

Balz Engler

Die Rückkehr der Sänger: Neuere Entwicklungen in der amerikanischen Literaturwissenschaft

Antrittsvorlesung an der Universität Basel, 20. April 1982

For a period of 25 years, say, or as long as it takes a new generation to discover where it lives, take the great Greek epics out of the undergraduate curricula, & replace them with the great American epics. ... Encourage poets to translate the native American classics..., but first teach them how to sing. Let young Indian poets (who still can sing or tell-a-story) teach young white poets to do so. Establish chairs in American literature & theology, etc. to be filled by men trained in the oral transmission. Teach courses with a rattle & a drum.¹

Was der Lyriker Jerome Rothenberg in diesem Aufruf an die amerikanischen Universitaten vorschagt, ist zumindest etwas ungewöhnlich; nicht nur Vertreter einer klassisch-europäischen Bildung werden darüber den Kopf schütteln: Literatur hat mit Schreiben und Lesen zu tun, mit Texten und ihrem Verständnis. Dieser breite Konsensus beruht auf der Rolle des Buches in der westlichen Kultur, die letztlich auf jene des einen Buchs, der Bibel, zurückgeht. Die Kultur als Wertbegriff und die Fähigkeit, zu lesen und zu schreiben, sind in unserem Bewusstsein so eng miteinander verknüpft, dass wir andere Formen des Zusammenlebens gerne anhand des Fehlens der Institution Schrift charakterisieren - als schriftlos, analphabetisch, "illiterate," oder als primitiv.

Aber der starre Blick auf die Schriftzeichen macht uns kurzsichtig. Walter J. Ong, der in seinen Schriften immer wieder versucht hat, die grundsatzlichen Unterschiede zwischen oraler und schriftlicher Kultur herauszuarbeiten, weist mit einem drastischen Vergleich auf die Folgen hin:

To think of [oral cultures] in terms of their relationship to script is the equivalent of working out the biology of a horse in terms of what goes on in an automobile factory ... our concept of oral performance has long been derived from our concept of literature despite the fact that in actuality It is literature which grows out of oral performance. A parallel, again, would be to refer to a horse never as a horse but always as a four-legged automobile without wheels.²

Die Konflikte, die damit grob umrissen sind, sollen im folgenden diskutiert werden: Wie kann eine Literaturwissenschaft, für die die Auseinandersetzung mit fixierten Texten im Vordergrund steht, mit Dichtung zurecht kommen, welche Rothenbergs Aufruf ernst

¹ Jerome Rothenberg, "Academic Proposal," in *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americas* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1972), p. 418.

² Walter J. Ong, *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*. New Haven: Yale U.P., 1967; repr. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1981), pp. 19 und 21.

nimmt? Die Vertreter der beiden Richtungen scheinen sich nicht viel zu sagen zu haben; sie nehmen in ihren Äusserungen kaum aufeinander Bezug.³ Wie muss eine Wissenschaft von der Dichtung aussehen, welche Literatur und orale Dichtung nicht nebeneinander liegen lässt, nicht gegeneinander ausspielt, sondern beide von einem zentralen Punkt aus erhellen kann?

Im Folgenden werden einige Aspekte des neuen Interesses an oraler Dichtung skizziert; ebenso Elemente der aus dem Formalismus hervorgegangenen amerikanischen Rezeptionstheorie. Dann soll versucht werden, Berührungspunkte und Parallelen zwischen ihnen aufzuzeigen und aus diesen Schlüsse zu ziehen - darüber, welche Aufgaben und Probleme sich der Literaturwissenschaft heute stellen.

Milman Parry und Albert B. Lord machten in ihren einflussreichen Publikationen zum Volksepos Südjugoslawiens erstmals grundsätzliche Unterschiede zwischen oraler und zum Lesen bestimmter Dichtung sichtbar und wandten sie auf eindrückliche Weise auf Homer an. 1960 fasste Lord diese Untersuchungen in *The Singer of Tales*⁴ zusammen - einem Buch, das zum Klassiker auf seinem Gebiet geworden ist. Nicht alles, was Lord darlegt, hat allerdings vor der neueren Forschung, wie sie Ruth Finnegan zusammenfasst, bestehen können. So hat sich gezeigt, dass die von ihm beschriebene Form der oralen Dichtung nur eine von vielen möglichen ist, und dass schriftliche und mündliche Überlieferungen sich nicht in dem Masse gegenseitig auszuschliessen brauchen, wie er dies behauptet,⁵ ein Problem, auf das später kurz eingegangen werden soll.

