

Peter V. Zima (Klagenfurt)*

Ähnlichkeit und Differenz in der Komparatistik. Der Vergleich als Begriffsbestimmung

Der gängigen Vorstellung, die literarische Komparatistik habe keine eigene Theorie, wird hier mit einem Entwurf begegnet, der auf dem Gedanken gründet, dass der Vergleich als solcher ein theoretisches Potenzial birgt. Er gestattet es, Erscheinungen wie „Konversationsdrama“, „Modernismus“ oder „Avantgarde“ im interkulturellen Kontext näher zu bestimmen. Dies gilt auch für die Definition von Begriffen wie „Literaturwissenschaft“ und „Diskurs“, die nur durch einen interkulturellen Vergleich als umfassende, konkrete Begriffsbestimmung ermöglicht wird. Der Vergleich wird hier in seinen beiden Grundformen – als typologischer und genetischer Vergleich – textsoziologisch oder soziosemiotisch aufgefasst und in eine sozio-linguistische Situation eingebettet, in der Literatur und Gesellschaft über Sprachstrukturen (Soziolekte und Diskurse) miteinander vermittelt werden.

Schlüsselwörter: Vergleich, genetischer Vergleich, typologischer Vergleich, Literaturwissenschaft, sozio-linguistische Situation, Soziolekt, Diskurs, Modernismus, Avantgarde, Konversationsdrama, Ambivalenz, Konstruktivismus, Essayismus

Similarity and Difference in Comparative Literature. Comparison as Definition

The current idea that Comparative Literature is not anchored in a theory of its own is countered here by a model analysis based on the assumption that comparison as such offers a considerable theoretical potential. It enables us to define phenomena such as “conversational drama”, “modernism” and “avant-garde” in an intercultural context. This also applies to the definition of concepts such as “literary criticism” or “discourse” which are made concrete and universally viable through an intercultural approach. Comparison is considered here in its two basic forms: as typological and genetic comparison. It is embedded in a socio-linguistic situation in the socio-semiotic sense, which means that literature and society are related to one another via linguistic structures (i.e., sociolects and discourses).

* Em. Univ.-Prof. Mag. Dr. Peter V. Zima, Alpen-Adria Universität Klagenfurt, Institut für Kultur-analyse, Universitätsstr. 65-67, A-9020 Klagenfurt am Wörthersee, Austria, E-Mail: peter.zima@aau.at

Keywords: Comparison, genetic comparison, typological comparison, literary criticism, socio-linguistic situation, sociolect, discourse, modernism, avant-garde, conversational drama, ambivalence, constructivism, essayism

Podobieństwa i różnice w komparatyście. Porównanie jako definiowanie pojęć

W niniejszej pracy przedstawiamy argumenty przeciw tezie, że komparatyśtyka literacka nie ma własnej teorii, wychodząc z założenia, że w procesie porównywania tkwi potencjał teoretyczny. Pozwala to na bliższe zdefiniowanie takich zjawisk, jak ‘dramat konwersacyjny’, ‘modernizm’ czy ‘awangarda’ w kontekście międzykulturowym. Dotyczy to również definicji takich pojęć, jak ‘krytyka literacka’ czy ‘dyskurs’, które możliwe są tylko poprzez międzykulturowe porównanie jako całościowe, konkretne zdefiniowanie pojęć. Porównanie w dwóch podstawowych formach – czyli jako porównanie typologiczne oraz genetyczne – jest tu rozumiane z perspektywy tekstowo-socjologicznej lub socjosemiotycznej i osadzone w kontekście socjolingwistycznym, w którym literatura i społeczeństwo są ze sobą powiązane poprzez struktury językowe (socjolekty i dyskursy).

Słowa kluczowe: porównanie, porównanie genetyczne, porównanie typologiczne, krytyka literacka, sytuacja socjolingwistyczna, socjolekt, dyskurs, modernizm, awangarda, dramat konwersacyjny, ambiwalencja, konstruktywizm, eseizm

0. Einleitung

In einem schon älteren Artikel, der 1973 in einem komparatistischen Sammelband mit dem Titel „Hat die Vergleichende Literaturwissenschaft eine eigene Theorie?“ erschienen ist, verneint der Autor Erwin Koppen diese Frage. Sein Fazit lautet: „Nun, die Antwort kann auf Grund unseres bisherigen Befundes nur negativ sein“ (Koppen 1973: 53).

Diese Antwort ist nicht nur enttäuschend, sondern auch erstaunlich, *weil der Vergleich als solcher ein theoretisches Erkenntnispotenzial birgt*. Vergleiche ich beispielsweise Einheitsstaaten mit Bundesstaaten (etwa Frankreich mit Deutschland), kann ich nicht nur Vor- und Nachteile beider Systeme erkennen, sondern zugleich auch Probleme der Verwaltung und der sie ermöglichenden Rechtsprechung besser verstehen. Dies gilt auch für den Vergleich von Sprachen und Literaturen: Man versteht die eigene Sprache besser, wenn man sie kontrastiv mit anderen Sprachen vergleicht. Dazu bemerkt Goethe: „Wer fremde Sprachen nicht kennt, weiß nichts von seiner eigenen“ (Goethe 1968: 13).

Demnach hat der Vergleich einen *Erkenntniswert, der zum Ausgangspunkt der Theoriebildung werden kann*. Im dritten Teil dieser Betrachtung wird sich zeigen, dass die europäische Avantgarde besser, konkreter verstanden wird, wenn italienische und russische Varianten des Futurismus mit dem französischen Surrealismus konfrontiert werden: Einen Kern von Ähnlichkeiten umgeben Differenzen, die Licht auf ein facettenreiches und doch recht homogenes Phänomen werfen.

Beim theoretischen Potenzial des Vergleichs sollte man nicht stehen bleiben, sondern sollte versuchen, es zu entfalten. Hier werden im *ersten Abschnitt* zwei grundverschiedene *Vergleichstypen* kommentiert, deren theoretische Bedeutung schon in Gerhard R. Kaisers *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* (1980) nachgewiesen und veranschaulicht wurde: der *typologische Vergleich*, der Ähnlichkeiten erkennen lässt, die aus ähnlichen gesellschaftlichen und sprachlichen Situationen ableitbar sind, und der *genetische Vergleich*, der auf Einfluss und Rezeption gründet. Beide Vergleichstypen spielen auch in Soziologie, Politikwissenschaft und Rechtswissenschaft eine wichtige Rolle und sind daher von grundsätzlichem theoretischen Interesse (vgl. Zima 2000).

Im *zweiten Abschnitt* werden die eigentlich theoretischen Grundlagen des Vergleichens umrissen, deren Begrifflichkeit auf die Frage antwortet, in welchem Kontext literarische, sprachliche oder politische Ähnlichkeiten und Differenzen aufeinander bezogen werden sollten. Plädiert wird dort für eine soziologische und semiotische (soziosemiotische) Grundlegung der Komparatistik, deren Schlüsselbegriffe – sozio-linguistische Situation Soziolekt und Diskurs – es gestatten, die miteinander verglichenen Erscheinungen in Gesellschaft und Sprache einzubetten und zu erklären. Der typologische Vergleich etwa, der von ähnlichen historischen und sozialen Situationen ausgeht, bleibt abstrakt, solange er nicht soziologisch und semiotisch konkretisiert wird.

Im dritten, vierten und fünften Abschnitt soll schließlich deutlich werden, dass die vergleichende Methode wesentlich zur Klärung und konkreteren Bestimmung von literaturwissenschaftlichen, philosophischen und linguistischen Begriffen beitragen kann, indem sie die gesellschaftlichen und sprachlichen Situationen untersucht, in denen Begriffe wie „Avantgarde“ oder „Diskurs“ auftreten: Ihre Bedeutungen überschneiden sich zwar in einem ihnen gemeinsamen Kern (einem gemeinsamen Sem, würde Greimas sagen), aber sie sind dennoch verschieden und nicht als Synonyme zu behandeln. Ihre Differenzen gehören ebenso zu ihrem Verständnis wie ihre Gemeinsamkeiten.

Dies soll hier im Zusammenhang mit drei literarischen und zwei theoretischen Begriffen veranschaulicht werden: „literarische Moderne (Modernismus)“ (Abschn. 1), „Konversationsdrama“ (Abschn. 2), „Avantgarde“ (Abschn. 3) sowie „Literaturwissenschaft“ („critique littéraire“, „literary criticism“) (Abschn. 4) und „Diskurs“ („discours“, „discourse“) (Abschn. 5).

1. Typologischer und genetischer Vergleich: Die literarische Moderne

Da im typologischen Vergleich Texte aufeinander bezogen werden, deren Ähnlichkeiten nicht aus Einflüssen, sondern aus ähnlich gelagerten gesellschaftlichen und sprachlichen Strukturen ableitbar sind, bildet das Typologische den

eigentlichen Rahmen des Vergleichs. Denn auch die genetischen Beziehungen, die es vorwiegend mit Einfluss und Rezeption zu tun haben, müssen letztlich auf vergleichbare sozio-linguistische Situationen zurückgeführt werden. Dies ist der Grund, warum hier die typologischen Beziehungen den genetischen vorangestellt werden, während der französische Positivismus – etwa der Jean-Marie Carrés (1973) – im Anschluss an Auguste Comte nur Einflüsse als nachweisbare Fakten gelten ließ.

Da es hier primär um die *Frage nach der theoretischen Bedeutung der Komparatistik und des Vergleichs* geht, nach ihrer Bedeutung für die Bestimmung von Begriffen, steht im Folgenden die Frage im Mittelpunkt, wie typologische Vergleiche eine *konkretere Begriffsbestimmung der literarischen Moderne* ermöglichen.

Zur Übereinstimmung der untersuchten Erscheinungen bemerkt der russische Literaturwissenschaftler Viktor Žirmunskij: „Diese Übereinstimmung kann unmöglich Zufall sein. Sie ist vielmehr durch ähnliche soziale Entwicklungen bei den betreffenden Völkern historisch bedingt“ (Žirmunskij 1973: 106). Was ist genau mit „ähnlichen sozialen Entwicklungen“ gemeint?

Sieht man sich die großen Romane von Schriftstellern der Spätmoderne (etwa 1850 bis 1950) an, so ist *eine* soziale Entwicklung bald feststellbar: Es ist der „Zerfall der Werte“, den Hermann Broch in seiner *Schlafwandler*-Trilogie ausführlich kommentiert. Er gibt auch den Grund für den Zerfall an. Es ist die sich konsolidierende Hegemonie der Wirtschaft. Zum „ökonomischen Weltbild“ heißt es in *Die Schlafwandler*: „(...) Wehe! Denn es umfaßt die Welt, es umfaßt alle anderen Werte und rottet sie aus wie ein Heuschreckenschwarm, der über ein Feld zieht“ (Broch 1978: 498). Diesem Urteil schließt sich im britischen Kontext D. H. Lawrence an, wenn er schreibt: „*We must provide another standard than the pecuniary standard, to measure all daily life by*“ (Lawrence 1962: 216-317). Das ist freilich leichter gesagt als getan.

