

***Der Leser als Sänger: Zu den mündlichen Grundlagen der schriftlichen Kultur*** (Universität Freiburg i. B., 28. Januar 1987)

Der Titel meines Vortrags verspricht Grundlegendes oder zumindest Allgemeines. In der Zeit, die mir zur Verfügung steht, kann ich allerdings Dinge nur andeuten, die ausgeführt werden müssten. Andererseits bin ich mir bewusst, dass mein Blickpunkt als Literaturwissenschaftler meine Sicht einschränkt (ich werde darauf noch zurückkommen). Und ich bin mir bewusst, dass ich an einem Ort, wo Mündlichkeit und Schriftlichkeit in einem Sonderforschungsbereich untersucht wird, vielleicht offene Türen einrenne. Umso dankbarer bin ich, dass ich Ihnen heute über etwas berichten kann, was mich zurzeit beschäftigt.

Es geht in meinem Vortrag—wie der Titel es andeutet—darum, wie die *Beziehung* zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit in unserer Kultur gesehen werden sollte. Und ich möchte dies an drei Beispielen zeigen.

Ich möchte mit einem Beispiel beginnen, das uns allen bekannt ist: der Dichterlesung. Bei solchen Lesungen sitzen sich Autor und Publikum gegenüber. Zwischen ihnen befindet sich der Gegenstand, der das Zentrum des Anlasses bildet: ein Buch, ein Manuskript—der Text. Der Sprechende hat keinen Augenkontakt mit den Zuhörern—wie dies bei einer öffentlichen Rede selbstverständlich wäre. Sein Blick ist in den Text versunken; und auch die Zuhörer, wo sie nicht selbst mitlesen, haben den Blick nach innen gewandt und sitzen bewegungslos da—meditierende Individuen. Der Autor (Max Frisch ist für mich das eindrucklichste Beispiel dieses Vortragsstils) spricht mit einer flachen Intonation; er versucht jeden persönlichen Ton zu vermeiden—mit anderen Worten, den Text für sich selbst sprechen zu lassen.

Das braucht nicht so zu sein: Als ich vor einigen Jahren in den USA an sehr vielen Dichterlesungen teilnahm, hatte ich ein Erlebnis, das mir auch heute noch sehr gegenwärtig ist: ein Abend mit dem Lyriker Galway Kinnell. Er

konnte seine Gedichte auswendig, stellte sich vor uns hin, schaute uns an und trug sie vor—etwas, was den Anlass völlig verwandelte und seinem Werk einen völlig anderen Status gab.

Aber kehren wir zum Gängigen zurück. Dichterlesungen dieser Art lassen sich am ehesten als Versuche beschreiben, die stille Lektüre des Textes möglichst perfekt nachzuahmen--viel schriftlicher könnte man sich den Anlass nicht vorstellen.

Doch sogar hier sind Faktoren am Werk, die in die Welt der Mündlichkeit gehören: Der Sprecher geht auf das Publikum ein, indem er Geschwindigkeit, Intonation, Timbre, etc. variiert, aber auch, indem er Texte auslässt oder andere dazu nimmt, oder gar, indem er sein Programm länger macht oder beschneidet, wenn die Reaktion des Publikums dies nahelegt. In diesem Sinne wird eine solche Lesung—obwohl sie den schriftlichen Charakter des Textes hervorhebt—zu einem Ereignis, das typische Züge des Mündlichen aufweist.

Man mag einwenden, die Lesung sei im Vergleich zur stillen Lektüre ein besonderer Fall. Ich glaube allerdings nicht, dass dies zutrifft. Ich möchte im Gegenteil die These aufstellen, die Mündlichkeit habe auch in unserer literarischen Kultur eine integrale Rolle; das Schriftliche sei etwas, das ihr aufgesetzt worden ist, und ohne ständige Interaktion mit ihr gar nicht existieren kann. Ich werde dies zuerst kurz in allgemeinen Begriffen skizzieren und dann meine These an zwei weiteren Beispielen zu belegen versuchen: an der Rolle des Lesers und am Begriff des Klassikers.