Die Charakteristika der oralen, im Unterschied zur schriftlichen Dichtung, lassen sich nach Lord in aller Kürze wie folgt zusammenfassen: Es gibt keinen festen Text in unserem Sinne, der über längere Strecken Wort für Wort wiederholt werden kann. Was feststeht, sind thematische und Handlungselemente, sowie die Form, bzw. die Melodie des Liedes (Lord, pp. 124-25). Dass es keinen festen Text in unserem Sinne gibt, liegt an der Art der Komposition. Das Werk wird während jeder Aufführung neu geschaffen, wobei sich der Sänger an bestimmte Regeln, z.B. der Metrik und des Stils halt (Lord, p.13). Seine Arbeit wird dadurch erleichtert, dass er auf einen Erinnerungsschatz von Formulierungen zurückgreifen kann, auch auf Geschichten - Sagen, Mythen - die historische Ereignisse und Einsichten auf eine einprägsame Form gebracht haben. Unter diesen Umständen ist das Publikum am Werk direkt beteiligt: Zum Beispiel kann der Sänger für ein empfängliches Publikum sein Lied - im Rahmen der geltenden Regeln - ausgestalten, für ein teilnahmsloses kürzen (Lord, pp. 14-17). Er unterliegt aber auch der Kontrolle des Publikums, insofern dieses mit dem Gegenstand des Lieds und den Regeln der Kunst vertraut ist.

³ Nur ein Beispiel. Im Sammelband *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (Ithaca N.Y.: Cornell UP., 1979) werden die Namen der wichtigsten Forscher auf dem Gebiet der oralen Dichtung (Albert B. Lord, Eric A. Havelock, Marshall McLuhan, Milman Parry, Walter J. Ong) nirgends erwähnt.

⁴ Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1960)

⁵ Vgl. Ruth Finnegan, *Oral Poetry* (Cambridge, Cambridge U.P., 1977), vor allem pp. 58-69.

Während Lord das Orale vor allem in seinen Auswirkungen auf den dichterischen Text beschreibt, haben spätere Autoren, wie McLuhan und Ong, die umfassende Bedeutung des Oralen für alle kulturellen Erscheinungen hervorgehoben - für Religion, Vermittlung von Wissen und soziales Zusammenleben etc. Originalität im uns vertrauten Sinne etwa ist in einer oralen Kultur nicht zulässig, da sie die Erhaltung des sozial Gültigen gefährdet - es gibt keine Bücher, in denen man Vergessenes nachschlagen kann.

Since public law and custom are of major importance for social survival but cannot be put on record, they must constantly be talked about, else they vanish from consciousness. Hence the figures around whom knowledge is made to cluster, those about whom stories are told or sung, must be made into conspicuous personages, foci of common attention, individuals embodying open public concerns ... [They] must be heroes, culturally "large" or "heavy" figures like Odysseus or Achilles or Oedipus. (Ong, *The Presence of the Word*, p. 204)

Schliesslich, so führt Ong aus, hat die Sprache in einer oralen Gesellschaft eine andere Funktion als in der unsern. Die Schrift lässt es zu, dass wir das Gedächtnis veräusserlichen und Erinnerungswertes in Objekten, Büchern oder Computern zum Beispiel, festhalten. Auch die Wörter und ihre Bedeutungen erscheinen deshalb als Objekte, die gelagert und wieder hervor genommen werden können - das alphabetische Wörterbuch mag als ein Beispiel dafür dienen. In einer oralen Kultur hingegen ist eine solche Trennung zwischen Mensch und Wissen nicht möglich: Bedeutungen zeigen sich in konkreten Situationen zwischen Menschen; sie sind, nicht Objekte, sondern Ereignisse,⁶ die Wirkungen zeitigen. Der Sprechende übt durch sie Einfluss auf seine Umwelt aus.

*

Wir mögen uns fragen, weshalb die Welt des Oralen den amerikanischen Dichtern seit Ezra Pound und Vachel Lindsay, vor allem aber seit Charles Olson, so viel bedeutet. Man mag an das Aufkommen einer neuen, zweiten Oralität denken, das McLuhan und Ong von dem der elektronischen Medien herleiten: die Fernseh-nachrichten ersetzen die Zeitung, das Telefongespräch den Briefwechsel.⁷

Aber die neuen 'oralen' Dichter - ich konzentriere mich im folgenden auf zwei repräsentative Vertreter, Gary Snyder (geboren 1930) und Jerome Rothenberg (1931) - interessieren sich kaum für die elektronischen Medien oder lehnen sie ab. Ihnen geht es um die *primäre* orale Kultur - und diese hat, deutlicher als Lord und seine Schule dies gesehen haben, immer neben der schriftlichen überlebt, ja geblüht, und hat diese immer wieder befruchtet - in der Dichtung von Regionen, die im Verhältnis zu literarischen Zentren marginal liegen: in Irland und Wales (William Butler Yeats und Dylan Thomas, im deutschsprachigen Gebiet in der Schweiz (in ihrer neueren spruchhaften Lyrik). Orale Elemente haben auch stets überlebt in

⁶ Walter J. Ong. "Transformations of the Word," in his *Interfaces of the Word* (Ithaca, N.Y.: Cornell U.P., 1977), p. 21.