Denn trotz dieser Diagnosen und Plädoyers erfasst der Geldstandard als Tauschwert alle Lebensbereiche und lässt kulturelle Werte und die Wörter, die sie bezeichnen, – Gut und Böse, Wahrheit und Lüge, Freiheit und Unfreiheit – erst ambivalent, später austauschbar, indifferent werden. In den Romanen des Modernismus als Spätmoderne schlägt sich die Krise der Werte als *Ambivalenz*, als Frage ohne Antwort nieder: „*Ero io buono o cattivo?*“, fragt Italo Svevos Held Zenos Cosini (1938: 369) und vermag angesichts seiner eigenen Ambivalenz diese Frage nicht zu beantworten.

Diese Ambivalenz der Werte, Protagonisten, Handlungen und Aussagen stellt in den Romanen Svevos, Brochs, Prousts, Joyces und Musils die *Erzählbarkeit der Welt* in Frage. Wo die Charaktere, ihre Gedanken und Handlungen nicht mehr eindeutig bestimmbar sind, dort wird der Roman als Erzählstruktur

unglaublich, weil sich Autoren und ihre Erzähler nicht über eine soziale und sprachliche Situation hinwegsetzen können, in der Ambivalenz herrscht und die gesamte Begrifflichkeit erfasst.

In einem kurzen Vergleich von Epos und Roman geht Musil auf die in der Gesellschaft verloren gegangene Eindeutigkeit ein: „Das Problem entsteht natürlich erst im Roman. Im Epos, auch im wirklich epischen Roman, ergibt sich der Charakter aus der Handlung. D. h. die Charaktere waren viel unverrückbarer in die Handlungen eingebettet, weil auch diese viel eindeutiger waren“ (Musil 1978: 1941).

An Beispielen für den Nexus von Ambivalenz, Unentscheidbarkeit und Handlungsunfähigkeit fehlt es in Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* nicht: „Jedesmal, wenn Diotima sich beinahe schon für eine solche Idee entschieden hätte, mußte sie bemerken, daß es auch etwas Großes wäre, das Gegenteil davon zu verwirklichen“ (Musil 1978: Bd. I, 229). Aus diesen Dilemmasituationen geht das essayistische Nachdenken über Widersprüche und unvereinbare Möglichkeiten hervor. Es unterbricht oder bremst die Handlung, und die Erzählung tritt auf der Stelle.

Von Musil wird sie selbst als vom Kommerz, vom „pecuniary standard“ erfasster Wert problematisiert: „Äußerlich ist die gegenwärtige Krise des Romans so in Erscheinung getreten: Wir wollen uns nichts mehr erzählen lassen, betrachten das nur noch als Zeitvertreib. Für das, was bleibt, suchen nicht ‚wir‘, aber unsere Fachleute eine neue Gestalt. Das Neue erzählt uns die Zeitung, das gern Gehörte betrachten wir als Kitsch“ (Ibid., Bd. VIII, S. 1412.). Es ist zur Ware gekommen: als „Spannung“, „Erotik“ oder „Heimat“. Seine (unsere) Ambivalenz besteht darin, dass wir es einerseits gern hören, andererseits als Kitsch und Ware ablehnen.

Auf diese Krise oder Unglaubwürdigkeit des linearen, anekdotischen Erzählens reagieren Erzähler der Spätmoderne wie Musil, Broch, Kafka und Proust mit Agnostizismus, Essayismus, Konstruktivismus und einer fragmentarischen Schreibweise. Ähnlich wie die anderen Modernisten hat Musil einen essayistischen Roman geschrieben, dessen Autor unablässig sein eigenes Schreiben, Erzählen reflektiert, ohne in der Erzählung voranzukommen. „?Paradoxon: den Roman schreiben, den man nicht schreiben kann“ (Ibid., S. Bd. VII, S. 876.), heißt es in den nachgelassenen Fragmenten.

Auch Kafka stößt auf das Problem der Ambivalenz und setzt wie Musil einen agnostischen Erzähler ein, der weiß, dass er seine Welt unablässig konstruieren und rekonstruieren muss und dass seine Konstruktionen kaum jemals der Wirklichkeit entsprechen. Die Iustitia, die ihm der Maler Titorelli auf einem seiner Bilder zeigt, könnte ebenso gut die Göttin der Jagd sein: „Um die Figur der Gerechtigkeit aber blieb es bis auf eine unmerkliche Tönung hell, in dieser Helligkeit

schien die Figur besonders vorzudringen, sie erinnerte kaum mehr an die Göttin der Gerechtigkeit, aber auch nicht an die des Sieges, sie sah jetzt vielmehr vollkommen wie die Göttin der Jagd aus“ (Kafka 1964: 108). So verwandeln sich unter Einwirkung der Ambivalenz die auf Gemälden symbolisierten Werte in ihr Gegenteil, werden fragwürdig, ja nichtig.

Wie Musil und die anderen Modernisten reagiert Kafka auf die herrschende Ambivalenz mit Agnostizismus, Essayismus und Konstruktivismus. Sein Erzähler, der K. von Szene zu Szene begleitet, versucht, sich mit Hilfe unzähliger Hypothesen und Konstruktionen der enigmatischen Wirklichkeit anzunähern, bis sein Diskurs in der bekannten Parabel „Vor dem Gesetz“ ausmündet. In ihr bleibt alles in der Schwebelage: die Beschaffenheit der Justiz und des Gesetzes, die Schuld oder Unschuld des Angeklagten, die Erkennbarkeit und Erzählbarkeit der Wirklichkeit sowie der Ausgang der Erzählung. Das Romanfragment nimmt einen hypothetisch-konstruktivistischen und essayistischen Charakter an. Es wird zu einem *roman-essai* im Sinne von Proust.

Wie Musil zweifelt auch Proust (vgl. Zima 1980, 2002) an seinen Fähigkeiten als Romancier und notiert in seinen *Cahiers*: „Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier?“ (Proust 1976: 61). Auch sein Roman *A la recherche du temps perdu* stellt eine prekäre Synthese aus Erzählung und Essay dar, in der die narrative Syntax immer wieder von essayistischen, reflektierenden Einschüben unterbrochen, geschwächt wird.

Die Unterbrechung entspricht aber Prousts reflektierter und im Roman kommentierter Absicht: Sein fiktiver Romancier Bergotte verzichtet auf das anekdotische Erzählen und wird deshalb vom mondänen, konventionell denkenden Marquis de Norpois gerügt: „Jamais on ne trouve dans ses romans sans muscles ce qu'on pourrait nommer la charpente. Pas d'action – ou si peu – mais surtout pas de portée“ (Proust 1989: 464). Gegen diese Art von *Action-Roman* ergreift Prousts Ich-Erzähler Partei für Bergotte und fasst seinen *roman-essai* ins Auge, den er später – in *Le Temps retrouvé* – in Angriff nimmt. Wie Musil „will er sich nichts mehr erzählen lassen“: denn für ihn wie für Musil ist Literatur kein „Zeitvertreib“.

Welche theoretische Bedeutung hat nun dieser typologische Vergleich verschiedener modernistischer Autoren? *Er trägt zur Konzeptualisierung eines wesentlichen Aspekts der literarischen Moderne bei.* Aus ihrem zentralen Problem der *Ambivalenz* sind folgende Begriffe ableitbar: *agnostischer Erzähler*; *Schwächung der narrativen Syntax*, *Essayismus* und *Konstruktivismus*. Letzterer geht einher mit der Ablehnung der realistischen Illusion (Balzacscher Prägung), dass der Romandiskurs der Wirklichkeit entspricht und der Romancier sie nur wiedergibt, „registriert“ (de Balzac 1965: 52).

Freilich gelangen Modernisten wie Proust, Musil, Svevo und Kafka auf verschiedenen Wegen zum Problem der Ambivalenz und zum experimentellen,

essayistischen Roman: Während bei Musil die Erkenntnis der Ambivalenz aus der Ideologiekritik hervorgeht (der Pazifismus führt zum Krieg), wird sie bei Kafka aus einer minutiösen Analyse des juristischen Soziolekts¹ gewonnen und bei Proust aus den Peripetien der mondänen Konversation und den Zweideutigkeiten des Causeurs. Diese *Differenzen* sind insofern von Interesse, als sie schließlich – paradoxerweise – in die diesen Autoren *gemeinsame spätmoderne Problematik* münden, zu deren Wesenszügen auch der essayistische Roman gehört, der aus der Ambivalenz-Problematik hervorgeht.

Diese betrifft auch die Beziehung zwischen dem typologischen und dem genetischen Vergleich. Denn die hier vorgeschlagene typologische Konstruktion bietet eine Erklärung für *Nietzsches Wirkung* in der gesamten literarischen Spätmoderne. Die Spuren seines Denkens sind nicht nur in den Werken Prousts, Musils, Brochs und Kafkas zu beobachten; sein Einfluss ist auch bei Autoren wie André Gide, Pío Baroja, Gabriele D'Annunzio und D. H. Lawrence nicht zu übersehen.²

Er ergänzt insofern den hier skizzierten typologischen Kontext, als Nietzsche *der Denker par excellence der Ambivalenz ist. Davon zeugt seine Kritik des metaphysischen Denkens*, das von eindeutigen (binären) Gegensätzen strukturiert wird: „Der Grundglaube der Metaphysiker ist der Glaube an die Gegensätze der Werte.“ Etwas später folgt der Satz, der das Kernproblem der Spätmoderne (als Modernismus) umreißt: „Es wäre sogar noch möglich, daß *was* den Wert jener guten und verehrten Dinge ausmacht, gerade darin bestünde, mit jenen schlimmen, scheinbar entgegengesetzten Dingen auf verfängliche Weise verwandt, verknüpft, verhäkelt, vielleicht gar wesensgleich zu sein. Vielleicht! Aber wer ist wilens, sich um solche gefährliche Vielleichts zu kümmern!“ (Nietzsche 1980: 568).

Die Schriftsteller der Spätmoderne sind es: Sie können sich mit Svevo und Kafka vorstellen, dass jemand zugleich gut und böse ist, dass die Iustitia zugleich eine Göttin der Jagd ist und dass, wie Musil zeigt, der Pazifismus zum Krieg führen kann. In *Der Mann ohne Eigenschaften* steht der Name des Pazifisten Friedel Feuermaul für diese Ambivalenz als strukturierendes Prinzip. Mit Nietzsche erforschen die Modernisten diese Ambivalenzen, statt Protagonisten eindeutige Rollen zuzuteilen, die ein lineares Erzählen ermöglichen würden.

Die im typologischen Vergleich erkennbaren Aspekte der Ambivalenz lässt auch den Einfluss von Freuds Psychoanalyse in der literarischen Moderne plausibel erscheinen. Im psychologischen Bereich wurde der Ambivalenz-Begriff von Eugen Bleuler geprägt, der drei Arten von Ambivalenz unterscheidet: die affektive, die intellektuelle und die des Willens. Dass starke ambivalente Regungen,

¹ Zur Rolle der juristischen Sprache und des Rechtswesens bei Kafka vgl. Keller (1977: 65-66).

