

## 1. Der Funktionsbegriff als heuristische Kategorie

Die Literaturwissenschaft ist die Wissenschaft von der Interpretation literarischer Texte, aber offensichtlich können sich ihre Vertreter niemals über die Interpretation auch nur eines einzigen literarischen Textes einigen. Das gilt nicht nur für schwierige, mehrdeutige oder enigmatische Texte wie *Hamlet* oder *The Turn of the Screw*, um die der Interpretationsstreit nach wie vor und immer wieder von neuem wogt. Es gilt für alle Texte, mit denen es Literaturwissenschaftler zu tun haben. Unablässiger Widerspruch und oft forcierte Neuinterpretationen bilden die alltägliche Praxis literaturwissenschaftlicher Aktivität. Dieser Interpretationsstreit scheint nie an einem Endpunkt anzukommen, führt nie zu einer Lösung und mündet nie in einer Übereinkunft von auch nur kurzer Dauer.

Das ist umso bemerkenswerter als die Ablösung der im 19. Jahrhundert und frühen 20. Jahrhundert noch weithin impressionistisch verfahrenen Literaturkritik durch eine professionelle Literaturwissenschaft eigentlich mit dem Versprechen verbunden war – sich zumindest mit diesem Versprechen vor anderen Fächern legitimierte –, dass die Interpretation literarischer Texte nunmehr auf eine objektivere Basis gestellt werden sollte. Doch hat die Professionalisierung literarischer Interpretation die Tendenz zu einer Proliferation von Interpretationsdivergenzen weiter verstärkt und, wenn man so will, verschlimmert. Als ich 1969 meine Dissertation zur Rezeptionsgeschichte von Mark Twains *Huckleberry Finn* begann, gab es etwa 500 Interpretationen des Romans (vgl. Fluck 1975). Heute dürfte es etwa die drei- oder vierfache Anzahl geben, und damit ist auch die Prämisse meiner Dissertation hinfällig geworden. Mein Ausgangspunkt war damals, dass diese 500 Interpretationen unmöglich alle gleich angemessen oder richtig sein könnten und dass sich damit auch die Frage stelle, nach welchen Kriterien sie sich unterscheiden und bewerten ließen. Mit der heutigen Textmenge ist jedoch eine Größe erreicht, die schon rein materialmäßig nicht mehr bewältigt werden kann. Eine Entscheidung darüber, welche dieser Interpretationen aus welchen Gründen mehr oder minder plausibel sei, ist daher schwieriger – und in gewisser Weise arbiträrer – geworden denn je.

Die Antwort der Literaturwissenschaft auf dieses Problem ist der Methodenüberblick, oft und vorzugsweise in der Form eines Sammelbandes, mit dem eine Orientierungshilfe über die zur Auswahl stehenden Interpretationsansätze gegeben werden soll. Dabei wird zugleich, explizit oder implizit, eine bestimmte Annahme über die Ursache fachlicher Interpretationsdivergenzen zugrunde gelegt (Interpretationsstreit ist längst das falsche Wort, weil es einen Bezug aufeinander impliziert, der in den meisten Fällen nicht mehr gegeben ist). Diese Annahme besteht darin, dass unterschiedliche, von-

einander abweichende Interpretationen dadurch zustande kommen, dass man bei der Interpretation literarischer Texte jeweils andere Aspekte betonen kann (und aus Gründen der Arbeitsökonomie sogar betonen muss): Formalistische Ansätze konzentrieren sich auf die ästhetische Form des Textes, ideologiekritische Ansätze auf seinen ideologischen Gehalt, rezeptionstheoretische Ansätze auf seine wirkungsästhetischen Strategien usw. Die *Race and Gender Studies*, die gegenwärtig die amerikanische Literaturwissenschaft nachhaltig prägen, haben dem die lange Zeit ignorierten Konstituenten *Race* und *Gender* hinzugefügt. Aber diese Erklärung des Problems stellt eine Selbsttäuschung dar und perpetuiert eine Lebenslüge der Literaturwissenschaft. Zwei Feministinnen mögen beispielsweise völlig darin übereinstimmen, dass *Gender* eine, wenn nicht sogar die zentrale Konstituente literarischer Texte darstellt und dass die literarische Interpretation daher einer feministischen Perspektive folgen sollte, ja sie können sich überdies darüber einig sein, worin diese feministische Perspektive besteht – und dennoch kann ihre Anwendung dieser Ausgangsprämissen zu völlig verschiedenen Interpretationen führen. Wir kennen von uns selbst zudem das Phänomen, dass wir einen literarischen Text plötzlich mit neuen Augen sehen, obwohl sich unsere fachliche Position nicht verändert hat. Methodenüberblicke mögen somit einen gewissen theoretischen Orientierungswert besitzen, doch im Hinblick auf das Versprechen, Grundlagen der Interpretation oder auch Interpretationsdivergenzen zu erklären, handelt es sich letztlich um einen Fall von Scheinobjektivierung.