⁷ Zu den Unterschieden zwischen erster und zweiter Oralität vgl. Ong, *The Presence of the Word*, pp. 87-92.

Bereichen, die wir wegen unserer Fixierung auf die Schrift nur zögernd zur "Kultur" zählen würden: etwa unter Kindern, die noch nicht lesen und schreiben können.

Für die Dichtung der U.S.A. lassen sich aber auch eine ganze Anzahl spezifischer Kräfte nennen, die neben der Leseliteratur existiert, auf sie eingewirkt und sie verwandelt haben. Zwar ist vieles, das meiste wohl, auch heute noch im Druck erhältlich: der Aufruf Rothenbergs gibt eine Richtung an, nicht einen Zustand. Aber das Verhältnis zwischen Schrift und Rede hat sich verschoben. Der Vortrag eines Werks ist nicht mehr als sekundär zur geschriebenen Fassung zu verstehen, sondern als gleichwertig oder gar vorrangig.

Diese oralen Kräfte seien hier aufgeführt, ohne dass die Reihenfolge Gewichtungen andeuten soll. Zu nennen ist die orale Kultur der Schwarzen - ihre Musik, vor allem Jazz und Blues, aber auch die Predigt und die aus allen diesen Quellen gespiesene neue schwarze Lyrik.⁸ Zu nennen ist die Dichtung der sogenannten Naturvölker im allgemeinen und der Indianer im besonderen: Ihr Einfluss beruht einerseits auf dem seit dem Modernismus weit verbreiteten Interesse am Primitiven: Ezra Pound schrieb seine *Cantos* als "the tale of the tribe."⁹ Aber noch viel stärker beruht ihr Einfluss heute auf dem Bedürfnis, der europäischen Tradition eine eigene amerikanische entgegenzuhalten - wie Rothenbergs Aufruf zeigt. Zu nennen sind die Kulturen Chinas und Japans: Ezra Pound etwa verstand mit Fenollosa die chinesische Schrift fälschlicherweise als ideogramatisch - als eine Schrift, die Vorstellungen, nicht Laute festhält, und so die Wahl der Wörter und ihre Verknüpfung innerhalb eines bestimmten Rahmens offen lasst.

Seit der Beat-Generation haben sich auch zen-buddhistische Einflüsse verstärkt, welche das Festhalten am Ich als Schwäche betrachten und den Menschen lehren, sich gehen zu lassen.¹⁰ Daraus erklären sich gewisse Formen des spontanen Dichtens, der Improvisation, wie wir es etwa bei Allen Ginsberg finden. Schliesslich sei in dieser unvollständigen Liste auch das populäre Lied genannt, das vom Volkslied (vor allem irischen Ursprungs) ausgehend, für politische Zwecke eingesetzt wurde. Die Tradition führt hier über die Konzerte von Woody Guthrie, Pete Seeger, Bob Dylan und die Protest-Lieder gegen den Vietnam Krieg in unsere Zeit.

Alle diese Einflüsse konnten wirksam werden aus einem Geist der Auflehnung gegen die westlich-technologische Kultur und ihre Organisationsformen - McLuhan führt bezeichnenderweise die Erfindung des Fliessbands auf die Linearität unserer Laute wiedergebenden Schrift zurück. Diese Auflehnung gegen das Rationell-Rationale fand in den Schriften des englischen Propheten und Revolutionärs William Blake Vorbild und Stärkung.

Die starke soziale und politische Komponente dieser Auflehnung spielt beim Wiederaufgreifen der oralen Dichtung entscheidend mit: Orale Dichtung ist im Unterschied zu der im Druck und andern Medien

⁸ Vgl. Stephen Henderson, *Understanding the New Black Poetry* (New York: William Morrow, 1972).

⁹ Ezra Pound, *Guide to Kulchur* (New York: New Directions, 1970), p. 194.