² Zu Nietzsches Einfluss in den Werken von Pío Baroja, Albert Camus und D. H. Lawrence vgl. Zima (2011: Kap. IV).

die aus dem Unbewussten hervorgehen, die Einheit des Subjekts in Frage stellen und eine „multiple Persönlichkeit“ zur Folge haben können, wird von Freud in seinem Vortrag „Die Libidotheorie und der Narzißmus“ (1917) bestätigt, in dem er sich auf Bleuler beruft. Von der Ambivalenz sagt Freud: „Wir meinen damit die Richtung entgegengesetzter, zärtlicher und feindseliger, Gefühle gegen dieselbe Person“ (Freud 1982: 412).

Das Problem der ambivalenten Regungen, der multiplen Persönlichkeit und der Einheit des Subjekts wird nicht nur in Svevos *La coscienza di Zeno*, einer Parodie der Psychoanalyse, analysiert, sondern auch in den Romanen Prousts und Musils. Während Zeno Cosini immer wieder über seine ambivalente Haltung seinem Vater gegenüber nachdenkt, beherrschen in Musils Roman nicht nur die widerstreitenden Gefühle dem Vater gegenüber mehrere Kapitel, sondern auch androgyne Vorstellungen und Mythen. Wie Nietzsches Philosophie wird Freuds Psychoanalyse von spätmodernen Schriftstellern rezipiert, weil sie Probleme antizipiert und zusammenfasst, mit denen auch sie sich auseinandersetzen. So sind Wirkung und Einfluss im typologischen Kontext zu erklären, und der genetische Vergleich ergänzt und konkretisiert den typologischen.

2. Sozio-linguistische Situation, Soziolekt und Diskurs als theoretische Grundlagen des Vergleichs: Das Konversationsdrama

Analog zur literarischen Moderne, deren Begriffsbestimmung in einem typologischen und einem genetischen Vergleich konkretisiert werden kann, nimmt das Konversationsdrama schärfere Konturen in einem interkulturellen typologischen Vergleich an. Als erster wies Peter Szondi auf die schwach ausgeprägte Handlungsstruktur des Konversationsdramas hin: „Die Verabsolutierung des Dialogs zur Konversation rächt sich nicht nur qualitativ, sondern auch dramaturgisch. Indem die Konversation zwischen den Menschen schwebt, statt sie zu verbinden, wird sie unverbindlich (...). Sie hat keinen subjektiven Ursprung und kein objektives Ziel: sie führt nicht weiter, geht in keine Tat über“ (Szondi 1959: 88).

Im Folgenden soll ein typologischer Vergleich von Oscar Wildes und Hugo von Hofmannsthals Konversationsdramen im soziosemiotischen Kontext das Problem der *mondänen Konversation* konkretisieren und zugleich diesen Dramentypus im Hinblick auf Ähnlichkeiten und Differenzen von Wildes und Hofmannsthals Texten und Kontexten näher bestimmen.

Es soll gezeigt werden: (a) dass eine enge funktionale Verbindung zwischen der Londoner und der Wiener Mußeklasse der Jahrhundertwende, der *leisure class* im Sinne von Thorstein Veblen, und dem *Soziolekt der Konversation* aufgezeigt werden kann, (b) dass diese Konversation die sprachliche Substanz von

Wildes und Hofmannsthals Dramen ausmacht, (c) dass sich diese Substanz auch auf die Dramenstruktur – vor allem auf den Dialog – auswirkt und (d) dass die typologischen Ähnlichkeiten, die Wildes und Hofmannsthals Dramen miteinander verbinden, nicht wesentliche Differenzen verdecken sollten.

Den soziologischen Kontext bildet Veblens Theorie der *leisure class*, der *Mußeklasse*, die Veblen in seinem bekannten Werk *The Theory of The Leisure Class* (1899, dt. *Theorie der feinen Leute*, 1958) entwickelt hat. Er untersucht das Prestigestreben der amerikanischen Oberschicht, das in demonstrativem Konsum („Geltungskonsum“ oder „conspicuous consumption“) und Müßiggang zum Ausdruck kommt, und zeigt, dass die Angehörigen der Mußeklasse nicht *in* der Wirtschaft tätig sind, sondern mehrheitlich als Rentiers *von* der Wirtschaft leben: von Aktien, Obligationen und Pfandbriefen.

Sowohl im London der Jahrhundertwende als auch im Wien der untergehenden Donaumonarchie gab es eine solche Mußeklasse, deren Angehörige – Kunstliebhaber, Mäzene und Causeurs – ausreichend Zeit hatten, in Salongesellschaften die mondäne Konversation zu pflegen. So wird die Konversation zum Soziolekt, zur Gruppensprache dieser Klasse. Sie dient nicht primär der Kommunikation als Information, sondern soll das mondäne Prestige des narzisstischen Redners in den Augen seiner Gesprächspartner steigern und die Gesellschaft unterhalten.

Das zugleich narzisstische und soziale Element bringt Abel Hermant zur Sprache, wenn er über den mondänen Redner und eine Dame der Salongesellschaft schreibt: „Sie besaß das Vokabular des Philosophen und war deshalb für den Causeur interessant“ (o. J.: 137). Pierre Bourdieu würde sagen, dass sie den Causeur mit kulturellem und (spezifisch) *linguistischem Kapital* versorgte. Primär geht es also darum, narzisstisch zu glänzen, nicht zu kommunizieren.

Diese Überlegungen führen mitten in die Welt Oscar Wildes und Hugo von Hofmannsthals. Zu seinem Roman *The Picture of Dorian Gray* bemerkt Oscar Wilde, er sei „all conversation and no action. My people sit in chairs and chatter.“³ Dies gilt in noch stärkerem Maße für seine Dramen, in denen die Konversation mit ihren Parodien, Paradoxien und Andeutungen den dramatischen Dialog und die aus ihm hervorgehende vorwärts drängende Handlung sekundär werden lässt. Sie wird vom „witty talk“ verdrängt: „ALGERNON: (...) Really, if the lower orders don't set us a good example, what on earth is the use of them? They seem, as a class, to have absolutely no sense of moral responsibility“ (Wilde 1954: 254).

Dieser Satz enthält eine der vielen Paradoxien, die die mondäne Konversation prägen und zugleich deren „wit“ oder „Witz“ ausmachen: Die sozialen Verhältnisse werden hier umgekehrt, weil nicht die Oberschicht die führende Funktion der Elite erfüllt, sondern die Verantwortung für das gesellschaftliche Geschehen der Unterschicht aufbürdet. In diesem Fall ist aber nicht nur die Sprache als Rhetorik

³ O. Wilde, in: Shewan (1977: 154).

von Bedeutung, sondern auch die Tatsache, dass sie auf die *soziale Passivität der Mußeklasse* hinweist, die der *vita activa* eine Absage erteilt hat. Dies ist der eigentliche Grund, warum im mondänen Drama der handlungsfördernde Dialog von der Konversation an den Rand des Geschehens abgedrängt wird.

Dieser Vorgang ist auch in Hofmannsthals Lustspielen zu beobachten: etwa in *Der Schwierige*. Zunächst fällt auf, dass die Angehörigen der Mußeklasse danach beurteilt werden, ob sie die Kunst der Konversation beherrschen oder nicht: „STANI: Das ist ja ihr großer Charme, daß sie eine Konversation hat. Weißt du, das brauch ich absolut: eine Frau die mich fixieren soll, die muß außer ihrer absoluten Hingebung auch eine Konversation haben“ (von Hofmannsthal 1979: 354).

Von besonderer Bedeutung scheint im Vergleich zu Wilde die Tatsache zu sein, dass die Konversation in Hofmannsthals Drama *beim Namen genannt und kritisch kommentiert* wird, etwa von der Hauptfigur Hans Karl: „(...) Mir kommt bei der Konversation auf die Länge alles Gescheite dumm und noch eher das Dumme gescheit vor“ (Hofmannsthal 1979: 340).

An dieser Stelle macht sich eine sprachliche Wende bemerkbar, die man bei Wilde vergeblich suchte. Die Konversation wird selbstkritisch und der Diskurs *selbstreflexiv*. Dadurch wird der dramatische Dialog, der durch die sich verselbstständigende Konversation zur Atrophie verurteilt wurde, weiter geschwächt, weil das Drama – ähnlich wie der moderne Roman – stellenweise ins Essayistische oder ins Essayistisch-Reflexive übergeht – etwa in Musils Theaterstück *Die Schwärmer*, das Bianca Cetti Marinoni als essayistisches Drama liest (Cetti Marinoni 1992).

Was zeigt nun der Vergleich? Er zeigt erstens, wie Sprache und Gesellschaft zusammenhängen und wie Literatur als Sprachkunst aus gesellschaftlichen Verhältnissen hervorgeht und auf sie reagiert. Er zeigt zweitens, dass Literatur und Gesellschaft noch am ehesten über die Sprache miteinander zu vermitteln sind. Schließlich lässt er die Ähnlichkeiten und Differenzen erkennen, die Wildes und Hofmannsthals Konversationsdramen einerseits verbinden, andererseits trennen.

Es gehört zu der *Begriffsbestimmung des Konversationsdramas, Ähnlichkeiten und Abweichungen aufeinander zu beziehen, um ein Gesamtbild dieser zugleich literarischen und gesellschaftlichen Erscheinungen in den Blick zu bekommen*. Denn die Differenzen, die Hofmannsthals Theaterstücke von denen Wildes trennen, sind für eine konkrete Begriffsbestimmung ebenso wichtig wie die Ähnlichkeiten. Wie sind sie zu erklären?

Sie hängen mit den verschiedenen gesellschaftlichen und sprachlichen Verhältnissen zusammen, in die die *leisure class* und ihr *Soziolekt* in London und in Wien eingebettet sind. Während in Großbritannien die herrschende Schicht, eine Synthese aus Adel und Großbürgertum, um 1900 selten in ihrer Daseinsberechtigung in Frage gestellt wird (bisweilen ist von der „differential attitude towards

the aristocracy“ die Rede), regen sich in der Donaumonarchie nationalistische, sozialistische und anarchistische Widerstände, die Gesellschaftskritik als Sprachkritik ermöglichen. Die Kritik richtet sich – vor allem bei Fritz Mauthner und Karl Kraus – gegen die Entwertung der Sprache durch Kommerz und Ideologie im Journalismus.

Von ihr zeugt auch Hofmannsthals berühmter „Chandos-Brief“, in dem es u. a. heißt: „Die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze“ (Hofmannsthal 1979: 12). Das Konversationsdrama ist nicht nur ein virtuoses Spiel mit der Sprache, sondern auch *Sprachkritik*, die wie die spätmodernen Romane auf die Krise der Gesellschaft und ihrer Sprachen reagiert.

