

t r a n s
p o s i t i o n e n

Jacques Rancière

Die stumme Sprache
Essay über die Widersprüche der Literatur

Aus dem Französischen von
Richard Steurer

diaphanes

Originaltitel:

La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature

© Hachette Littératures, 2008.

Dieses Werk wurde veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung
des französischen Kulturministeriums – Centre national du livre
*Ouvrage publié avec l'aide du Ministère français de la Culture –
Centre national du livre*

© diaphanes, Zürich 2010

ISBN 978-3-03734-111-7

www.diaphanes.net

Alle Rechte vorbehalten

Satz und Layout: 2edit, Zürich

Druck: Pustet, Regensburg

Inhalt

Einleitung

Von einer Literatur zur anderen 7

Erster Teil

Von der eingeschränkten Poetik zur verallgemeinerten Poesie

1. Von der Repräsentation zum Ausdruck 23
2. Vom Buch aus Stein zum Lebensbuch 39
3. Das Lebensbuch und der Ausdruck der Gesellschaft 53

Zweiter Teil

Von der allgemeinen Poetik zum stummen Buchstaben

4. Von der Dichtung der Zukunft zur Dichtung der Vergangenheit 69
5. Das zerstückelte Buch 87
6. Die Fabel vom Buchstaben 97
7. Der Krieg der Schriften 107

Dritter Teil

Der literarische Widerspruch am Werk

8. Das Stil-Buch 123
9. Die Schrift der Idee 145
10. Der Kunstgriff, der Wahnsinn, das Werk 171

Abschluss

Eine skeptische Kunst 203

Einleitung

Von einer Literatur zur anderen

Es gibt Fragen, die man nicht mehr zu stellen wagt. Ein bedeutender Literaturtheoretiker zeigte uns das kürzlich: Man dürfe nicht fürchten, lächerlich zu wirken, wenn man heute ein Buch mit »Was ist Literatur?« betitelt. Sartre, der das tat, und zwar zu einer Zeit, die uns bereits so fern der unseren erscheint, hatte zumindest die Weisheit, nicht darauf zu antworten. Denn, so sagt uns Gérard Genette, »auf dumme Frage keine Antwort; wirklich weise wäre es wohl, die Frage nicht zu stellen«.¹

Wie genau soll man diese Weisheit im Konditional verstehen? Ist die Frage dumm, weil jeder in etwa weiß, was Literatur ist? Oder umgekehrt, weil der Begriff zu vage ist, um jemals Gegenstand eines bestimmten Wissens zu sein? Fordert uns der Konditional dazu auf, uns heute der falschen Fragen von gestern zu entledigen? Oder ironisiert er im Gegenteil die Naivität, die uns glauben lässt, wir hätten uns dieser Fragen tatsächlich entledigt? Wahrscheinlich handelt es sich nicht wirklich um eine Alternative. Die Weisheit von heute vereinigt gern die demaskierende Praxis des Gelehrten mit der pascalschen Denkart, die sowohl die Täuschung anklagt als auch die Anmaßung, sich nicht täuschen zu lassen. Sie erklärt theoretisch die vagen Begriffe für ungültig, aber sie setzt sie für den praktischen Gebrauch wieder ein. Sie zieht die Fragen ins Lächerliche, aber sie bietet ihnen dennoch Antworten an. Sie zeigt uns schließlich, dass die Dinge nicht mehr so sein können, wie sie sind, aber auch, dass wir nicht anders können, als ihnen immer unsere Schimären hinzuzufügen.