¹⁰ Vgl. Alan Watts, *The Way of Zen* (New York: Random House, 1957), besonders p. 143.

verbreiteten nur in einer überschaubaren menschlichen Gemeinschaft - dem Stamm etwa - möglich, nicht aber in der Vereinzelung der urban-industriellen Gesellschaft. Sie setzt Gemeinschaft in der Beteiligung, meist an einem vereinbarten Ort, voraus; zugleich verstärkt sie die Gemeinschaft - eine grundsätzlich andere Erfahrung als die einsame Begegnung des Lesers mit dem Buch.¹¹ Weltliteratur ist so nicht möglich - aber auch nicht erwünscht: Sie müsste wie ein Versuch aussehen, die regionale Vielfalt menschlicher Erfahrungsweisen zu zerstören Innerhalb der überschaubaren Gruppe dagegen hat der Dichter eine zentrale Aufgabe. Sie entspricht, nach Rothenberg, derjenigen des Schamanen in sibirischen und nordamerikanischen Stämmen: Er sieht, er singt und er heilt.¹² Der Dichter ist Prophet; er teilt seine Visionen den Stammesgenossen mit und formt so auch ihre Art, die Welt zu sehen. Er verwandelt sich und seine Zuhörer, führt sie zusammen und heilt so das soziale Gefüge.

Diese Funktion der Dichtung mag uns sonderlich dünken - aber ihre Vertreter legen Wert auf die Feststellung, dass es sich bei ihr nicht um einen Sonderfall handelt. Gary Snyder - wie Rothenberg ausgebildeter Ethnologe - vertritt die Ansicht, Lesen und Schreiben stellten in den vergangenen 40'000 Jahren menschlicher Kultur [er lässt sie mit den Höhlenmalereien beginnen] nur einen verschwindend kleinen Teil der menschlichen Erfahrung dar. Erst in den vergangenen zwei Jahrhunderten habe ein beträchtlicher Teil der Bevölkerung in den sogenannten zivilisierten Ländern lesen gelernt. Die orale Dichtung - wie sie in der Form der Ballade, des Märchens, der Sage und des Lieds schliesslich aufgezeichnet wurde - sei deshalb die wichtigste "literarische" Erfahrung des Menschengeschlechts.¹³

Wer diesen Standpunkt vertritt, kann die Literatur im uns vertrauten Sinne gewiss nicht mehr als Massstab für die Wortkunst überhaupt gelten lassen. Im Gegenteil, die geschriebene und gedruckte Literatur und das Verhalten, das sie von ihren Benützern verlangt, erscheinen nun ihrerseits als ein Sonderfall - etwas, was vor ein paar hundert Jahren neben der oralen Kultur in unserem Bereich auftrat, zum Blühen kam und - so muss man fürchten - schon wieder zu welken beginnt.

Snyder zieht die Konsequenzen aus seiner Ansicht und betrachtet alle Wortkunst, auch die gedruckte, von der oralen Seite her. Er teilt alle Dichtung danach ein, was sie bewirkt und wie sie verwendet wird:

There is sacred song and secular song. In the case of sacred song there are two categories: songs which are made of magic syllables and have magical meaning only, and sacred songs which have literal meaning. In the category of secular song, you can think of all the songs of all the people of the world as going through divisions like these: lullabies to sing babies to sleep; playground rhymes for kids; power vision songs of adolescent

¹¹ Vgl. zu den Charakteristika der modernen Gegenkultur die Schriften von Theodore Roszak.

¹² Jerome Rothenberg, *Pre-Faces*. (New York: New Directions, 1981), p. 134.

¹³ Gary Snyder, *The Old Ways*. (San Francisco: City Lights, 1977), p 18.

initiation; courting songs of young people; work songs net-hauling, hammerswinging, rice-transplanting, canoeing, riding, hunting songs, with a specific magical set of skills and understandings; celebration songs, war songs, death songs.

Und er fügt fast beiläufig hinzu: "We can fit all our own poetries into these."(Snyder, p. 36).

Eine solche Betrachtung der Literatur würde von uns ein radikales Umdenken verlangen. Aber bevor wir auf dieses Problem zu sprechen kommen, wenden wir uns der "literarischen" Literaturwissenschaft zu, und einem Ansatz, der, wie eingangs erwähnt, mit dem eben skizzierten nichts zu tun haben scheint.

Die amerikanische Literaturkritik um die Jahrhundertmitte war geprägt von einer Anzahl Überzeugungen, die oft unter dem Namen *New Criticism* zu einem Lehrgebäude zusammengefügt werden: Die Aufgabe der Kritik sei es, dem Werk innewohnende Strukturen zu bestimmen. In letzter Konsequenz sah man sich dabei gezwungen, das Werk als Objekt sowohl vom Autor wie vom Rezipienten ganz abzulösen. Der Einbezug der Leserreaktion etwa, die historisch und individuell verschieden ist, müsse zu einer Verzerrung der im Text selbst vorhandenen Strukturen führen.