3. Kontrastiver Vergleich als Konstruktion: Die Avantgarde

Im vorigen Abschnitt sollte deutlich geworden sein, dass die *Wechselbeziehung von Ähnlichkeiten und Differenzen* wesentlich zur Begriffsbestimmung eines Phänomens wie das Konversationsdrama gehört. Im Folgenden sollen verschiedene europäische Avantgarde-Bewegungen punktuell miteinander verglichen, und es soll der Frage nachgegangen werden, ob sich trotz aller – vor allem politischer – Differenzen ein gemeinsamer Kern ausmachen lässt. Die Hervorhebung der Differenzen lässt ein kontrastives Verfahren entstehen, das zugleich eine soziologische Konstruktion ist: Sie soll zeigen, dass grundverschiedene und politisch unvereinbare literarische Bewegungen ähnliche Ästhetiken und Stilstiken entwickeln können.

Auf allgemeinsten, gattungstheoretischer Ebene fällt auf, dass nahezu alle europäischen Avantgarden das *Manifest* als Textsorte bevorzugen. Das Manifest ist eine militante Gattung, deren Entstehung in Militär und Politik Walter Fähnders nachzeichnet: „Das Manifest stammt aus dem politischen Bereich und hat seit den ersten bekannten Wortbelegen in der Frühen Neuzeit die Hauptbedeutung von Staats- oder Herrschaftserklärung, z. B. als Kriegserklärung“ (Fähnders 2011: 240). Bekanntlich stammt auch die Bezeichnung „Avantgarde“ („Vorhut“) aus dem militärischen Bereich.

Tatsächlich hören sich einige Manifeste des italienischen Futurismus wie Kriegserklärungen an die institutionalisierte Kunst oder Literatur an, der diese Avantgarde mit einer Revolution droht. Denn das avantgardistische Manifest knüpft – nicht nur der Form nach – auch an das *Kommunistische Manifest* von Marx und Engels an. Wie dieses erste revolutionäre Manifest begehrt es gegen die bürgerlichen Verhältnisse auf; jedoch nicht so sehr gegen Kapitalismus und Klassenherrschaft, sondern gegen die Kunst des Bildungsbürgertums: gegen die

museale Kunst der Kenner und Dilettanten, der Philologen und Professoren, der Konservatoren und Salonkünstler.

So heißt es beispielsweise in Marinettis erstem „Manifest des Futurismus“ aus dem Jahr 1909: „Von Italien aus schleudern wir unser Manifest voll mitreißender und zündender Heftigkeit in die Welt, mit dem wir heute den ‚Futurismus‘ gründen, denn wir wollen dieses Land von dem Krebsgeschwür der Professoren, Archäologen, Fremdenführer und Antiquare befreien. – Schon zu lange ist Italien ein Markt von Trödlern. Wir wollen es von den unzähligen Museen befreien, die es wie zahllose Friedhöfe über und über bedecken“ (Marinetti 1995: 5).

Analog dazu geht es im thematischen Bereich darum, die traditionellen, vor allem die romantischen Formen und Stereotypen durch radikale Spracherneuerung zu verabschieden. Bekannt ist Marinettis Text aus dem Jahre 1909, der den polemischen Titel trägt: „Uccidiamo il chiaro di luna! („Tod dem Mondschein!“) (Marinetti 1995: 7-11).

Nahezu alle europäischen Avantgarden treffen sich in einem wesentlichen Punkt: Sie nehmen sich vor, das Wort aus den Zwängen der Syntax zu befreien und stellen dadurch die harmonische Einheit des klassischen Kunstwerks in Frage, die den vom Bildungsbürgertum verehrten Klassizismus symbolisiert. Im „Technischen Manifest der futuristischen Literatur“ heißt es beispielsweise: „MAN MUSS DIE SYNTAX DADURCH ZERSTÖREN, DASS MAN DIE SUBSTANTIVE AUFS GERATEWOHL ANORDNET, SO WIE SIE ENTSTEHEN“ (Marinetti 1995: 24).

Marinettis programmatischem Aufruf, der aus einer sprachlichen Situation hervorgeht, in der kommerzialisierte und ideologische Stereotypen die literarische Kreativität bedrohen, entsprechen die „neuen Prinzipien des Schaffens“, die russische Futuristen wie David Burljuk, Vladimir Majakovskij, Velimir Chlebnikov und Alexander Kručonych verkünden: „Wir haben aufgehört, Wortbau und Wortsprache nach grammatischen Regeln zu betrachten, wir haben begonnen, in den Buchstaben nur *Wegweiser für Wörter* zu sehen. Wir haben die Syntax erschüttert.“⁴ Auch hier geht es also um eine „Befreiung des Wortes“, um „parole in libertà“, wie es bei Marinetti heißt. Es geht – wie schon bei Mallarmé (1998: 228-229) – um eine Kampfansage an die „universelle Reportage“: an die entstehenden Massenmedien und ihre vom Kommerz entstellte Sprache.

Bekannter noch als die futuristischen Polemiken gegen Form, Grammatik und Syntax sind die surrealistischen Experimente mit dem „automatischen Schreiben“ (der „écriture automatique“), das den Impulsen des Unbewussten gehorcht und ohne Interpunktion und Syntax auskommt. In diesem Kontext ist André Bretons Definition des Surrealismus zu lesen: „Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen

⁴ D. Burljuk u. a., „Richterteich“, in: Asholt, Fähnders (2005: 71).

Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung“ (Breton 1996: 26.). Der surrealistische Entdecker des Unbewussten, der mit Freuds Psychoanalyse vertraut war, abstrahiert in dieser Passage (und in seinen Manifesten insgesamt) von allen tradierten Normen und Werten. Wie Marinetti und die russischen Futuristen verabschiedet er die gesamte bürgerliche Vergangenheit, vor allem die Kunst des Bildungsbürgertums.

Ähnlich wie Breton äußern sich die britischen Vorticisten: „Unser Vortex hat keine Angst vor der Vergangenheit, er hat ihre Existenz vergessen.“⁵ Auch der Vorticismus versucht, mit allen überlieferten Formen und Werten zu brechen; auch er revoltiert gegen die herkömmliche Syntax, gegen klassizistische und romantische Klischees.

Die Revolte ist im Rahmen einer sozio-linguistischen Situation zu erklären, in der kommerzielle Sprachen und Ideologien die Wörter entwerten und dadurch auch die sie einsetzenden literarischen Gattungen unglaubwürdig werden lassen. Die Avantgarden reagieren nicht nur auf den „Zerfall der Werte“ (Broch), sondern auch und vor allem auf seine Folgen im sprachlichen Bereich. Sie reagieren auf dieselbe sprachliche Situation wie die Existentialisten, nur mit anderen Mitteln.

Diese sprachliche Situation beschreibt Sartre in einem Aufsatz über Brice Parain, in dem er von der „Sprache der kranken Wörter“ spricht: „Parain befasst sich mit der Sprache von 1940, nicht mit der Sprache als Universalerscheinung. Es geht um die Sprache der kranken Wörter, in der ‚Friede‘ Aggression, ‚Freiheit‘ Unterdrückung und ‚Sozialismus‘ Regime der Ungleichheit bedeuten“ (Sartre 1946: 236). Sartre nimmt hier – wie George Orwell⁶ – die ideologischen Soziolekte linker und rechter Provenienz aufs Korn, die in der Zeit des kalten Krieges das Wort in Propagandaschlachten instrumentalisieren und schließlich die Sprache als ganze auszehren.

Vor diesem Hintergrund kristallisiert sich der gemeinsame Nenner der europäischen Avantgarden heraus. Es ist *die radikale Kritik einer von Ideologie und Kommerz depravierten Sprache, der ein ästhetisch-stilistischer Bruch mit tradierten Formen entspricht*. Doch dieser gemeinsame Nenner verdeckt die Heterogenität der Gruppen, die gegen das Bildungsbürgertum und seine kanonisierten Gattungen aufbegehren. Es handelt sich in allen Fällen um die – stets zerstrittenen – Intellektuellen Europas, die sich nach 1900 als Revolutionäre des Wortes den politischen Revolutionären anschließen und versuchen, im Bündnis mit ihnen oder als ihre Konkurrenten die bürgerliche Ordnung zu zerschlagen. Dazu bemerkt Nikolaj Gorlov: „Die Futuristen, die die alte Lebensart hassten, hassten auch die alte Sprache“ (Gorlov 1975: 175).

⁵ Vortex, „Unser Vortex“, in: Asholt, Fährnders (1995: 101).

⁶ Vgl. Orwell (1949: 25): „WAR IS PEACE – FREEDOM IS SLAVERY – IGNORANCE IS STRENGTH.“

Dies gilt für alle europäischen Avantgarde-Bewegungen; aber der Hass der russischen und der italienischen Futuristen, der französischen Surrealisten und der britischen Vorticisten geht aus *sehr unterschiedlichen ideologischen Impulsen* hervor. Während die russischen Futuristen immer wieder versuchten, mit ihrer Sprachkritik einen Beitrag zur marxistisch-leninistischen Revolution zu leisten (Tynjanov 1967: 69), profilierten sich Marinetti und seine Weggefährten als Verbündete – zweitweise sogar als Konkurrenten – von Mussolinis Faschisten. Im Gegensatz dazu definierten sich André Breton (1935, 1971) und Louis Aragon – trotz aller Konflikte mit der französischen KP – als Revolutionäre im Sinne der proletarischen Revolution (Janin 1966). Andere Avantgarden wie der deutsche Expressionismus und der Vorticismus sind von einer politischen Ambivalenz geprägt, die u. a. in den Expressionismusdebatten zwischen Georg Lukács, Ernst Bloch und Bertolt Brecht zum Ausdruck kam (Schmitt 1973).

Somit haben wir es im Bereich der Avantgarde mit einer formalen und ästhetischen Homogenität zu tun (Sprachkritik, Ablehnung tradierter Formen, Suche nach neuen Verfahren), die mit der *politischen Heterogenität* der verschiedenen Bewegungen kontrastiert. Doch sogar diese Heterogenität gründet auf einer – ebenfalls politischen – Gemeinsamkeit: auf dem Kampf der kritischen Intellektuellen gegen ein Bildungsbürgertum, das, wie Marcuse später sagen wird, seine Ideale verraten hat (Marcuse 1970: 82-83.). Der Kampf der kritischen Intellektuellen wird von verschiedenen, auch unvereinbaren Ideologien angeheizt: den faschistischen, den nationalsozialistischen, den marxistischen, den marxistisch-leninistischen und den anarchistischen.

Bei näherem Hinsehen zeigt sich (und dies ist das dekonstruktivistische Moment in dieser Argumentation), dass sich die ideologische Heterogenität auch im ästhetischen Bereich niederschlägt. Im Gegensatz zu den Surrealisten und den russischen Futuristen führen die italienischen Futuristen die moderne Technik (Flugtechnik und Maschinen aller Art) gegen die alten Bildungs- und Kulturideale ins Feld. Dadurch unterscheiden sie sich erheblich von einem Surrealisten wie André Breton, dem die moderne Welt nicht geheuer ist: „Ce monde dans lequel je subis ce que je subis (n’y allez pas voir), ce monde moderne, enfin, diable, que voulez-vous que j’y fasse“ (Breton 1969: 62). Nicht zufällig beruft sich Breton auf Baudelaire und die deutsch-französischen Romantik im Sinne von E. T. A. Hoffmann und Gérard de Nerval. Dadurch gibt er eine Bindung an die Vergangenheit zu, die sowohl den italienischen Futuristen als auch den britischen Vorticisten suspekt gewesen wäre.