Diese Weisheit lässt jedoch einige Fragen offen. Die erste ist, warum bestimmte Begriffe zugleich so vage und so bekannt, so einfach zu konkretisieren und so geeignet sind, Luftschlösser zu erzeugen. Und man muss hier Unterscheidungen treffen. Es gibt

1 Gérard Genette, *Fiktion und Diktion*, aus dem Französischen von Heinz Jatho, München 1992, S. 11.

zwei Begriffstypen, von denen wir glauben, ziemlich gut zu wissen, warum sie unbestimmt bleiben. Einerseits sind das die Begriffe des Alltags, die ihre genaue Bedeutung von den Kontexten ihres Gebrauchs beziehen und jede Gültigkeit verlieren, wenn man sie von ihnen trennt. Andererseits sind da die Begriffe der transzendenten Wirklichkeit, die außerhalb unseres Erfahrungsbereiches angesiedelt sind und die sich daher sowohl jeglicher Verifizierung als auch jeder Widerlegung widersetzen. Die »Literatur« gehört offensichtlich keiner der beiden Kategorien an. Es ist daher die Mühe wert, sich zu fragen, welche besonderen Eigenschaften es denn sind, die auf ihren Begriff einwirken, sodass die Suche nach ihrem Wesen zum Verzweifeln ist oder sie lächerlich erscheinen lässt. Man muss sich vor allem fragen, ob diese Feststellung der Nutzlosigkeit nicht selbst die Folge der Vorannahme ist, die vorgibt, die positiven Eigenheiten einer Sache von den »Vorstellungen« zu trennen, die die Menschen sich von ihr machen.

Es ist sicherlich bequem zu sagen, dass der Begriff der Literatur keine Klasse von konstanten Eigenschaften bestimmt, und ihn auf die Willkür individueller oder institutioneller Auffassungen zu verweisen, wenn man mit John Searle behauptet, dass »die Entscheidung darüber, ob ein Werk literarisch ist oder nicht, beim Leser« liegt.² Es scheint jedoch interessanter, sich Fragen zu stellen gerade über die Bedingungen, die ein solches Prinzip der Ununterscheidung und diesen Rückgriff auf die Konditionalität formulierbar machen. Gérard Genette entgegnet John Searle zu Recht, dass zum Beispiel *Britannicus* der Literatur nicht aufgrund des Genusses angehört, den ich empfinde oder den ich all seinen Lesern oder Zuschauern unterstelle. Und er schlägt vor, zwei Kriterien der Literarizität zu unterscheiden: ein bedingtes Kriterium, das von der Wahrnehmung einer besonderen Qualität des Geschriebenen abhängt; und ein konventionelles Kriterium, das mit der Gattung des Geschriebenen zusammenhängt. Ein Text gehört »konstitutiv« der Literatur an, wenn er keiner anderen Seinsklasse angehören kann: Eine Ode oder eine Tragödie wird unter

2 John Searle, *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechaktheorie*, aus dem Amerikanischen von Andreas Kemmerling, Frankfurt/M. 1982, S. 81.

diese Kategorie fallen, unabhängig von ihrem Wert. Er gehört ihr jedoch »bedingt« an, wenn nur die Wahrnehmung einer besonderen Qualität des Ausdrucks ihn von der funktionellen Klasse, der er angehört, unterscheiden lässt: zum Beispiel Memoiren oder Reiseberichte.

Die Anwendung der Kriterien ist jedoch nicht selbstverständlich. *Britannicus*, sagt er, gehört der Literatur nicht wegen eines Urteils über seinen Wert an, sondern einfach, »weil es ein Theaterstück ist.«³ Nur ist es ein Trugschluss, diese Folgerung für offensichtlich zu halten. Denn kein Kriterium, weder ein universelles noch ein geschichtliches, begründet die Einschließung der Gattung »Theater« in die Gattung »Literatur«. Das Theater ist eine Art des Schauspiels, nicht der Literatur. Die Behauptung von Genette wäre für die Zeitgenossen von Racine unverständlich. Für sie ist die einzig korrekte Schlussfolgerung die, dass *Britannicus* eine Tragödie ist, die den Normen der Gattung gehorcht und daher der Gattung der Dichtung angehört, von der das dramatische Gedicht selbst eine Unterteilung ist. Doch sie gehört nicht der »Literatur« an, welche für sie der Name eines Wissens und nicht einer Kunst ist. Wenn die Tragödie für uns hingegen der Literatur angehört, dann nicht aufgrund ihrer theatralischen Natur, sondern einerseits, weil die Tragödien von Racine neben den *Trauerreden* von Bossuet, die der Gattung der Reden angehören, und den *Essais* von Montaigne, die in keine Gattung richtig hineinpassen, ihren Platz im Pantheon der großen Schriftsteller gefunden haben, einer großen Enzyklopädie ausgewählter Stücke, die das Buch und der Unterricht konstituiert haben, nicht aber die Bühne; andererseits deswegen, weil sie Vertreter eines ganz spezifischen Theatertypus sind, eines Theaters, wie man es nicht mehr schreibt, eine tote Gattung, deren Werke gerade deswegen das bevorzugte Material einer neuen Kunstgattung sind, die man »Inszenierung« nennt, und deren Arbeit man gemeinhin mit einer »Neuinterpretation« gleichsetzt. Die Tragödie Racines gehört ihr also nicht als Theaterstück an, sondern als »klassische« Tragödie, nach einem retro-