Die Entwicklungen in der amerikanischen Literaturwissenschaft seit jener Zeit sind am ehesten als Versuch zu beschreiben, sich von den Zwängen und Beengungen des *New Criticism* zu lösen. Was sich dabei ergeben hat, ist eine verwirrende, aber auch bunte Vielfalt von methodischen Ansätzen. Wegen des traditionellen angelsächsischen Interesses an der Erkenntnistheorie spielte dabei die Beziehung zwischen Text und Leser eine zentrale Rolle - der Problembereich, auf den hier kurz eingegangen werden soll.

Seitdem man das Lesen ernst nimmt, ist die Entwicklung der Leseerfahrung ins Zentrum der Interpretation gerückt. Das Werk wird nun als Reise beschrieben, nicht mehr als ideelle Skulptur. Parallel dazu hat sich auch das Interesse der Literaturwissenschaftler bezeichnenderweise vom kurzen lyrischen Gedicht zur Erzählung verschoben. Hinzu kommt die Einsicht, dass sich das Werk erst in der Erfahrung des Lesers konstituiert. Ein gedruckter Text ohne Leser ist bloss ein gewisses Quantum eigenartig auf das Papier verteilter Druckerschwärze. Die Frage stellt sich dabei, wie viel der gedruckte Text und wie viel der Leser selbst zu dieser Erfahrung beisteuert. Die Antwort mag beunruhigend sein: Die beiden Komponenten lassen sich unmöglich auseinanderhalten; jede noch so genaue Analyse kann ja nur Leseerfahrung, nicht aber das "Objekt Text" betreffen. Dass trotzdem versucht worden ist, das Verhältnis zwischen den beiden Komponenten zu bestimmen, lässt sich aus der Geschichte der Literaturtheorie, der Auflösung des *New Criticism*, verstehen, ebenso die Tatsache, dass dabei die Rolle des Lesers als immer wichtiger gesehen worden ist.

Bei Wolfgang Iser etwa ist der Leser bei der Konkretisierung des Textes - der von Ingarden übernommene Begriff ist aussagekräftig - aktiver Teilnehmer. Er wählt nicht nur unter den vorgegebenen Schichten des Werks aus; er füllt auch selbst die vom

Autor im Text angelegten Leerstellen mit Bedeutung. Dem Leser werden so innerhalb eines festgesetzten Rahmens gewisse Freiräume gewährt.¹⁴

Aber das ist eine Kompromisslösung. Auch der Ort der Leerstellen kann nicht unabhängig von der Leseerfahrung bestimmt werden. Er hängt vielmehr von den Erwartungen und Gewohnheiten des Lesers ab - von seiner Interpretationsstrategie.¹⁵ Sogar die Autorenintention ist letztlich etwas, was sich der Leser zurechtlegt; denn ihre Bestimmung hängt davon ab, wie der Leser die ihm zur Verfügung stehenden Hinweise deutet. Auch das Wort des Dichters selbst braucht nicht glaubwürdig zu sein: Nähmen wir zum Beispiel alle Widmungen von literarischen Werken beim Wort, so sähe die Literaturgeschichte anders aus, als wir es gewohnt sind. Wenn wir dem Leser so viel Autorität beim Interpretieren geben, so könnten wir geradezu sagen, der Leser schreibe sich das Werk selbst: Schreiben und Lesen seien dasselbe - eine Auseinandersetzung mit vorliegendem Material - Vorstellungen, Überlieferungen, Texten. Für jemanden, der sich gewohnt ist, ganz der Autorität des Textes zu vertrauen, muss eine solche Entwicklung gefährlich aussehen - sie muss zu schrankenlosem Relativismus, zu chaotischen Zuständen führen. Diese Furcht ist allerdings nur begründet, wenn wir voraussetzen, der Leser und der Autor seien in jeder Beziehung freie Individuen - was, abgesehen von grundsätzlichen Überlegungen, von der Praxis der Interpretation nicht bestätigt wird. Vielmehr zeigt sich, dass Interpretationen in wesentlichen Punkten meist übereinstimmen, dass es Übereinkünfte gibt darüber, was akzeptabel ist, was nicht. Daran muss das, was der Leser vor sich hat, wohl beteiligt sein - sonst könnte er ja in eitler Selbstspiegelung ebenso gut vor einem leeren Blatt sitzen; aber welche Rolle es spielt, lässt sich nicht genau bestimmen. Die Art und die Entstehung dieser Übereinkünfte hat die Forschung natürlich beschäftigt. Jonathan Culler versucht das Problem zu lösen, indem er auf einen Begriff der Grammatik, den der Kompetenz zurückgreift und dann erklärt:

The question is not what actual readers happen to do but what an ideal reader must know implicitly in order to read and interpret works in ways which we consider acceptable, in accordance with the institution of literature.¹⁶

Stanley Fish schliesslich macht noch einen Schritt weiter. Statt wie Culler von Kompetenz und von einer Institution Literatur zu sprechen, führt er den Begriff der "interpretive communities" ein, die nebeneinander bestehen können:

Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions.¹⁷

¹⁴ Dies ist eine stark verkürzte Darstellung. Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens* (München: Wilhelm Fink, 1976). pp. 257-80.