Wie im Existenzialismus greifen Homogenität und Heterogenität, Ähnlichkeiten und Differenzen in der historischen Avantgarde ineinander, konkretisieren und erklären einander. Die künstlerischen Verfahren der Avantgarden sind zwar ähnlich, gehen aber aus verschiedenen politischen Positionen hervor, die auch

Differenzen im ästhetischen Bereich zeitigen. Diese Positionen können zwar dem gemeinsamen Nenner „Sprachkritik und ästhetische Revolution“ subsumiert und auf den Kampf der kritischen Intellektuellen gegen das Bildungsbürgertum bezogen werden; die Gruppe der kritischen Intellektuellen ist aber so heterogen, dass ihre Angehörigen im Zweiten Weltkrieg gegeneinander antreten.

Insgesamt wird deutlich, dass erst im typologischen Vergleich, der ein Abwägen von Ähnlichkeiten und Differenzen mit sich bringt, nicht nur der Kern eines Phänomens wie „Avantgarde“ sichtbar wird, sondern auch seine Komplexität, sein Facettenreichtum. Insofern ist ein komparatistisches Verfahren beim Versuch einer Begriffsbestimmung literarischer Erscheinungen wie „Romantik“, „Realismus“ oder „Avantgarde“ kaum zu vermeiden. Wer versuchen wollte, die Avantgarde mit dem italienischen Futurismus zu identifizieren, würde sich selbst dazu verurteilen, die Bedeutung des Unbewussten und der Romantik im Surrealismus zu übersehen.

Nicht übersehen sollte man die Tatsache, dass jeder Vergleich auf *Selektionen* gründet und daher stets eine *Konstruktion* ist. Stellt man nicht Futurismus und Surrealismus in den Mittelpunkt der Betrachtungen, sondern den deutschen Expressionismus und den tschechischen Poetismus (etwa Karel Teiges), gelangt man zu einer etwas anderen Begriffsbestimmung. Doch die Konstruktionen überschneiden sich und ergänzen einander; sie lassen die angestrebte Definition nicht zerfallen – wie Vertreter der Dekonstruktion annehmen könnten.

4. Literaturwissenschaft – Critique littéraire – Literary criticism

Der interkulturelle Vergleich, der Begriffe wie „Literaturwissenschaft“, „Critique littéraire“ und „Literary criticism“ zum Gegenstand hat, lässt nicht nur kulturelle und sprachliche Differenzen erkennen, sondern auch einen gemeinsamen Kern, der mit dem Begriff *Literaturtheorie* umschrieben werden könnte. Er trägt außerdem zu einem besseren Verständnis der literaturwissenschaftlichen Tätigkeit (im deutschen, niederländischen oder slawischen Sinne) und zu einer konkreteren Bestimmung des Verhältnisses von „Literaturwissenschaft“ und „Literaturkritik“ bei.

Die deutsche sprachliche Situation wurde im philologischen Bereich in den 1960er und 70er Jahren von vier literaturwissenschaftlichen Soziolekten oder Gruppensprachen beherrscht: von der Rezeptions- und Wirkungsästhetik der Konstanzer Philologen Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser, von der ost- und westdeutschen marxistischen Literaturwissenschaft (Robert Weimanns, Gert Mattenklotts), vom Kritischen Rationalismus, von dem beispielsweise Karl Eibls Buch *Kritisch-rationale Literaturwissenschaft* (1976) zeugt, und verschiedenen

Varianten der Semiotik (Götz Wienold, *Semiotik der Literatur*, 1972, Winfried Nöth, *Dynamik semiotischer Systeme*, 1977).

Die Nähe dieser Gruppensprachen zu Marxismus, Kritischem Rationalismus und Semiotik lassen bereits ihren wissenschaftlichen Charakter oder zumindest ihre wissenschaftlichen Präentionen erkennen. Jauß verteidigte zwar immer die hermeneutische Ausrichtung seiner Rezeptionstheorie, gab aber nie den wissenschaftlichen Anspruch auf. Ihn veranschaulicht sein 1969 veröffentlichter Aufsatz „Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft“ (Jauß 1969: 56), in dem Kuhns Paradigmbegriff auf die Entwicklung der Literaturwissenschaft angewandt wird. Jedenfalls wurde in der sprachlichen Situation dieser Zeit der wissenschaftliche Auftrag philologischer Forschung von niemandem in Frage gestellt.

Vor allem dachte niemand daran – jedenfalls nicht im universitären Bereich – die Literaturwissenschaft in der *Literaturkritik* aufgehen zu lassen. Denn Literaturwissenschaft und Literaturkritik sind im deutschen Sprachbereich *unterschiedlich institutionalisiert*. Literaturkritik (etwa im Sinne von Marcel Reich-Ranicki) erhebt keinerlei Anspruch auf Wissenschaftlichkeit, und ihre Diskurse fanden nie Eingang in literaturwissenschaftliche Zeitschriften. Die Organe der Literaturkritik waren und sind Zeitungen und literarische Zeitschriften. In dieser Hinsicht entsprechen die deutschen Bezeichnungen „Literaturkritik“ und „Literaturwissenschaft“ sowohl auf sprachlicher als auch auf institutioneller Ebene der Terminologie der slawischen Länder und der Niederlande. Analog zum deutschen Terminus „Literaturwissenschaft“ wurde in Russland die Bezeichnung „literaturovedenie“ („literaturoved“ = Literaturwissenschaftler) eingeführt, in Tschechien die Bezeichnung „literární věda“ („literární vědec“ = Literaturwissenschaftler) (vgl. Zelenka 2002). Der serbo-kroatische Ausdruck „znanost o književnosti“ (oder: „književnost“) entspricht weitgehend diesen Bezeichnungen, die möglicherweise auf deutsche Einflüsse zurückzuführen sind, deren Ursprung aber auch im Streben der russischen Formalisten nach Wissenschaftlichkeit im Sinne der Naturwissenschaften zu suchen ist (Bachtin 1979: 109-11).

Auch in den Niederlanden ist analog zu „Literaturwissenschaft“ von „literatuurwetenschap“ die Rede (van Heusden, Jongeneel 1993). Auch dort ist – wie übrigens in den slawischen Ländern – Literaturkritik als besondere, wertende Diskursart anders institutionalisiert als Literaturwissenschaft. In allen diesen Ländern ist Literaturkritik – zusammen mit Literatur – *Gegenstand* einer z. T. empirisch orientierten Literaturwissenschaft.

Insgesamt zeigt sich, dass „Wissenschaftlichkeit“ in ihren verschiedenen, z. T. widersprüchlichen Definitionen das Objekt oder Ziel der literaturwissenschaftlichen Diskurse im deutschen, niederländischen und slawischen Sprachraum ist. Insofern heben sich die Diskurse in diesen Sprach- und Kulturbereichen schroff von denen der Literaturkritik ab, die einen wertenden, auch ästhetischen, nicht jedoch wissenschaftlichen Anspruch erhebt.

Nach Jan Mukařovský und Felix Vodička ist es die Hauptaufgabe des Literaturkritikers, die geltende ästhetische Norm auf literarische Texte anzuwenden, um auf diese Art zeitgemäße (dieser Norm entsprechende) ästhetische Objekte zu konstituieren. Dieser ästhetische Prozess in seiner Gesamtheit ist aber Gegenstand der von den beiden Strukturalisten entwickelten semiotischen Kunst- und Literaturwissenschaft (Vodička 1976: 92). Inwiefern diese wertfrei (werturteilsfrei) im Sinne von Max Weber sein kann oder zu sein hat, ist eine ganz andere Frage (Zima 2020, Kap. IX).

Beim Übergang von der deutschen, slawischen und niederländischen sprachlichen Situation in den englischen und romanischen Kulturbereich kommt es zu einem semantischen Bruch, den die „Literaturwissenschaft“ in ihrer mittel- und osteuropäischen Bedeutung nicht überlebt. Insofern ist sie nicht mit einer international etablierten Wissenschaft wie der Physik oder der Informatik zu vergleichen.

Im Englischen und in den romanischen Sprachen gibt es keine Synonyme für „Literaturwissenschaft“, weil Bezeichnungen wie „literary science“, „science littéraire“, „ciencia literaria“ oder „scienza letteraria“ nicht üblich sind. (Die Frage ist nicht, ob diese Ausdrücke irgendwo – möglicherweise in Übersetzungen – vorkommen, sondern welche Termini herrschend oder gebräuchlich sind.) Eingebürgert haben sich hingegen die Bezeichnungen „literary criticism“, „critique littéraire“, „critica literaria“ und „critica letteraria“, die nicht eindeutig und scharf von Bezeichnungen wie „literary theory“ oder „théorie de la littérature“ zu trennen sind.

Auf begrifflicher Ebene sieht es so aus, dass „théorie de la littérature“ oder „literary theory“ sowohl im französischen als auch im englischen Sprachbereich der „critique littéraire“ oder dem „literary criticism“ subsumierbar ist, nicht jedoch umgekehrt.

Dies lassen neuere französische Einführungen in die Literaturwissenschaft bzw. „critique littéraire“, „théorie de la littérature“ erkennen, in denen neben Schriftstellern wie Proust, Saintre-Beuve und Sartre auch Theoretiker wie Gaston Bachelard, Charles Mauron, Roman Jakobson und Roland Barthes kommentiert werden (vgl. Jérôme Roger, *La Critique littéraire*, Paris, Dunod, 1997). Besonders aufschlussreich in dieser Hinsicht ist das Buch von Fabrice Thumerel, das ebenfalls den Titel *La Critique littéraire* trägt (vgl. Thumerel 1998). Thumerel spricht im dritten Kapitel von den „drei Kritiken“, „les trois critiques“: „la critique journalistique“, „la critique universitaire“, „la critique d'écrivain“ (S. 101). Die Relevanzkriterien und Klassifikationen seines Diskurses entsprechen weitgehend denen Jérôme Rogers: Wie Roger bringt er letztlich alle Diskurse über Literatur in einer Klasse unter, die er freilich unterteilt.⁷

⁷ Vgl. auch: Poulet (1986), wo neben Schriftstellern wie Baudelaire und Proust Literaturwissenschaftler wie Marcel Raymond, Albert Béguin und Jean Starobinski kommentiert werden.

Der deutschen, niederländischen oder slawischen Literaturwissenschaft ist eine solche Taxonomie fremd, weil in Mittel- und Osteuropa (ähnlich wie in Skandinavien) der Gegensatz zwischen Literaturkritik und Literaturwissenschaft dahingehend interpretiert wird, dass Literaturkritik nicht Partnerin oder Konkurrentin der universitären Literaturwissenschaft ist, sondern deren *Gegenstand*.