3 Genette, *Fiktion und Diktion*, S. 29.

spektiven Status, den das romantische Zeitalter für sie erfunden hat, indem es eine neue »Idee« der »Literatur« erfand.

Es ist daher tatsächlich wahr, dass nicht unsere individuelle Willkür über das »literarische« Wesen des *Britannicus* entscheidet. Doch es ist auch nicht seine Gattungsangehörigkeit, so wie sie die Arbeit von Racine und das Urteil seiner Zeitgenossen geleitet hat. Die Gründe der Zugehörigkeit des *Britannicus* zur Literatur sind schließlich nicht dieselben wie die seiner Zugehörigkeit zur Dichtung. Dieser Unterschied verweist uns jedoch nicht auf die Willkür oder auf das Unerkennbare. Die zwei Argumentationslinien können nachgezeichnet werden. Man muss dafür bloß auf die bequeme Position verzichten, die billig die positiven Eigenschaften von den spekulativen Ideen trennt. Unsere Epoche brüstet sich gerne mit der relativistischen Weisheit, die sie sich von den Verführungen der Metaphysik angeblich hart erobert hat. Sie hätte somit gelernt, die überladenen Begriffe der »Kunst« oder der »Literatur« auf die definierbaren empirischen Eigenschaften der künstlerischen Praktiken oder die ästhetischen Verhaltensweisen zurückzuführen. Dieser Relativismus ist vielleicht ein wenig zu kurz gegriffen und es ist angebracht, ihn bis zu dem Punkt zu treiben, an dem seine Position selbst relativiert wird, das heißt in jenes Netz von möglichen Aussagen wieder eingeschrieben wird, die einem System von Gründen angehören. Die »Relativität« der künstlerischen Praktiken ist tatsächlich die Geschichtlichkeit der Künste. Und diese Geschichtlichkeit ist niemals einfach die der Macharten. Sie ist die der Verbindung zwischen den Macharten und den Sprechweisen. Es ist bequem, den Verabsolutierungen des Kunstdiskurses die prosaischen Praktiken der Künste entgegenzusetzen. Doch dieser kernige Empirismus kann sich erst an die »einfachen Praktiken« der Künste halten, seit der verabsolutierte Kunstdiskurs sie alle auf dieselbe Ebene gestellt hat, indem er die alten Hierarchien der Schönen Künste abschaffte. Die einfachen Praktiken der Künste lassen sich nicht von den Diskursen trennen, welche die Bedingungen ihrer Wahrnehmung als Kunstpraktiken definieren.

Anstatt also die Sache der Literatur dem Relativismus zu überlassen, der das Fehlen eines bestimmten Typs von Eigenschaften feststellt und davon auf die Herrschaft der Laune oder der Kon-

vention schließt, muss man sich fragen, von welcher begrifflichen Konfiguration dieser Sache die Möglichkeit einer solchen Schlussfolgerung selbst abhängt. Man muss sich bemühen, die Logik zu rekonstruieren, die aus der »Literatur« einen zugleich offensichtlichen und schlecht bestimmten Begriff macht. Man wird unter »Literatur« hier also weder die vage Vorstellung vom Repertoire ihrer Werke noch die Vorstellung von einem besonderen Wesen verstehen, welches diesen Werken die »literarische« Eigenschaft einbringt. Man wird von nun an unter diesem Ausdruck die geschichtliche Weise der Sichtbarkeit dieser Werke der Kunst des Schreibens verstehen, welche diesen Abstand hervorbringt und in Folge die Diskurse, die diesen Abstand theoretisieren: jene, die das unvergleichliche Wesen der literarischen Schöpfung sakralisieren, aber auch jene, die sie desakralisieren, um sie entweder auf die Willkür der Urteile oder auf die positiven Kriterien der Klassifizierung zu verweisen.⁴