Aus der Perspektive meiner These möchte ich die Beziehung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit kurz allgemein skizzieren.

Lassen Sie mich zuerst einige Unterschiede zwischen schriftlicher und mündlicher Kultur kurz rekapitulieren—jene, auf die ich zurückkommen werde. In einer mündlichen Kultur ist das, was einmal vergessen worden ist, endgültig verloren. Man kann nichts nachschlagen. Es muss deshalb alles getan werden, um sozial wichtiges Wissen zu erhalten—

was wir Literatur nennen, hat meiner Meinung nach etwas damit zu tun. Man bringt es in einprägsame Form: Geschichten (Mythen), Sprichwörter und Wendungen dienen diesem Zweck. Es gibt keine Texte, sondern Regeln und Bräuche, nach denen man Werke in jeder Situation neu schafft. Originalität, etwas, was wir in unserer Kultur hochachten, kann hier bedrohlich sein—sie gefährdet die Überlieferung von Regeln. Knappheit der Formulierung kann keine Tugend sein; im Gegenteil, Wiederholung und Variation sind überlebenswichtig.

Man kann sich verschiedene Arten der Beziehung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit vorstellen. Man kann die beiden als Kulturtypen ansehen, die sich gegenseitig ausschließen, wie dies etwas bei Albert B. Lord angedeutet wird: Wenn die Schrift einmal wirksam wird, ist das Mündliche zum Untergang verurteilt. Ja, man kann den Schritt vom Mündlichen zur Schrift so darstellen, dass er geradezu zum Sündenfall wird, wie man das etwas zugespitzt zu Marshall McLuhan sagen könnte. Man kann den Übergang zwischen den beiden Kulturtypen als graduell oder gar in verschiedenen Bereichen differenziert betrachten, wie bei Ruth Finneran und Jack Goody.

Die Vorstellungen, die hier genannt wurden, haben gemeinsam, dass sie von zwei Annahmen ausgehen: 1) Erstens, dass unsere Kultur eine schriftliche sei. Dies wird gerade auch von Vertretern der "oral poetry" als selbstverständlich angenommen. Aber es handelt sich dabei um einen Zirkelschluss: unsere Kultur ist eine schriftliche, weil wir das, was schriftlich ist, als Modell dessen postulieren, was wir Kultur nennen. Die Fähigkeit, lesen zu können, setzen wir noch immer allzu selbstverständlich gleich mit Bildung. Deutlich wird dies dort, die Jeremiaden über den Verlust des Lesens einsetzen, zum Beispiel in Neil Postmans *Wir amüsieren uns zu Tode*.

Die Annahme, unsere Kultur sei eine schriftliche, ist es im Grunde, die uns zwingt, eine weitere zu machen: 2) Zweitens, dass es eine historische Abfolge von der Mündlichkeit zur

Schriftlichkeit (und eventuell wieder zurück) gebe. Es sind denn auch die Übergänge, welche immer wieder beschrieben worden sind und welche auch zu Debatten geführt haben. Wo Schriftlichkeit und Mündlichkeit als Kulturtypen einander gegenübergestellt werden, ist ihre Interaktion eben nur im Begriff des Übergangs zu fassen.

\*

Wie die Beziehung zwischen mündlicher und schriftlicher Kultur gesehen wird, das hat inzwischen selbst eine Tradition, und wie so oft, ist deren Anfang Teil der Struktur dieser Unterscheidung geworden. Lassen Sie mich dies verdeutlichen: Dass die mündliche und die schriftliche Kultur sich nach Lord und, noch viel mehr, nach McLuhan, gegenseitig ausschliessen, ist aus dem Paradigma zu erklären, welches damals beherrschend war: eine Vorstellung von Wortkunst, die in extremer Form auf der Vorstellung des Schreibens und eines festen Textes beruhte. Im zweiten Kapitel von Lords *The Singer of Tales* zeigt sich dies eindrücklich.