Nun mag man einwenden, dass die „Schule von Bordeaux“ (Escarpit, Estivals, Zalamansky et al.) eine ähnliche Einstellung zur Literaturkritik hatte wie etwa die deutschen Literaturwissenschaftler. Sie wird in Frankreich jedoch nicht der „critique littéraire“ zugerechnet, sondern der *Soziologie* (vgl. Escarpit et al. 1970, S. 29-41). So ist auch der Gegensatz zwischen den Ausdrücken „sociologie de la littérature“ und „sociocritique“⁸ zu verstehen: Die eine will Soziologie sein, die andere „critique littéraire“, d. h. nicht Wissenschaft im sozialwissenschaftlichen Sinne.

Im anglo-amerikanischen Bereich sieht die institutionelle und sprachliche Situation ähnlich aus: In einem seiner frühen Bände spricht Terry Eagleton von „Categories for a Materialist Criticism“ (vgl. Eagleton 1978: 44-63). Dies bedeutet konkret: Die materialistische Dialektik wird dem „literary criticism“ zugerechnet – ähnlich wie in Frankreich, Italien oder Spanien, wo häufig von einer „critique marxiste“ oder eine „crítica marxista“ die Rede ist. (Damit ist in diesem Fall nicht einfach „marxistische Gesellschaftskritik“ gemeint, sondern „marxistische Literaturwissenschaft bzw. Literaturkritik.“) Dass zwischen „literary theory“ und „literary criticism“ kein Gegensatz konstruiert wird, zeigt Eagletons Buch als Ganzes, in dem zwischen F. R. Leavis’ „criticism“ und dem „Marxist criticism“ kein institutioneller Unterschied gemacht wird (Eagleton 1978: 44-63.).

Dies ist wohl kein Zufall, denn trotz aller Unterschiede, die den Idealisten und Ästhetern Leavis vom marxistischen Materialisten Eagleton trennen, verbindet sie ein kritisches Anliegen: die seit Carlyle und Ruskin aktuelle Kritik des bürgerlichen Utilitarismus, der bei Eagleton als kapitalistische Ideologie kritisiert wird. Weder Leavis noch Eagleton erscheint der „criticism“ als empirische oder gar wertfreie Wissenschaft im Sinne von Alphons Silbermann, Hans Norbert Fügen, Norbert Groeben oder Siegfried J. Schmidt (vgl. Schmidt 1991).

Im Übergang von Leavis zu Raymond Williams und Eagleton kommt es im „criticism“ zwar zu einer materialistischen Wende, er versteht sich aber weiterhin primär als Kritik und nicht als Wissenschaft. Eine deutlichere Abgrenzung zwischen „literary criticism“ und „literary theory“ macht sich in Eagletons *Literary Theory. An Introduction* (1983) und vor allem in *After Theory* (2003) bemerkbar, wo Theorie stillschweigend mit Literaturtheorie identifiziert wird.

Dass es schließlich zu einer Fusion der beiden Bezeichnungen „literary criticism“ und „literary theory“ kommen kann, lässt der Titel erkennen, den der

⁸ Vgl. Duchet (1979) – im Gegensatz dazu aber: Zima (1985/2000). In diesem Buch wird die „Sociocritique“ als Textsoziologie aufgefasst.

Londoner Verlag der englischen Übersetzung meines Buches über die Dekonstruktion gab: *Deconstruction and Critical Theory* (vgl. Zima 2002). „Critical Theory“ bedeutet in diesem Fall nicht, wie deutschsprachige Leser vermuten könnten, „Kritische Theorie“, sondern „literary theory“ als „criticism“. Es ist nicht ganz einfach, aus diesem terminologischen Labyrinth, das aufgrund interkultureller Interferenzen noch verwirrender wirkt, hinauszufinden.

Den entscheidenden Schritt, durch den sich der anglo-amerikanische „criticism“ von der mittel- und osteuropäischen Literaturwissenschaft entfernt, tut der amerikanische Dekonstruktivist Geoffrey H. Hartman, wenn er den „literary critic“ als Schriftsteller auffasst. Er plädiert für ein „synthesizing criticism“ „(...) that would combine art and philosophy“ (Hartman 1980: 38). Sein Vorbild ist Jacques Derridas *Glas*, eine philosophisch-literarische Textcollage, in der Hegel und Jean Genet in einer Hegel-Parodie miteinander konfrontiert werden.

Das Problem, das sich hier abzeichnet, sollte nicht unterschätzt werden: denn die anglo-amerikanischen und französischen Diskurse des „criticism“ und der „critique“ zeugen nicht nur von einer anderen sozio-linguistischen Situation und von anders institutionalisierten Soziolekten: Sie sind auch anders strukturiert. Während der Gegenstand literaturwissenschaftlicher Diskurse im deutschen oder mittel-osteuropäischen Sinn „die wissenschaftliche Darstellung der Literatur“ ist (im Rahmen erzähltheoretischer, semiotischer, phänomenologischer oder soziologischer Modelle), ist der Gegenstand von Hartmans Diskurs das „kreative Schreiben“ als „synthesizing criticism“.

Das ist nicht weiter erstaunlich, denn Hartman steht in einer anglo-amerikanischen Tradition, deren Programm der „New Critic“ Ransom prägnant zusammenfasste, als er schrieb: „Ich bin der Ansicht, dass Dichtung auf revolutionäre Art mit der Konvention der logischen Rede bricht (...)“ (Ransom 1941: 280). Für so manchen Vertreter des New Criticism oder der amerikanischen Dekonstruktion gelten diese Aussagen über die Dichtung auch für den „criticism“.

Abschließend kann festgehalten werden, dass „Literaturwissenschaft“ im deutschen, niederländischen oder slawischen Sinne im Englischen und Französischen noch am ehesten mit „literary theory“ oder „théorie de la littérature“⁹ übersetzt werden kann. Der interkulturelle Vergleich zeigt, dass die Bezeichnungen „literary criticism“ und „critique littéraire“ die Grenzen zwischen Literaturwissenschaft und Literaturkritik verwischen und dazu angetan sind, Missverständnisse zu zeitigen.

⁹ Vgl. Kibédi Varga (1981). Dieser Band enthält ausschließlich literaturwissenschaftliche Beiträge.

5. Diskurs – Discourse – Discours

Im Falle von „Diskurs“ ist die gesellschaftliche und sprachliche Situation anders beschaffen als im Falle von „Literaturwissenschaft“. Sowohl im Deutschen als auch im Französischen, Englischen und Italienischen hat das Wort „Diskurs“, „discourse“, „discours“ oder „discorso“ zwei Bedeutungen: Es bedeutet sowohl „Rede“ als auch „Gespräch“. Von dieser *Doppelbedeutung des Wortes* kann man sich in verschiedenen Wörterbüchern überzeugen. So findet man beispielsweise im *Großen Duden* die folgende Definition von „Diskurs“: „methodisch aufgebaute Abhandlung über ein [wissenschaftliches] Thema; Gedankenaustausch, Unterhaltung“. Komplementär dazu heißt es im *Oxford Advanced Dictionary*: „speech, lecture, sermon, treatise; (old use) conversation“. Auf eine Bedeutungsvielfalt stößt man im *Petit Robert*; sie kann aber auch im Rahmen des Gegensatzes *Rede/Gespräch* unterteilt werden: „Propos que l’on tient (...), conversation, dialogue, entretien (...); développement oratoire fait devant une réunion de personnes (...) exposé, traité [als Beispiel wird angeführt: Descartes’ *Discours de la méthode*]“. Im italienischen Bereich könnte man Machiavellis *Discorsi* nennen (Machiavelli 1976: 1981).

Es fällt auf, dass hier *Diskurs als Rede* im Vordergrund steht, nicht Diskurs als Gespräch. Dieser Sprachgebrauch herrscht auch in der französischen Diskurssemiotik vor, die sich fast ausschließlich mit dem Diskurs als Rede, als semantisch-syntaktischer und narrativer Struktur befasst – im Unterschied etwa zur anglo-amerikanischen „conversation analysis“ (Aijmer 1996). Sie wendet sich gegen ältere Versuche, etwa eines Zelig Harris, den Diskurs empiristisch als Verkettung von Sätzen aufzufassen, weil dabei die semantische Basis und die narrative Struktur des Diskurses aus dem Blickfeld verschwinden. Sie ist eine transphrastische, über einzelne Sätze hinausgehende Betrachtungsweise (Harris 1952).

Die Anliegen der Pariser semiotischen Schule (L’Ecole de Paris: Algirdas Julien Greimas, Jean-Claude Coquet, Joseph Courtés, Erik Landowski et al.) können als eine Kritik an Harris’ interphrastischer Auffassung des Diskurses verstanden werden. In diesem Kontext sind die folgenden Bemerkungen von Jean-Claude Coquet zu verstehen: „Wenn wir neue Ursachen der erkenntnistheoretischen und methodologischen Verwirrung vermeiden wollen, sollten wir den Bereich des Interphrastischen (Z. Harris) vom Bereich des Transphrastischen (semiotischen) unterscheiden (Coquet 1982: 33).

Dass hier nicht Wortklauberei oder Haarspalterei im Spiel ist, lässt eine Anmerkung von Nicolas Ruwet zu Harris’ Ansatz erkennen: „Harris klammert bewusst alle semantischen und vor allem pragmatischen Überlegungen aus“ (Ruwet 1975: 310). Dies bedeutet, dass die semantische Basis des Diskurses

unberücksichtigt bleibt. Es sind jedoch die semantischen Entscheidungen des Diskurssubjekts – Relevanzkriterien, Selektionen und Klassifikationen, – die einem Diskurs seine Richtung vorgeben, seine Teleologie. Daher kann Greimas in einem Gespräch mit Hans-George Ruprecht feststellen: „Das Paradigmatische ist es, das das Syntagmatische organisiert“ („C’est le paradigmatique qui organise le syntagmatique“) (Greimas, bei Ruprecht 1984: 9).

Es ist hier nicht der Ort, die Strukturele Semiotik und ihren Diskursbegriff mitsamt der *Tiefenstruktur* (*structure profonde*), dem *semiotischen Viereck* (*carré sémiotique*) und dem *Akatntenmodell* darzustellen. Die hier skizzierten Grundgedanken dieser Semiotik und ihre Kritik an Harris sollten lediglich eine Vorstellung vom Diskurs als Rede: als *semantisch-narrativer Struktur* vermitteln.

Wichtig ist noch der Zusatz, dass in der gesamten französischen Semiotik dieser Diskursbegriff vorherrscht. Davon zeugt z. B. Jean-Michel Adams Buch *Linguistique textuelle* mit seinem Untertitel *Des genres de discours aux textes* ebenso wie Dominique Maingueneaus *Initiation aux méthodes de l’analyse du discours*. In diesem Buch wird der Diskurs als „transphrastische Struktur“ („structure transphrastique“) definiert. Diese Definition ist für den gesamten französischen Sprachraum repräsentativ und unterscheidet ihn von anderen Sprachräumen und ihren sozio-linguistischen Situationen.