Gehen wir, um die Frage einzugrenzen, von den zwei Diskursen über die Literatur aus, die vor zwei Jahrhunderten von zwei Literaten geführt wurden, die gleichermaßen der Praxis der Schreibkunst die philosophische Untersuchung über ihre Prinzipien beigesellten. Im *Philosophischen Wörterbuch* kreidete Voltaire bereits die Unbestimmtheit des Wortes »Literatur« an. Es handelt sich, so Voltaire, um »einen dieser in allen Sprachen häufig vorkommenden unbestimmten Ausdrücke«, der wie »Geist« oder »Philosophie« unterschiedlichste Bedeutungen annehmen kann. Diese anfängliche Einschränkung hindert ihn jedoch nicht daran, seinerseits eine Definition vorzuschlagen, die er für ganz Europa gültig erklärt, was soviel heißt wie für den ganzen Kontinent des Denkens. Die Literatur, so erläutert er, entspricht bei den Modernen dem, was bei den Alten »Grammatik« hieß: Sie »bezeichnet in ganz Europa eine Kenntnis der geschmackvollen Werke, eine oberflächliche Kenntnis von Geschichte, Dichtung, Redegewandtheit und Kritik«.⁵

4 Da die Bedeutung der Anführungszeichen, die »die« Literatur umgeben, mit dem Gegenstand des Buches nun gegeben ist, wird man sie dem Leser ab jetzt ersparen.

5 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris 1827, Bd. 10, S. 174.

Hier nun einige Zeilen eines Gegenwartsautors, Maurice Blanchot, der sich wohlweislich davor hütet, die Literatur zu »definieren«. Denn sie stellt für ihn gerade die unendliche Bewegung ihres Rückbezugs auf ihre eigene Frage dar. Betrachten wir also die folgenden Zeilen als eine der Formulierungen dieser Bewegung zu sich selbst, die die Literatur ausmacht: »Ein literarisches Werk ist für jeden, der einzudringen versteht, ein ergiebiges Weilen in der Stille, eine feste Schutzwehr und eine hohe Mauer gegen diese redende Unermesslichkeit, die auf uns einredet und uns dabei uns selber abwendig macht. Wenn in diesem imaginären Tibet, wo niemand mehr an den Zeichen zu erkennen wäre, alle Literatur aufhörte zu reden, so litten wir an Mangel an Schweigen, und vielleicht wäre es dieser Mangel an Schweigen, der das Verschwinden der Literatur offenkundig werden ließe.«⁶

Sprechen die Definition von Voltaire und die Sätze von Blanchot nur annähernd von derselben Sache? Der erste macht ein halb-gelehrtes, halb-amateurhaftes Wissen geltend, das erlaubt, als Kenner von den Werken der Belletristik zu sprechen. Der zweite beschwört im Zeichen des Steins, der Wüste und des Heiligen eine radikale Erfahrung der Sprache, die der Herstellung einer Stille geweiht ist. Diesen zwei Texten, die zwei verbindungslosen Universen anzugehören scheinen, scheint eine Sache gemeinsam zu sein: ihre Entfernung in Hinblick auf diese Sache, die alle genau kennen – die Literatur als Ansammlung der Produkte der Rede- und Schreibkunst, die je nach den Unterteilungen der geschichtlichen Zeitalter und den sprachlichen Aufteilungen die *Ilias* oder *Der Kaufmann von Venedig*, die *Mahabarata*, die *Nibelungen* oder *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* einschließt. Voltaire spricht von einem Wissen, das normativ die Schönheiten und Fehler gemachter Werke beurteilt, Blanchot von einer Erfahrung der Möglichkeit und der Unmöglichkeit zu schreiben, von der die Werke nur Zeugen sind.