¹⁵ Vgl. dazu Stanley Fish, "Why No One's Afraid of Wolfgang Iser," *Diacritics 11* (1981), 2-13.

¹⁶ Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Ithaca, N.Y.: Cornell U.P., 1975). pp. 123-24.

¹⁷ Stanley Fish. "Interpreting the Variorum" (1976). In *Reader-Response Criticism*, ed. Jane P. Tompkins (Baltimore: Johns Hopkins

Innerhalb einer solchen Gemeinschaft bestehen deshalb sehr klare Vorstellungen darüber, was richtig oder falsch, gut oder schlecht ist.

Sowohl bei Fish wie bei Culler ist im übrigen kritisch anzumerken, dass das Erbe des Ästhetizismus noch nicht überwunden ist. Sowohl Cullers Institution Literatur wie Fishs Gemeinschaften des Interpretierens bewegen sich innerhalb eines geschlossenen Systems, das nicht-literarische Einflüsse vernachlässigt.¹⁸

*

Die "Gemeinschaft des Interpretierens" aber ist für uns ein wichtiger Begriff. Er führt uns zur oralen Dichtung zurück. Im Widerspruch zu Lords scharfer Abgrenzung zwischen schriftlicher und oraler Dichtung scheinen die beiden nun doch recht viel gemeinsam zu haben. Der Leser als Sänger - diese Vorstellung mag uns skeptisch stimmen, aber es ist doch wert, die Parallelen zwischen oraler Dichtung und dem Werk in der Sicht der Rezeptionstheorie anzudeuten. Ich greife einzelne Punkte nochmals auf: Wie in der oralen Dichtung gibt es keinen festen Text - es sei denn, wir liessen die Bedeutungen ausser Acht und definierten den Begriff "Text" anhand der Druckerschwärze auf dem Papier. Wie in der oralen Dichtung wird das Werk während jeder Aufführung, bzw. Lektüre neu geschaffen. Dabei hält sich auch der Leser an bestimmte Regeln, die in seiner Gemeinschaft des Interpretierens vorgegeben sind;¹⁹ seine Arbeit wird dadurch erleichtert, dass er auf einen Erinnerungsschatz von Regeln und Erfahrungen zurückgreifen kann. Die Überlieferung dieser Regeln und Erfahrungen ist ähnlich problematisch wie diejenige in einer rein oralen Kultur. Wie in der oralen Dichtung ist die Bedeutung nicht im Text enthalten, sondern sie ereignet sich in einer bestimmten Situation - hier in der Situation der Lektüre.²⁰

Der Unterschied zwischen oraler und schriftlicher Dichtung sieht deshalb heute nicht mehr so radikal aus, wie er Lord und Ong unter dem Eindruck des *New Criticism* erschien. Die Rezeptionstheorie ist, offensichtlich ohne sich der Parallelen bewusst zu sein, im Laufe der Jahre näher an Positionen gerückt, welche den Bedingungen oraler Dichtung entsprechen. Snyders Forderung, alle Dichtung, auch die schriftliche, sei vom Blickwinkel der oralen aus zu betrachten, gewinnt dadurch erheblich an Gewicht; ja, sie scheint durch die Rezeptionstheorie zum Teil bereits erfüllt zu werden!

*

Unter diesen Umständen ist es angebracht, dass wir uns zum Schluss überlegen, was für Probleme sich für die Literaturwissenschaft daraus ergeben. Indem wir dies tun, müssen wir uns bewusst sein, dass wir dabei nur

U.P., 1980), p. 182.

¹⁸ Vgl. Frank Lentricchia, *After the New Criticism* (London: Athlone Press, 1980), p. 147.

¹⁹ Terence Hawkes weist auf die Parallelen zwischen dem modernen Kritiker und dem Jazz-Musiker hin in *Structuralism and Semiotics* (Los Angeles: University of California Press, 1977). p. 121.

²⁰ Gewisse Unterschiede zwischen dem Leser und dem Sänger brauchen trotz allem nicht geleugnet zu werden. Sie ergeben sich vor allem daraus, dass die Stoffe, mit denen der Leser arbeitet, sich dank der Drucktechnik sehr stark vermehren lassen und viel weiter verbreitet werden können. Unterschiede ergeben sich ebenfalls daraus, dass sowohl das Erfahren der Bedeutungen wie das Reagieren auf sie im Bewusstsein, bzw. der Psyche des Lesers stattfindet - nicht unmittelbar in der Gruppe wie bei der oralen Dichtung.