Denn wesentlich für die komparatistische Betrachtung ist der Umstand, dass sich vor allem im deutschen Sprachraum Jürgen Habermas’ Diskurstheorie durchgesetzt hat, in der „Diskurs“ auf kommunikativer Ebene als *Gespräch* definiert wird. In diesem Gespräch sollen – nach Habermas – Legitimationsansprüche rivalisierender Annahmen und Hypothesen überprüft werden. Dadurch kommt es zu einer *interkulturell bedingten Spaltung des Diskursbegriffes*, die weitgehend dem in den Wörterbüchern kommentierten semantischen Dualismus entspricht. Sie hat für zahlreiche Vieldeutigkeiten und Verwirrungen gesorgt, die mit den Missverständnissen zu vergleichen sind, die immer von neuem im Spannungsverhältnis von „Literaturwissenschaft“ und „literary criticism“ bzw. „critique littéraire“ entstehen.

Charakteristisch für Habermas’ kommunikative Auffassung des Diskursbegriffs ist eine Textpassage aus *Erläuterungen zur Diskursethik*, in der u. a. zu lesen ist, „daß Diskurse, in denen ja problematische Geltungsansprüche als Hypothesen behandelt werden, eine Art reflexiv gewordenen kommunikativen Handelns darstellen“ (Habermas 1992: 17). Geltungsansprüche von Argumenten sollen demnach in einem Gespräch auf ihre Haltbarkeit hin überprüft werden.

An anderer Stelle ist in Habermas’ Werk von „Diskursteilnehmern“ die Rede und davon, „daß nur die Normen Geltung beanspruchen dürfen, die die Zustimmung aller Betroffenen als Teilnehmer eines praktischen Diskurses finden (oder finden könnten)“ (Habermas 1983: 103). Der Ausdruck „Teilnehmer eines

praktischen Diskurses“ bestätigt, dass Habermas unter „Diskurs“ ein klärendes Gespräch versteht – und nicht etwa eine Rede als semantisch-narrative Struktur.

In der deutschsprachigen Welt hat sich (außer in der Romanistik) diese Auffassung des Diskursbegriffs weitgehend durchgesetzt. So ist beispielsweise beim Soziologen Armin Nassehi, der keineswegs als Habermas-Schüler zu verstehen ist, von einer „Diskursarena“ die Rede, und es wird stillschweigend angenommen, dass in dieser Arena zahlreiche Sprecher am Diskurs teilnehmen: „Der Sinn der Arena ist dann die Arena selbst: Der Diskurs erhöht die Authentizität der Sprecher dadurch, dass ihre Inkommensurabilität wechselseitig anerkannt wird (...)“ (Nassehi 2006: 62).

Auch in der deutschen *Diskursforschung* dominiert die kommunikative oder dialogische Auffassung des Diskursbegriffs. Auch dort ist von „Diskursarenen“ (Keller 2010: 79) die Rede und von „Sprecherpositionen“ innerhalb des Diskurses als Kommunikation: „Potentielle Sprecher müssen eine Karriere, Ausbildung, Sozialisation durchlaufen, um innerhalb des Diskurses und der dort verfügbaren Sprecherpositionen sprechen zu können (mit ungleich verteilten Chancen auf Gehör)“ (Keller 2012: 99). Auch dieser Text folgt Habermas' Auffassung des Diskurses als „Gespräch“ oder „Diskussion“.

Diese Auffassung kommt auch in einem Kommentar zum „Utopiediskurs in der Weimarer Republik“ von Rüdiger Graf zum Ausdruck: „Zum Utopiediskurs in der Weimarer Republik gehörten damit zum Beispiel alle Texte, die Utopien formulierten, sich über das Phänomen des Utopischen positiv oder negativ äußerten oder ein neues Verständnis des Utopiebegriffs vorschlugen“ (Graf 2006: 84). Abermals wird der Diskurs als *Diskussion*, d. h. als ein Miteinander und Gegeneinander von Reden, von Diskursen im Sinne der französischen Semiotik aufgefasst.

Aber nicht nur Habermas, sondern auch Foucault, der den Diskurs (reichlich *vage*) als Verkettung von *Aussagen* (*énoncés*) – also als *Rede* – auffasst, nimmt eine Schlüsselposition in der sprachlichen Situation Deutschlands ein; und so ist es zu erklären, dass die beiden Diskursbegriffe – Diskurs als Gespräch und Diskurs als Rede – im deutschsprachigen Raum miteinander konkurrieren und bisweilen durcheinander geraten. Dies ist einer der Gründe, weshalb „es in den Kultur- und Sozialwissenschaften bislang keine einhellige Auffassung gibt, was unter einem Diskurs zu verstehen ist“, wie Franz. X. Eder (2006: 11) zu Recht bemerkt.

Da im englischen Sprachbereich sowohl Foucault und die französische Semiotik (von Saussure bis Barthes und Greimas) als auch Habermas' Werk recht intensiv rezipiert werden, nimmt es nicht wunder, dass sowohl in Großbritannien als auch in den USA die beiden Begriffe koexistieren. Mehr noch: sie koexistieren in einem Werk, wie die folgenden Bemerkungen zu Norman Faircloughs „Critical Discourse Analysis“ (CDA) zeigen werden.

„I see discourses as ways of representing aspects of the world“, heißt es etwa bei Fairclough in *Analyzing Discourse*, und eine ergänzende Definition findet sich im Schlusswort zu diesem Buch: „Discourses are diverse representations of social life which are inherently positioned – differently positioned social actors ‚see‘ and represent social life in different ways, different discourses“ (Fairclough 2003: 206). Hier wird Diskurs als „Rede“ im Sinne von Foucault und in Übereinstimmung mit der Strukturalen Semiotik aufgefasst nach dem Motto: jedem seine Rede als Weltansicht oder Weltbetrachtung

In einem anderen Werk spricht Fairclough nicht so sehr als Foucault-Leser und Semiotiker, sondern fasst „Diskurs“ in Übereinstimmung mit Habermas als „Gespräch“ auf: „The examples so far have been of face-to-face discourse but a not inconsiderable proportion of discourse in contemporary society actually involves participants who are separated in place and time“ (Fairclough 2015: 78). Diese Feststellung ist zweifellos richtig und in Zeiten von Pandemien, in denen virtuelle Kommunikation den Alltag beherrscht (etwa in universitären „Webinaren“) auch hochaktuell.

Aber was ist mit dem Diskurs-Begriff geschehen? Er hat einen Bedeutungswandel durchgemacht, den Fairclough nirgends kommentiert: *Aus der Rede wurde das Gespräch im Sinne von Habermas*. In einem zusammen mit Isabella Fairclough verfassten Werk wird wiederum die semiotische Definition angeboten: „Discourses are ways of representing aspects of the world which can generally be identified with different positions or perspectives of different groups of social actors (e. g. different political parties)“ (Fairclough, Fairclough 2012: 82).

Dies bedeutet, dass bei Fairclough insgesamt mindestens *drei Definitionen* von „Diskurs“ koexistieren: 1. Diskurs als Rede eines individuellen Aussagesubjekts; 2. Diskurs als Rede eines Kollektivsubjekts (z. B. Partei) und 3. Diskurs als Gespräch. Da die drei Diskursvarianten nicht aufeinander bezogen werden, kann man Reiner Keller nur zustimmen, wen er feststellt: „Der Begriff des Diskurses bezieht sich deswegen selbst innerhalb des engeren Feldes der Diskursforschung auf sehr Unterschiedliches (...)“ (Keller 2011: 9).

Allein im englischen Sprachbereich wird diese Diagnose bestätigt, weil hier Diskurs auch sehr allgemein als *Diskurstyp* aufgefasst wird, etwa als juristischer Diskurs: „(...) Legal language is the institutional discourse sine qua non (...)“ (Simpson 2019: 33).

Immerhin trägt eine komparatistische Betrachtungsweise zur Klärung des Begriffs bei, indem sie 1. seine diversen Definitionen mit sprachlichen und kulturellen Situationen verknüpft, 2. diese Definitionen in sozio-linguistischen Kontexten erklärt und 3. eine (stets hypothetische) Definition vorschlägt: *Diskurs als Rede oder (genauer) semantisch-syntaktische und narrative Struktur und als Gespräch in den verschiedensten Formen*.

6. Die theoretische Bedeutung des Vergleichs und der Komparatistik

Von der Komparatistik behauptet Erwin Koppen, sie habe keine eigene Theorie (vgl. Einleitung). In dieser Betrachtung sollte gezeigt werden, dass die Komparatistik (auch die nicht-literarische) als Soziosemiotik denkbar ist, die soziologische und semiotische Theorien und Methoden anwendet. Zugleich sollte deutlich werden, dass mit Hilfe dieser Theorien und mit Hilfe des Vergleichs Begriffe wie „literarische Moderne“ („Modernismus“), „Konversationsdrama“, „Avantgarde“, „Literaturwissenschaft“ oder „Diskurs“ konkreter, d. h. im interkulturellen Kontext, im Hinblick auf Ähnlichkeiten und Differenzen bestimmt werden können.

Wer versucht, eine literarische Periode wie die Romantik ausschließlich im Rahmen einer Nationalphilologie, etwa im germanistischen oder anglistischen Zusammenhang, zu bestimmen, wird niemals von „der Romantik“, bestenfalls von der „deutschen“ oder „englischen Romantik“ sprechen können. Zugleich wird er Aspekte der deutschen Romantik ausblenden müssen, die auf die Wirkung französischer Autoren – etwa Jean-Jacques Rousseaus – in Deutschland oder England zurückzuführen sind – es sei denn, dass er doch noch über den nationalen Bereich hinausgeht und komparatistisch argumentiert (dies ist häufig der Fall).

Als „theorielos“ oder mit anspruchsvoller Theorie unvereinbar wird die Komparatistik von manchen Wissenschaftlern direkt oder indirekt in Frage gestellt. Der Soziologe Niklas Luhmann stellt sie zumindest indirekt in Frage, wenn er bemerkt: „Wie im alltäglichen Sprachgebrauch ist es auch in der Soziologie ganz üblich, von italienischer Gesellschaft, spanischer Gesellschaft usw. zu sprechen, obwohl Namen wie Italien oder Spanien in einer Theorie schon aus methodologischen Gründen nicht verwendet werden sollten“ (Luhmann 1997: 158).

Dieser Satz ist nicht nur deshalb problematisch, weil er alle Komparatistiken – von der Vergleichenden Literaturwissenschaft und Sprachwissenschaft bis zur Vergleichenden Soziologie und Politikwissenschaft – aus dem theoretisch-wissenschaftlichen Bereich ausschließt, sondern auch deshalb, weil er eine interkulturelle Begriffsbildung, wie sie hier skizziert wurde, vorab disqualifiziert.