Man wird sagen, dass diese Abweichungen nicht von derselben Art sind und getrennt voneinander erklärt werden müssen. Zwi-

6 Maurice Blanchot, *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, aus dem Französischen von Karl August Horst, München 1962, S. 297.

schen der gewöhnlichen Definition und dem Text von Blanchot besteht der Abstand zwischen dem gewöhnlichen Gebrauch eines weiten Begriffs und der besonderen Konzeptualisierung, die eine persönliche Theorie darauf pflöpft. Zwischen der Definition von Voltaire und unserem gewöhnlichen Gebrauch oder dem außergewöhnlichen Gebrauch von Blanchot liegt die geschichtliche Realität der Bedeutungsverschiebung der Wörter. Im 18. Jahrhundert bezeichnete das Wort Literatur nicht die Werke oder die Kunst, die sie erzeugt, sondern das Wissen, das sie wertschätzt.

Die Definition von Voltaire ist tatsächlich der Entwicklung der *res litteraria* von der Renaissance zum Barock verhaftet, welche die gelehrte Kenntnis der Schriften der Vergangenheit bedeutete, seien sie nun Dichtung oder Mathematik, Naturgeschichte oder Rhetorik.⁷ Die Literaten des 17. Jahrhunderts konnten die Werke von Corneille oder von Racine gering schätzen. Voltaire zahlt es ihnen mit gleicher Münze zurück, indem er den Literaten vom Dichter unterscheidet: »Homer war ein Genie, Zoile ein Literat. Corneille war ein Genie; ein Journalist, der über seine Meisterwerke schreibt, ist ein Mann der Literatur. Man zeichnet die Werke eines Dichters, eines Redners, eines Historikers nicht durch den sehr schwammigen Ausdruck Literatur aus, obwohl ihre Autoren eine sehr verschiedenartige Kenntnis ausbreiten können und alles besitzen, was man unter dem Wort *Lettres* versteht. Racine, Boileau, Bossuet, Fénelon, die mehr Literatur hatten als ihre Kritiker, sollte man daher durchaus nicht Literaten nennen.«⁸ Einerseits gibt es also die Fähigkeit zur Erzeugung von Werken der Belletristik, die Dichtung von Racine und Corneille, die Rednerkunst und die Geschichte von Fénelon oder von Bossuet, und andererseits die Kenntnis über diese Autoren. Zwei Züge verleihen hier dieser Kenntnis eine zwiespältige Stellung: Sie schwankt zwischen dem alten Wissen der Gelehrten und dem Geschmack der Kenner, der die Schönheiten von den Fehlern der dem Urteil des Publikums dargebotenen Werke trennt; und sie schwankt auch zwischen einem positiven Wissen um die Normen der Kunst und einer negativen

7 Marc Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*, Paris 1994.

8 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, S. 175.

Qualifikation, wo die Literatur zum Schatten oder zum Parasiten des Schöpfers wird. Als Literat beurteilt Voltaire Szene für Szene die Sprache und die Handlungen der corneilleschen Helden. Als Anti-Literat setzt er die Sicht von Corneille und Racine durch: Die Liebhaber sollen ihr Vergnügen haben und den Autoren die Sorge überlassen, Aristoteles' Schwierigkeiten zu entwirren.