Elemente einer weiteren Gemeinschaft des Interpretierens umreißen. Im Folgenden sollen unsystematisch einige Fragen aufgeworfen werden und an zwei Beispielen mögliche neue Erklärungen von alten Problemen der Literaturwissenschaft skizziert werden.

Wie lässt sich eine Gemeinschaft des Interpretierens definieren?²¹ Wie entsteht sie? Was für eine Rolle spielen dabei die Literaturkritik und die Universität, aber auch nicht-literarische Institutionen? Welche Übereinkünfte gelten in der Gemeinschaft des Interpretierens, zu der wir uns selbst als zugehörig empfinden?²² Wenn Lesen und Schreiben sich gleichsetzen lassen: Wie lassen sich dann Kenntnisse über das eine für die Erforschung und die Lehre des andern einsetzen?

Alle Fragen dieser Art betreffen nicht die Bedeutung von Werken, sondern die Bedingungen, unter denen Bedeutung zustande kommt. Sie fügen sich damit in das Forschungsprogramm, das etwa Jonathan Culler für eine neue Literaturwissenschaft vorschlägt (Culler, pp. 46-66).

Der Bezug zum Oralen, den ich hier vorgeschlagen habe, ermöglicht es uns aber, weitere Fragen anzugehen, zum Beispiel: Welche Rolle spielt die Dichtung innerhalb der Gemeinschaft? Dabei müssen wir uns von der Vorstellung der Literatur als geschlossenes, vom sozialen und politischen Leben abtrennbares System lösen. Welche Rolle spielt das Gedächtnis bei der Vermittlung und Verwendung von Stoffen und Regeln? - Ein Klassiker liesse sich zum Beispiel als Werk definieren, welches das Buch verlassen hat und Teil der mündlichen Überlieferung geworden ist. Wie verbinden sich orale und schriftliche Elemente bei Autoren, in Werken und Epochen? Wie werden, zum Beispiel, Anspielungen eingesetzt? Welche Kenntnisse setzen sie voraus? Anderes lässt sich neu erklären. Als Beispiele sollen hier das literarische Symbol und die Frage der Originalität dienen. Wenn über Symbole gesprochen wird, so stehen gemeinhin semantische Fragen im Vordergrund: Was bedeutet, zum Beispiel, die Stadt in Pounds *Cantos*? Die Antworten sind in der Regel komplex - Komplexität gilt geradezu als Kennzeichen des Symbols. Der hier geschilderte Ansatz legt uns aber eine andere Frage nahe: Was tut das Symbol? Die Antwort darauf lautet: Das Symbol bildet Gemeinschaft; es ist - wie es die etymologische Bedeutung des Wortes suggeriert²³ - ein Erkennungszeichen. Es mag in verschiedenen Situationen, für verschiedene Menschen, die es anerkennen, verschiedenes bedeuten (daher seine "Komplexität" - aber das spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle.

Das geläufigste Beispiel für diese Erscheinung ist

²¹ Fish zeigt sich in dieser Frage hilflos-kokett. Vgl. Tompkins (1980), p. 184. - Vgl. den nützlichen Ansatz bei Grant Webster, *The Republic of Letters* (Baltimore: Johns Hopkins U.P., 1979).

²² Vgl. dazu Jonathan Culler, "Prolegomena to a Theory of Reading," in *The Reader in the Text*, ed. by Susan R. Suleiman and Inge Crosman (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980), pp. 46-66.

²³ "The Word "symbol" derives from the Greek verb, *symbollein*, meaning "to put together," and the related noun, *symbolon*, meaning "mark," "token," or "sign," in the sense of the half-coin carried away by each of the two parties of an agreement as a pledge." *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger (London: Macmillan, 1965; 1974), p 833.

das Kreuz, welches die Christen eint. Nichts hindert uns, auch ein Symbol wie die Stadt in Pounds *Cantos* auf die gleiche Weise zu betrachten, als Teil von Pounds privatem mythologischem System. Das Symbol ist eine Aufforderung, sich auf den Dichter und das, wofür er steht, einzulassen, sich ihm anzuschließen und sich zur gleichen Gemeinschaft zu zählen. Dafür, wie ein Dichter eine Gemeinschaft um sich scharft, ist gerade Pound ein Beispiel: Seine Kritiker lassen sich überraschend deutlich in zwei Gruppen einteilen; die einen gehören zu seinem Kreis, bzw. seinem *tribe*, seinem Stamm; die anderen lehnen sein Werk mit einer Schärfe ab, die sich am ehesten mit der Zurückweisung von Pounds Anspruch erklären lässt.