Wie sollen Erscheinungen wie „Klassik“ oder „Romantik“, die es im europäischen Sinne weder in China noch in Japan gibt, als interkulturelle und zugleich kulturell spezifische Erscheinungen definiert werden, wenn über die Unterschiede zwischen französischer und deutscher „Klassik“ nichts ausgesagt werden darf, weil die Adjektive „französisch“ und „deutsch“ tabuisiert sind? Was geschieht mit der Vergleichenden Verfassungslehre oder mit der Vergleichenden Föderalismusforschung, die das Phänomen „Föderalismus“ nur mit Hilfe von Vergleichen – zwischen z. B. den USA, der Bundesrepublik Deutschland und der Russischen Föderation – begrifflich erfassen kann?

„Wer fremde Sprachen nicht kennt, weiß nichts von seiner eigenen“, bemerkt Goethe (vgl. Einleitung). Mit „fremden Sprachen“ befasst sich u. a. die Vergleichende Sprachwissenschaft. Wie soll sie aber verfahren, wenn die Verwendung von Namen wie „Italien“ und „Spanien“ verboten wird? Sie wird nicht einmal auf die sprachliche Vielfalt Spaniens (oder Italiens) hinweisen können. Auch der rudimentäre Hinweis, dass Katalanisch auch in Andorra gesprochen wird, wird in einer Theorie nicht mehr erlaubt sein.

Man wird daher Luhmanns These umkehren und behaupten müssen, *dass Namen wie Italien und Spanien in der theoretischen Begriffsbildung unvermeidlich sind*. Zugleich wird man mit dem Romanisten Ulrich Schulz-Buschhaus auch von der „Unvermeidlichkeit der Komparatistik“ (Schulz-Buschhaus 1979: 235.) sprechen. Ihre Unvermeidlichkeit sollte in diesem Artikel nachgewiesen werden.

Bibliografie

- Adam Jean-Michel (1999): *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Paris.
- Aijmer Karin (1996): *Conversational Analysis in English. Convention and Creativity*. London-New York.
- Asholt Wolfgang, Fähnders Walter (Hrsg.) (2005): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart.
- Bachtin Michail (1979): Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen. In: Bachtin Michail, *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. und eingel. von Rainer Grübel. Aus dem Russ. übers. von Sabine Reese und Rainer Grübel. Frankfurt am Main, S. 109–11.
- Breton André (1935/1972): *Position politique du surréalisme*. Paris.
- Breton André (1969): *Manifestes du surréalisme*. Paris.
- Broch Hermann (1978): *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie (1931/32)*, Frankfurt am Main.
- Carré Jean-Marie (1973): Vorwort zur Vergleichenden Literaturwissenschaft. In: Fügen Hans Norbert (Hrsg.): *Vergleichende Literaturwissenschaft*. Düsseldorf-Wien, 82–83.
- Coquet Jean-Claude (1982): *Semiotique: L'Ecole de Paris*. Paris.
- de Balzac Honoré (1965): *La Comédie Humaine*, Bd. I, Paris.
- Duchet Claude (Hrsg.) (1979): *Sociocritique*. Paris.
- Eagleton Terry (1978): *Criticism and Ideology*. London.
- Eder Franz X. (2006): Historische Diskurse und ihre Analyse – Eine Einleitung. In: Eder Franz X. (Hrsg.): *Historische Diskursanalyse*. Wiesbaden, 9–23.
- Escarpit Robert et al., (1970): *Le Littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature*. Paris.
- Fähnders Walter (2011): Subjektconstitution und avantgardistischer Manifestantismus. In: Bartoli Kucher Simona, Böhme Dorothea, Floreancig Tatjana (Hrsg.): *Das Subjekt in Literatur und Kunst. Festschrift für Peter V. Zima*. Tübingen, 237–252.
- Fairclough Norman (2003): *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research*. Abingdon.
- Fairclough Norman (2015): *Language and Power*. Abingdon.
- Freud Sigmund (1917/1982): Die Libidotheorie und der Narzißmus. In: Freud Sigmund, *Studienausgabe*. Bd. I. Frankfurt am Main.
- Goethe Johann Wolfgang (1968): *Maximen und Reflexionen, Gesamtausgabe*. Bd. XXI. München.

- Gorlov Nicolas (1975): Qu'est-ce que le futurisme? In: Conio Gerard (Hrsg.): *Le Formalisme et le futurisme russes devant le marxisme*. Lausanne.
- Graf Rüdiger (2006): Diskursanalyse und radikale Interpretation. Davidsonianische Überlegungen zu Grenzen und Transformationen historischer Diskurse. In: Eder Franz X. (Hrsg.): *Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen*, Wiesbaden, 71–89.
- Habermas Jürgen (1992): *Erläuterungen zur Diskursethik*. Frankfurt am Main.
- Hartman Geoffrey (1980): *Criticism in the Wilderness. The Study of Literature Today*. New Haven-London.
- Hermant Abel (1931): *Souvenirs du Vicomte de Courpière – par un témoin*. Paris.
- Janin Yves (1966): La Transparence. Préliminaires à une étude sociologique du surréalisme. In: *Cahiers de philosophie* 7.
- Jauß Hans Robert (1969): Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft. *Linguistische Berichte*, 3, 44–56
- Kafka Franz (1958/1964): *Der Prozeß*. Frankfurt am Main.
- Kaiser Gerhard R. (1980): *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungsstand – Kritik – Aufgaben*. Darmstadt.
- Keller Karin (1977): *Gesellschaft in mythischem Bann. Studien zum Roman „Das Schloß“ und anderen Werken Franz Kafkas*. Wiesbaden.
- Keller Reiner (2010): Wandel von Diskursen – Wandel durch Diskurse. Das Beispiel der Umwelt- und Risikodiskurse seit den 1960er Jahren. In: Landwehr Achim (Hrsg.): *Diskursiver Wandel*. Wiesbaden, 69–87.
- Keller Reiner (2011): *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. Wiesbaden.
- Keller Reiner (2012): Der menschliche Faktor. Über Akteur(inn)en, Sprecher(inn)en, Subjektpositionen, Subjektivierungsweisen in der wissenssoziologischen Diskursanalyse“. In: Keller Reiner, Schneider Werner, Viehöver Willy (Hrsg.): *Diskurs – Macht – Subjekt. Theorie und Empirie von Subjektivierung in der Diskursforschung*. Wiesbaden, 69–107.
- Kibédi Varga Aron, Cornulier Benoît de (Hrsg.) (1981): *Théorie de la littérature*. Paris.
- Koppen Erwin (1973): Hat die Vergleichende Literaturwissenschaft eine eigene Theorie? In: Rüdiger Horst (Hrsg.): *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*. Stuttgart, 41–64.
- Lawrence David H. (1962): *The Collected Letters of D. H. Lawrence*. Hrsg. von Harry T. Moore. New York.
- Luhmann Niklas (1997): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Bd. I. Frankfurt am Main.
- Machiavelli Niccolò (1976/1981): Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio. In: Machiavelli Niccolò, *Il Principe e altre opere politiche*. Mailand.
- Maigneueau Dominique (1979): *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Problèmes et perspectives*. Paris.
- Marcuse Herbert (1979): Über den affirmativen Charakter der Kultur. In: Marcuse Herbert (Hrsg.): *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt am Main, 56–100.
- Marinetti Filippo Tommaso (1995): Manifest des Futurismus. In: Asholt Wolfgang, Fähnders Walter (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart.
- Marinetti Filippo Tommaso (1995): Technisches Manifest der futuristischen Literatur. In: Asholt Wolfgang, Fähnders Walter (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart.
- Marinetti Filippo Tommaso (1995): Tod dem Mondschein! In: Asholt Wolfgang, Fähnders Walter (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart.
- Marinoni Bianca Cetti (1992): *Essayistisches Drama. Die Entstehung von Robert Musils Stück „Die Schwärmer“*. München.

- Musil Robert (1978): *Gesammelte Werke*, Bd. V, hrsg. von A. Frisé. Reinbek.
- Nassehi Armin (2006): *Der soziologische Diskurs der Moderne*. Frankfurt am Main.
- Nietzsche Friedrich (1980): Jenseits von Gut und Böse. In: Nietzsche Friedrich, *Werke*, Bd. IV, hrsg. von K. Schlechta, München.
- Nöth, Winfried (1977): *Dynamik semiotischer Systeme. Vom altenglischen Zauberspruch zum illustrierten Werbetext*. Stuttgart.
- Orwell George (1949): *Nineteen eighty-four. A novel*. Harmondsworth.
- Poulet Georges (1986): *La Conscience critique*. Paris.
- Proust Marcel (1976): *Le Carnet de 1908*, hrsg. von Philip Kolb. Paris.
- Proust Marcel (1989): *A la recherche du temps perdu*, Bd. I, hrsg. J.-Y. Tadié. Paris.
- Ransom John Crowe (1941): *The New Criticism*, Norfolk (Conn.).
- Ruprecht Hans-George (1984): Ouvertures métasémiotiques: entretien avec Algirdas Julien Greimas. *Recherches sémiotiques* 1, vol. 4, 1–23.
- Ruwet Nicolas (1975): Parallélisme et déviations en poésie. In: Kristeva Julia et al. (Hrsg.): *Langue, discours, société. Pour Emile Benveniste*. Paris, 307–351.
- Sartre Jean-Paul (1946): Aller et retour. In: *Critiques littéraires. Situations I*. Paris.
- Schmidt Siegfried J (1991): *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main.
- Schmitt Hans-Jürgen (Hrsg.) (1973): *Die Expressionismusedebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt am Main.
- Shewan Rodney (1977): *Oscar Wilde: Art and Egotism*. London.
- Simpson Paul, Mayr Andrea, Statham Simon (2019): *Language and Power. A Resource Book for Students*. Abingdon.
- Svevo Italo (1938): *La coscienza di Zeno*. Mailand.
- Szondi Peter (1959): *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main.
- Thumerel Fabrice (1988): *La Critique littéraire*. Paris.
- Tynjanov Jurij (1967): Velimir Chlebnikov. In: Tynjanov Jurij: *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution der Literatur*. Frankfurt am Main.
- van Heusden Barend, Jongeneel Els (1993): *Algemene literatuurwetenschap. Een theoretische inleiding*. Utrecht.
- Veblen Thorstein (2011): *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*. Frankfurt am Main.
- Vodička Felix (1976): *Die Struktur der literarischen Entwicklung*. München.
- Wienold Götz (1972): *Semiotik der Literatur*. Frankfurt am Main.
- Wilde Oscar (1985/1954): *The Importance of Being Earnest*. In: Wilde Oscar, *Plays*. Harmondsworth.
- Zelenka Miloš (2002): *Literární věda a slavistika*. Prag.
- Zima Peter V. (1980/2002): *L'Ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*. Paris
- Zima Peter V. (1985/2000): *Manuel de sociocritique*. Paris.
- Zima Peter V. (2000) (Hrsg.): *Vergleichende Wissenschaften*. Tübingen.
- Zima Peter V. (2002): *Deconstruction and Critical Theory*. London-New York.
- Zima Peter V. (2011): *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen.
- Zima Peter V. (2020): *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Tübingen.
- Žirmunskij Viktor (1973): Die literarischen Strömungen als internationale Erscheinungen. In: Rüdiger Horst (Hrsg.): *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*. Stuttgart, 104–126.