Man wird nun sagen, dass Voltaires Definition gerade in der Beschränkung, die sie dem Ausdruck verleiht, wenn er das literarische Wissen auf die Werke der Belletristik zentriert, vom langsamen Gleiten zeugt, welches die Literatur zu ihrer modernen Bedeutung führt. Und sie hat an dieser Aufwertung des schöpferischen Genies Teil, welches zum Schlüsselwort der Romantik und einer von den Regeln befreiten »Literatur« werden wird. Denn die Erhabenheit des Genies über die Regeln ist keine Entdeckung der jungen Leute im Zeitalter Victor Hugos. Der »alte Krebs« Batteux, der für Hugo den Staub der alten Normen symbolisiert, hatte zur Genüge festgestellt: Das Werk existiert nur durch das enthusiastische Feuer, das den Künstler belebt, durch seine Fähigkeit, in die Sache, die er erschafft, »einzugehen«. Und am Beginn des romantischen Jahrhunderts erklärte La Harpe, der beispielhafte Vertreter des vergangenen Jahrhunderts und der gestrigen Poetik, ohne Vorbehalte, dass das Genie in dem instinktiven Gefühl für dasjenige besteht, was die Regeln vorgeben, und die Regeln die einfache Kodifizierung dessen sind, was das Genie ins Werk setzt.⁹ Somit scheint der Übergang von der Belletristik zur Literatur durch eine Revolution vor sich gegangen zu sein, die so langsam war, dass sie gar nicht erst bemerkt wurde. Bereits Batteux hielt es nicht für nötig, die Gleichwertigkeit zu kommentieren, die er zwischen einer »Vorlesung über Belletristik« und einer »Vorlesung über Literatur« herstellte. Marmontel oder La Harpe sorgten sich ebenso wenig darum, die Verwendung des Wortes »Literatur« zu rechtfertigen und seinen Gegenstand genauer zu fassen. Letzterer

9 Vgl. Batteux, *Cours de Belles-Lettres ou Principes de littérature*, Paris 1861, S. 2–8 und La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature*, Paris 1840, Bd. I, S. 7–15. Der Ausdruck »alter Krebs«, mit dem Hugo Batteux bedenkt, findet sich im Gedicht »Littérature«, *Les Quatres Vents de l'esprit*, in *Œuvres complètes*, 1969, Bd. IX, S. 619.

beginnt 1787 seine Vorlesungen am Lycée, 1803 veröffentlicht er seine *Vorlesung*. In den dazwischenliegenden Jahren war dieser Schüler von Voltaire Revolutionär, Montagnard und Thermidorianer, danach an der Restauration des Katholizismus beteiligt. Die *Vorlesung* trägt die Spuren der Ereignisse und ihrer Widerrufe. Er kümmert sich jedoch zu keiner Zeit um die stille Revolution, die sich im Schatten der anderen vollzogen hat: Zwischen dem Anfang und dem Ende seiner *Vorlesung über Literatur* hat sich die Bedeutung des Wortes geändert. Diejenigen, die zur Zeit von Hugo, Balzac und Flaubert unablässig Marmotel und La Harpe neu auflegen werden, werden sich auch nicht darum kümmern. Aber genauso wenig diejenigen, deren Bücher in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts die neue Geografie des literarischen Feldes skizzieren. Mehr noch als die Kriterien zur Beurteilung von Werken revolutionieren Madame de Staël und Barante, Sismondi und August Wilhelm Schlegel die Beziehungen zwischen Kunst, Sprache und Gesellschaft, die das literarische Universum umschreiben; sie schließen die Berühmtheiten von gestern aus diesem Universum und nehmen vergessene Kontinente hinein. Doch keiner von ihnen findet es interessant, die Entwicklung des Wortes selbst zu kommentieren.¹⁰ Ebenso wenig Hugo in seinen bilderstürmerischsten Erklärungen. Die Nachwelt der Schriftsteller wie die der Rhetorik- oder Literaturprofessoren werden ihnen in diesem Punkt folgen.

Zwischen Voltaires Definition und unserer gäbe es also nur eine lexikalische Verschiebung, die eine stille Revolution begleitete. Die Metaphern von Blanchot unterstünden einer ganz anderen Abweichung, deren Gründe der Positivismus kaum Mühe hat auszumachen. Die Mauer von Tibet, die Wüste und das Heilige, von denen der Text spricht, die Erfahrung der Nacht und des Selbstmordes, der Begriff des »Neutralen«, welche uns zahllose andere Texte freilegen, haben leicht auffindbare Quellen. Sie verweisen auf jene

10 Vgl. Mme de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1801, und dies., *De l'Allemagne*, 1814; Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, 1813; Barante, *De la littérature française pendant le XVIIe siècle*, 1814; August Wilhelm Schlegel, *Über dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen*, 1814.