Und ein weiterer Grund verdient es genannt zu werden: Die Forscher, die uns mit dem Paradigma der "oral poetry" vertraut gemacht haben, waren Literaturwissenschaftler: Milman Parry war ein Professor der Klassischen Philologie—einer Disziplin, die eine besonders eindrückliche Tradition der Textanalyse hat. Sein Schüler Albert B. Lord reichte *The Singer of Tales* in einer ersten Fassung als Dissertation in Vergleichender Literaturwissenschaft ein; und auch Marshall McLuhan, der Lords Ansatz verallgemeinerte, war Literaturwissenschaftler.

Der gegenwärtige historische Moment macht es uns leichter, etwas allmählich zu sehen, was wir als Literaturwissenschaftler lange nicht haben erkennen können: die Rolle des Mündlichen auch in unserer Kultur. Wir haben einen Punkt erreicht, von dem aus es allmählich möglich wird, unsere Kultur wieder aus der Perspektive der Mündlichkeit zu sehen.

Es ist möglich, dass einem Schweizer eine solche Behauptung leichter fällt: Anders als bei denen, die das Paradigma von Mündlichkeit und Schriftlichkeit zuerst beschrieben, haben wir zwei Sprachen, die wir nebeneinander verwenden: einen Dialekt, den wir nur sprechen, aber kaum schreiben können, und eine Hochsprache, die wir nur schreiben—oder eben schlecht und recht sprechen, wenn es nicht anders geht.

Die These, welche ich deshalb etwas ausführen möchte, ist folgende: Das Schriftliche sei nicht als Alternative zum Mündlichen zu sehen, sondern etwas, was nur neben dem Mündlichen existieren kann und aus der Interaktion mit ihm lebt. Um es historisch zu sagen: Es findet nicht ein Wechsel zwischen Mündlichkeit und Schrift statt, sondern das Mündliche ist immer präsent—das Schriftliche kann in gewissen Zeiten und in gewissen Bereichen auf diesem Substrat gedeihen.

Illustrieren möchte ich dies, wie ich angedeutet habe, an zwei zentralen Erscheinungen der sogenannten schriftlichen Kultur.

1) Erstens: Das Beispiel des Lesers. Dieses Beispiel mag gleichzeitig zeigen, wie die Mündlichkeit die Erklärungsmodelle von uns Literaturwissenschaftlern infiltriert hat—ohne dass wir uns dessen immer bewusst zu sein brauchen. Die Rezeptionstheorie ist am ehesten als ein Versuch—neben andern, auf die ich hier nicht eingehen will—zu verstehen, sich vorn überholt und schwierig gewordenen Paradigma des Formalismus zu lösen. Es gibt andere Versuche neben ihr; aber sie alle haben gemeinsam, dass der Geist des platonischen Idealismus ausgetrieben werden soll. Die «Freiheit» des Lesers mag hier als Beispiel dafür dienen, wie diese Bewegung weg vom Formalismus geführt hat.

Auch hier wird die Autorität des Textes in Frage gestellt—wie weit: auf welche Weise, dies ist für mein Argument von Interesse.

Bei Wolfgang Iser etwa—in einer Version, die man heute getrost als orthodox bezeichnen darf—wird dem Leser bei der Konkretisierung des Textes eine aktive Rolle zugestanden. Er wählt

nicht nur unter den vorgegebenen Schichten des Werks aus, er füllt auch selbst die im Text angelegten Leerstellen mit Bedeutung. Dem Leser werden so innerhalb eines festgesetzten Rahmens gewisse Freiräume gewährt.

Aber das ist eine Kompromisslösung, die, wie Stanley Fish gezeigt hat, nicht befriedigen kann. Der Ort der Leerstellen kann ja nicht unabhängig von der Leseerfahrung bestimmt werden. Er hängt vielmehr von den Erwartungen und Gewohnheiten des Lesers ab, von seiner Interpretationsstrategie. Wenn aber, so sagt Fish, die Leerstellen nicht im Text vorhanden sind, sondern als Folge bestimmter Interpretations-Strategien in ihm erscheinen (oder eben nicht erscheinen), dann gibt es keinen Unterschied mehr zwischen dem, was der Text beiträgt, und dem, was der Leser beiträgt; der Leser trägt nach Fish alles bei. Das ist allerdings zu simpel: Der Text, den wir vor uns haben, spielt zweifellos eine Rolle. Sonst könnten wir uns ja ebenso gut vor ein leeres Blatt setzen; aber wir können nicht objektiv unterscheiden, wieviel der Text, wieviel der Leser zum Resultat, das wir Werk nennen, beiträgt.