In diesem Zusammenhang wäre im Übrigen auch das Spezialistentum zu untersuchen, das sich in den Literaturwissenschaften, wie anderswo, herausgebildet hat: Menschen beschäftigen sich zeitlebens mit dem Werk eines Autors, nennen sich selbst Spenserians oder Shakespeareans, und kommen an eigens organisierten Konferenzen zusammen - sozusagen unter dem Wort ihres Autors.

Das zweite Beispiel betrifft das Problem der Originalität. Wenn wir annehmen, die Bedingungen oraler Dichtung seien für alle Dichtung grundlegend; wenn wir weiterhin davon ausgehen, die Dichtung spiele deshalb bei der Vermittlung der gültigen Werte eine wichtige Rolle: Was fangen wir dann mit der Originalität an, die uns doch, gerade auch in der Dichtung, viel bedeutet? Eine Antwort auf diese Frage lässt sich anhand von Hans Robert Jauss' Begriff des „Erfahrungshorizonts“ skizzieren. Jauss definiert den Erfahrungshorizont als

das objektivierbare Bezugssystem der Erwartungen..., das sich für jedes Werk im historischen Augenblick seines Erscheinens [ergibt] aus dem Vorverständnis der Gattung, aus der Form und Thematik zuvor bekannter Werke und aus dem Gegensatz von poetischer und praktischer Sprache...²⁴

Auch hier ist wieder zu kritisieren, wie bei Culler und Fish, dass sich alles innerhalb eines geschlossenen literarischen Systems abzuspielen scheint.

Von besonderem Interesse ist für uns aber die Verwendung des "Erwartungshorizonts" für die Bestimmung des ästhetischen Werts:

Die Distanz zwischen Erwartungshorizont und Werk, zwischen dem schon Vertrauten der bisherigen ästhetischen Erfahrung und dem mit der Aufnahme des neuen Werkes geforderten "Horizontwandel", [diese Distanz] bestimmt rezeptionsästhetisch den Kunstcharakter eines literarischen Werks... (Jauss, p. 178)

Und es folgen Sätze, welche dem direkt zu widersprechen scheinen, was hier aber orale Dichtung gesagt wurde: "in dem Masse, wie sich die Distanz [zwischen Werk und Erwartungshorizont] verringert, nähert sich das Werk dem Bereich der ‚kulinaren‘ oder Unterhaltungskunst." (Jauss, p. 178) Eines, so ist festzuhalten, haben aber das "kulinare" und das ästhetisch wertvolle Werk gemeinsam: Beide dienen der

²⁴ Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt: Suhrkamp, 1970), pp. 173-74.

Festsetzung eines Horizonts. In den hier verwendeten Begriffen lässt sich Jauss' Argumentation so formulieren: Jenes Werk ist bedeutend, das eine neue Gemeinschaft des Interpretierens hervorbringt.

Mit der Forderung, dass dieser Horizont *neu* sein müsse, zeigt Jauss, dass er in der Tradition der Moderne steht. Wichtiger aber als die Neuigkeit ist wohl die "Gültigkeit" des Werks. Jedes Werk tritt mit dem Anspruch auf, ein Klassiker zu sein, einen ewigen Sinn zu verkünden,²⁵ und sei es nur der, dass Sprache eine solche Gewissheit nicht anzubieten hat. Es ist dieser Anspruch, welcher die Literatur zum Ärgernis, zum Stachel im Fleisch machen kann.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die neuere amerikanische Lyrik mahnt uns, orale Lebensformen wieder ernst zu nehmen, ja, dass es Lyrik gibt, die ohne sie nicht zu verstehen ist. Neuere Entwicklungen in der Literaturkritik zeigen uns, dass die Bedeutung oraler Elemente auch in der Auseinandersetzung mit Dichtung im allgemeinen nicht unterschätzt werden darf.

Am Anfang dieser Vorlesung stand ein Aufruf Jerome Rothenbergs: "Teach courses with a rattle and a drum!" Sollten wir uns nun ihm, und dem, wofür er steht, anschliessen? Sollten wir uns zu seiner Gemeinschaft zählen? Eben nicht! Und die grossen griechischen Epen sollten wir als Europäer auch nicht aus unsern Lehrplänen streichen. Aber wir sollten Elemente, auf die er uns aufmerksam macht, Teil unserer eigenen Interpretationsstrategie werden lassen.

²⁵ Vgl. Jauss (1970), p. 179. Jauss' Begriff des zweiten Horizontwandels zum Klassiker ist unnötig.