Sakralisierung der Literatur, deren Hohepriester bei uns Flaubert und Mallarmé sind, auf jene Verwandlung der Schrift in Wüste, die das flaubertsche Projekt des Buches über nichts impliziert, auf jene nächtliche Begegnung des unbedingten Schreibanspruchs mit dem Nichts, welches das mallarmésche Projekt des Buches impliziert. Sie drücken diese Verabsolutierung der Kunst aus, die von jungen exaltierten Köpfen in Deutschland um 1800 proklamiert wurde: Hölderlins Mission des vermittelnden Dichters, Schlegels Verabsolutierung der »Poesie der Poesie«, die hegelsche Identifizierung der Ästhetik mit der Entfaltung des Begriffs des Absoluten, Novalis' Behauptung der Intransitivität einer Sprache, die sich »bloß um sich selbst bekümmert«. Schließlich verweisen sie über die Vermittlung des schellingschen Denkens des Unbestimmten und über die Theosophie Jacob Böhmés auf die Tradition der negativen Theologie, die die Literatur der Zeugenschaft ihrer eigenen Unmöglichkeit weihet, wie sie sich der Unsagbarkeit der göttlichen Attribute widmete.¹¹ Die Spekulationen von Blanchot über die literarische Erfahrung, seine Verweise auf heilige Zeichen oder sein Dekor von Wüsten und Mauern, wären nur deswegen möglich, weil vor zweihundert Jahren die Poesie von Novalis, die Poetik der Brüder Schlegel und die Philosophie von Hegel und Schelling die Kunst und die Philosophie – mit der Religion und dem Recht, der Physik und der Politik – unabänderlich in ein und derselben Nacht des Absoluten vermischt hätten.

Welche Klarsichtigkeit diese Argumente auch zeigen können, sie lassen uns immer vor der etwas raschen Schlussfolgerung, dass die Menschen sich Illusionen in den Kopf setzen aufgrund der menschlichen Neigung zur Illusion und besonders aufgrund der Liebe der Dichter zu klingenden Wörtern und der Metaphysiker zu transzendenten Ideen. Es ist vielleicht interessanter, sich zu fragen, warum die Menschen und diese oder jene Sorte von

11 Für die Entwicklung der unterschiedlichen, hier synthetisierten Argumente wird namentlich auf die kritischen Analysen von Tzvetan Todorov (*Critique de la critique: un roman d'apprentissage*, Paris 1984) und Jean-Marie Schaeffer (*L'Art de l'âge moderne*, Paris 1992) oder von einer anderen Perspektive aus, von Henri Meschonnic (*Poétique sans réponse. Pour la poétique V*, Paris 1978) verwiesen.

Menschen zu diesem oder jenem Zeitpunkt sich diese »Illusionen in den Kopf setzen«. Mehr noch, man muss gerade das Verfahren untersuchen, welches das Positive und die Illusion trennt, und sehen, was es voraussetzt. Wir können dann nicht erstaunt sein über das genaue Zusammentreffen zwischen dem Moment, in dem die schlichte Bedeutungsverschiebung des Wortes »Literatur« sich vollendet, und jenem, in dem diese philosophisch-poetischen Spekulationen entwickelt werden, die bis in unsere Gegenwart den Anspruch der Literatur unterstützen, eine neue und radikale Übung des Denkens und der Sprache, wenn nicht gar eine gesellschaftliche Aufgabe und Priesterwürde zu sein. Wenn wir nicht der heute verbreiteten Paranoia verfallen, welche vermeint, dass zwischen den letzten Jahren des 18. und den ersten des 19. Jahrhunderts die Komplizenschaft der französischen Revolutionäre und der deutschen Träumer jede vernünftige Sache auf den Kopf gestellt hat und zwei Jahrhunderte theoretischen und politischen Wahnsinns hervorgerufen hat, dann müssen wir ein wenig genauer das suchen, was die ruhige Verschiebung eines Namens mit der Errichtung jenes theoretischen Dekors verbindet, die es erlaubt, die Theorie der Literatur mit einer Theorie der Sprache und ihre Ausübung mit der Herstellung eines Schweigens gleichzusetzen. Man muss sehen, was die stille Revolution, die den Sinn eines Wortes verändert, und die begrifflichen Verabsolutierungen der Sprache, der Kunst und der Literatur, welche sich darauf pflöpfen, *und* die Theorien, die diese Revolution mit den anderen in einen Gegensatz bringen, gleichzeitig und gleichermaßen ermöglicht. Die Literatur als geschichtliche Art und Weise der Sichtbarkeit von Werken der Schreibkunst ist das System dieser Vereinbarkeit.