Für jemanden, der sich gewohnt ist, sich auf die Autorität des Textes zu berufen, muss eine solche Ansicht alarmierend wirken: Sie führt zu schrankenlosem Relativismus, zu völlig chaotischen Zuständen.

Dieser Befürchtung widerspricht unsere Praxis als Interpreten: Meine Freiheit als Leser ist beschränkt, zum Beispiel durch die Traditionen, die mich geformt haben und die Konventionen, die ich mit anderen Menschen gemeinsam habe (diese machen ja erst Kommunikation möglich). Wir sind uns im allgemeinen einig darüber, in einem erstaunlich hohen Grade, was wir in einem Text sehen, ja sogar darüber, wo sich unsere Meinungen voneinander unterscheiden.

Fish hat versucht, diese Erfahrung mit dem Begriff der *interpretive community* zu fassen: In ihr gibt es feste Regeln, wie Texte gelesen werden sollten, was akzeptabel ist und was nicht—ja, Fish definiert sie anhand ihrer gemeinsamen Interpretations-Strategien. Hier liegt die Schwäche von Fishs Begriff: Er definiert ihn

allein anhand von Texten—an der Literatur als einem geschlossenen System. Er zeigt damit die Beschränkungen des formalistischen Paradigmas zwar auf, lässt sie aber nicht hinter sich.

Dennoch: Das, was der Begriff der *interpretive community* umfasst, ist für uns von besonderem Interesse, weil es mit den Bedingungen mündlicher Dichtung zu tun hat. Wie in der mündlichen Dichtung gibt es keinen festen Text—es sei denn, wir beschränkten uns auf die banale Definition des Begriffs als Druckerschwärze auf Papier. Wie in der mündlichen Dichtung wird das Werk bei jeder Aufführung, d.h. bei jeder Lektüre, neu geschaffen. Wie in der mündlichen Dichtung ist deshalb auch die Bedeutung nicht im Text enthalten, sondern ereignet sich in einer bestimmten Situation. Schliesslich: Wie in der mündlichen Dichtung befolgen die Leser, wenn sie mit einem Text umgehen, bestimmte Regeln und Bräuche, die innerhalb ihrer Gemeinschaft gültig sind. Diese Regeln und Bräuche beruhen auf Erfahrungen, und ihre Weitergabe ist genauso gefährdet wie die der Tradition in einer mündlichen Kultur. Denn diese Regeln lassen sich schriftlich gar nicht weitergeben.

Ist der Leser also ein Sänger, wie ich behauptet, bzw. provozierend gefragt habe? Die Ähnlichkeiten sind grösser, als man vielleicht vermutet hat. Sie lassen auch die Unterschiede, die sich nicht verleugnen lassen, in einem anderen Licht erscheinen. Anders als eine Person, die an einem mündlichen Ereignis teilnimmt, ist der Leser natürlich allein. In den Begriffen der mündlichen Dichtung: Der Leser ist Sänger wie Zuhörer, und die Grenze zwischen den beiden, soweit sie in der mündlichen Dichtung genau zu ziehen ist, geht durch den Leser hindurch. Dies ist die Quelle der Bewusstheit, die Ong mit dem Schreiben in Verbindung bringt (*Orality and Literacy* 102). Dies ist auch der Ursprung eines analytischen Umgangs mit Literatur, bei dem die Sänger- und Zuhörer-Komponenten des Lesers in einen Dialog miteinander treten, und der im Formalismus einen Höhepunkt in der Geschichte der Literaturkritik erreichte.

Ein Ansatz zur Literatur, welcher die mündliche Dimension berücksichtigt, hat für den Umgang mit ihr vielfältige Folgen—nicht nur, dass sich der Begriff der *interpretive community* neu und genauer fassen lässt. Auch die Rolle der Literatur in der Gesellschaft erscheint in einem neuen Licht.

Ich möchte dies an meinem dritten Beispiel illustrieren: dem Klassiker.

Was ist ein Klassiker? Klassiker, so kann man in aller Kürze sagen, sind Werke, die immer wieder gelesen, immer wieder aufgeführt werden, Werke, die jede Zeit wieder für sich wichtig findet; sie werden deshalb auch oft als zeitlos bezeichnet. Weshalb aber haben sie Bestand, im Unterschied zu anderen Werken?

Auf einen einfachen Nenner gebracht, lassen sich zwei Antworten unterscheiden: Die eine geht von einer Fülle der Bedeutungen aus. Aus ihr kann jede neue Interpretation nur eine begrenzte Zahl von Bedeutungen aufgreifen; das Werk vermag deshalb jeder Zeit aus seiner schier unerschöpflichen Fülle etwas zu geben. Eine einflussreiche Formulierung dieser Position finden wir in Wellek und Warrens Buch *Theory of Literature*: Das literarische Werk wird dort definiert als Struktur von Normen, die bei jedem Rezeptionsvorgang nur zum Teil realisiert werden kann.

Die andere Position geht nicht von der Fülle, sondern von der Leere an Bedeutungen aus; sie ist etwa bei Barthes oder Kermode zu finden. Klassiker, so wird argumentiert, weisen eine Offenheit auf, die es den Lesern und Zuschauern möglich macht, ihre Anliegen immer wieder neu in sie hineinzulegen.

Beide Ansätze vermögen allerdings eines nicht zu erklären: Weshalb werden diese Texte immer wieder gelesen und aufgeführt? Weshalb wird gerade bei ihnen so viel gesucht, bzw. in sie so viel hineinprojiziert? Es könnte ja neben den Klassikern auch sehr viele andere Werke geben, welche ebenso offen sind—bloss wissen wir es nicht, weil sie eben nicht ständig wiedergelesen und -aufgeführt werden. Mit anderen Worten: Es

können gar nicht die Qualitäten des Textes allein sein, die ein Werk zum Klassiker werden lassen.

Wie lässt sich dieses Problem lösen? Wiederum ist es nicht mit der blossen Referenz auf Bücher möglich. Klassiker, so kann man sagen, sind Werke, die das Buch verlassen haben und eine Existenz ausserhalb gewonnen haben. Sie sind vor allem in drei Formen im Erinnerungsvermögen, in der Sprache der Menschen präsent: als Geschichten, Figuren und sprichwörtlichen Wendungen.

Nehmen wir Shakespeare als Beispiel. Wir beziehen uns auf Geschichten und Situationen, um unsere tägliche Erfahrung zu interpretieren. Petruchios Zähmung der widerspenstigen Katherine, der unerbittliche Streit zwischen den Montagues und den Capulets in *Romeo und Julia*. Weiterhin verwenden wir Figuren, reduziert auf ihre typischen Züge, um andere Menschen zu charakterisieren. Jago ist ein eiskalter Schurke, Falstaff ein prahlerischer und feiger Lebemann. Und wenn wir einen schwarz gekleideten jungen Mann abgebildet sehen, der nachdenklich einen Schädel betrachtet, so wissen wir, dass dies Hamlet ist—ob wir das Stück kennen oder nicht. Schliesslich verwenden wir im täglichen Leben Zitate als Redensarten und Sprichwörter, als "geflügelte Worte", wie man mit einer diesmal homerischen Wendung sagt. Oft könnte man diese Zitate geradezu definieren als Sprichwörter, deren Autor noch nicht vergessen ist.

Aus Shakespeare stammen auch im Deutschen sehr viele solcher Wendungen: "Ende gut, alles gut", "Ich wittere Morgenluft"—übrigens mit einer völlig anderen Bedeutung als im englischen Original—, ja sogar der Wald voll Affen" soll nach Büchmann aus Shakespeare stammen.