So definieren sich der Gegenstand und die Ordnung des vorliegenden Buches. Es versucht zuerst das Wesen und die Modalitäten jenes Paradigmenwechsels zu analysieren, der das normative System der Belletristik zugrunde richtet, und davon ausgehend zu verstehen, warum dieselbe Revolution unbemerkt vor sich gehen oder verabsolutiert werden kann. Man wird den Grund in der besonderen Eigenheit dieser Revolution finden. Sie ändert nicht die Normen der repräsentativen Poetik zugunsten anderer Normen, sondern zugunsten einer anderen Interpretation dessen, was Poetik ist. Diese kann sich also einfach über die Existenz von

Werken legen als eine Vorstellung davon, was sie machen und was sie sind. Doch sie kann umgekehrt vor allem den Schreibakt mit einer Verwirklichung seiner neuen Idee verknüpfen und den Anspruch einer neuen Kunst bestimmen.

Danach wird man sich mit der Kohärenz des neuen Paradigmas selbst beschäftigen. Die emanzipierte »Literatur« hat zwei große Prinzipien. Den Normen der repräsentativen Poetik stellt sie die Gleichgültigkeit der Form hinsichtlich ihres Inhalts entgegen. Der Vorstellung der Fiktions-Dichtung stellt sie die der Dichtung als eigener Modus der Sprache entgegen. Sind die zwei Prinzipien miteinander vereinbar? Beide setzen der alten *mimesis* der gesprochenen Rede eine Kunst entgegen, die einzig die der Schrift ist. Doch damit verdoppelt sich der Begriff der Schrift: Sie kann die Sprache sein, die Weise jedes Körpers ist, der sie führt und bezeugt; sie kann umgekehrt die Hieroglyphe sein, die ihre Idee auf ihrem Körper trägt. Und der Widerspruch der Literatur könnte gerade die Spannung dieser zwei Schriften sein.

Man wird also versuchen, die Formen dieser Spannung bei drei Autoren zu zeigen, deren Namen gemeinhin die Verabsolutierung der Literatur symbolisieren: Flaubert, Mallarmé und Proust.¹² Der flaubertsche Versuch des »Buches über nichts«, das mallarmésche Projekt einer eigenen Schrift der Idee und der proustsche Roman der Bildung des Romanschriftstellers legen die Widersprüche der Literatur frei. Aber sie zeigen auch ihren notwendigen und produktiven Charakter. Die Sackgassen der literarischen Verabsolutierung entstammen nicht dem Widerspruch, der die Idee der Literatur angeblich haltlos macht. Sie tauchen umgekehrt da auf, wo die Literatur ihre Widerspruchslosigkeit beweisen will. Wenn man die theoretischen Ausdrucksformen und die praktischen Verwirklichungsmodalitäten dieses Paradoxes untersucht, wird man das Dilemma zwischen Relativismus und Absolutismus verlassen

12 Drei französische Autoren also: Die vorliegende Arbeit hat keinen enzyklopädischen Anspruch. Sie kann auch nicht die französische Besonderheit in der Ausarbeitung der Normen der Belletristik oder der Ideale der Literatur analysieren. Sie stellt einfach ein paar Hypothesen hinsichtlich eines Universums von Bezügen und einer einfachen, genügend homogenen geschichtlichen Zeitspanne auf.

können, und man wird der konventionellen Weisheit des Relativismus den Skeptizismus einer Kunst entgegenstellen können, die fähig ist, mit ihrer eigenen Idee zu spielen und ihren Widerspruch in Werke zu verwandeln.