Mein Schluss wird Sie nicht überraschen: Die drei Formen, in denen der Klassiker gegenwärtig ist, sind genau jene, die in der Sprachkunst mündlicher Kulturen eine zentrale Rolle spielen: Mythen, Heroen, Sprichwörter. Wir können deshalb sagen, Klassiker seien Werke, die in mündlichen Versionen existieren. Die Universalität und Zeitlosigkeit, die ihnen

zugeschrieben wird, ist in der gleichen Weise beschränkt wie die einer mündlichen Dichtung: Alle reden von Shakespeare; aber der Shakespeare der Engländer ist verschieden vom Shakespeare der Deutschen; Shakespeare als unser Zeitgenosse ist verschieden von jenem des Bildungsbürgertums im 19. Jahrhundert.

Wieder habe ich etwas unterschlagen: Natürlich unterscheidet sich ein literarischer Klassiker in einem wesentlichen Punkt von mündlicher Dichtung. Er existiert nicht nur in Geschichten, Figuren und sprichwörtlichen Wendungen, sondern eben auch als etwas, was als wert gilt, dass man zu ihm zurückkehrt. Der literarische Klassiker führt deshalb ein Doppelleben—ein mündliches und ein schriftliches. Und es ist die- Interaktion zwischen diesen zwei Formen der Existenz, welche uns diese Werke immer wieder lesen und neu auslegen lässt, und sie so zu immer neuem Leben erweckt.

Ein Ansatz, der die Interaktion von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in unserer Kultur annimmt, wirft viele Fragen auf, welche direkt mit der sozialen Funktion der Literatur zu tun haben, bietet aber auch Antworten auf sie an.

Wie leben literarische Werke in den Köpfen der Menschen? Statt der *interpretive communities*, die anhand von Interpretations-Strategien definiert werden, können wir nun mit einem in der Anthropologie und der Soziologie abgestützten Begriff der Gemeinschaft arbeiten. Klassiker existieren dann als öffentliche Symbole, die Gemeinschaften bilden und erhalten. Nicht der Sinn der Symbole ist dabei entscheidend, sondern die Tatsache, dass sie als bedeutsam angesehen werden. Das gleiche Symbol kann von verschiedenen Gemeinschaften mit verschiedenen Attributen versehen werden. Shakespeare kann sowohl als universaler Dichter wie als Nationaldichter gesehen werden, als Genius des Theaters wie als Meister poetischer Bildersprache. Nur wenn Werke in dieser Form vorhanden sind, werden sie auch gelesen.

Wie entsteht ein Klassiker? Wenn wir das hier geschilderte Modell akzeptieren, so kann es nicht allein vom Text abhängen, ob er zum

Klassiker wird oder nicht. Faktoren, die nichts mit Literatur zu tun haben, können dabei eine Rolle spielen. Bei Shakespeare, zum Beispiel ist zu beachten, wie sein Werk im 18. Jahrhundert—als er erst zum Klassiker wurde—dazu verwendet werden konnte, Werte des aufstrebenden Bürgertums zu illustrieren—etwa die Entwicklung eines reichen Innenlebens.

Und ganz allgemein: Wie gehen wir mit Literatur um? Wenn wir die literarischen Werke so auffassen, wie ich es hier vorgeschlagen habe, so muss uns das, was uns bisher als Umfeld erschien zuerst interessieren: Was bringt uns dazu, ein Werk zu lesen? Wie lesen wir? Wenn wir das Werk als öffentliches Symbol auffassen, so wird unser Umgang mit ihm auch von rituellen Handlungen bestimmt sein; vieles rückt damit in unser Blickfeld, was wir bisher zwar schon immer praktizierten, aber nicht erklären und einordnen konnten. Die Dichterlesung etwa, mit der ich anfang, erscheint nicht mehr nur als etwas vom Text Abgeleitetes; die Beziehung zwischen Text und Leser kann im Rahmen eines Modells erklärt werden, das beiden ihren Platz zuweist; und die Klassiker. . .

Aber hier möchte ich aufhören. Denn, was ich heute berichtete, muss auf jeden Fall Fragment bleiben; und ich möchte auf keinen Fall Abgeschlossenheit auch nur suggerieren.