Ein weiterer Ansatz zur Erklärung der Unabschließbarkeit literaturwissenschaftlicher Interpretationskonflikte ist der der Historisierung. Interpretationen sind Versuche der Bedeutungszuweisung, und diese wird zu verschiedenen Zeiten jeweils anders aussehen, weil die Interpretation im Kontext unterschiedlicher historischer Sinn- und Problemhorizonte angesiedelt ist. Gleiches gilt dann auch für den literarischen Text selbst, der ja ebenfalls eine Form der Erschließung und Strukturierung von Welt darstellt, also einen Versuch der Sinngabe, so dass der vielversprechendste Weg, ihn möglichst angemessen zu verstehen, darin gesehen werden könnte, jene historische Entstehungssituation zu rekonstruieren, auf die er eine Antwort war. Das ist die klassische Definition der Funktionsgeschichte, die in den 1970er Jahren als eine Alternative zu marxistischen Widerspiegelungsmodellen entstand, und es erscheint in der Tat nach wie vor als sinnvoll, möglichst viel über den Entstehungskontext eines literarischen Werkes zu erfahren, um dessen Struktur und rhetorische Strategien in ihrer Historizität besser verstehen zu können. Letztlich kann eine derartige historische Rekonstruktion, egal, ob sie aus marxistischer oder funktionsgeschichtlicher Perspektive erfolgt, jedoch nicht hinreichend sein, weil sie die über die Entstehungssituation hinausgehende Wirkung eines literarischen Textes nicht zu erklären vermag: Der Grund, warum wir heute noch Romane wie *Madame Bovary* oder *Huckleberry Finn* lesen, liegt ja nicht allein darin, dass sie uns über ihre historischen Entstehungsbedingungen Auskunft geben können. Viele literarische Texte könnten das, die jedoch längst nicht mehr gelesen werden. Was marxistische, literarsoziologische oder auch traditionelle funktionsgeschichtliche Ansätze nicht zu erklären vermögen, ist, warum ein literarischer Text, der

unter gänzlich anderen Bedingungen entstanden ist, immer noch Resonanz findet bei Lesern und Leserinnen, die weit von jenen Zuständen entfernt sind, die damals herrschten.

Wie ist es möglich, dass bestimmte literarische Texte weiterhin wirksam sind, obwohl sich der historische Kontext längst verändert hat? Und wie sind jene späteren Leser einzustufen, die den Text aus ihrer Perspektive anders lesen, also, gemessen am Entstehungskontext, falsch? Aus diesen Fragen geht bereits hervor, dass im Folgenden ein anderes Verständnis dessen präsentiert werden soll, was hier – mangels einer überzeugenderen Alternative – nach wie vor als Funktionsgeschichte bezeichnet werden soll.<sup>1</sup> Sofern der Begriff Funktion auf eine Rekonstruktion ‚realer‘ sozialer und historischer Wirkungszusammenhänge zielt, wird ein funktionsgeschichtlicher Ansatz immer vor dem Problem stehen, dass sich eine entsprechende Kausalität kaum belegen lässt:

Doch gilt für funktionsgeschichtliche Überlegungen dieser Art, dass über die tatsächliche Realisierung einer sozialen Funktion in einem komplexen gesellschaftlichen Handlungsfeld letztlich keine verlässlichen Aussagen möglich sind. Im strengen Sinn einer empirisch nachprüfaren gesellschaftlichen Wirkung scheint der Begriff Funktion auf die Literatur überhaupt nicht anwendbar zu sein. Seine Verwendung muss daher spekulativ bleiben und dient in der Regel auch eher dazu, einen Gesellschaftsbezug der Literatur zu postulieren oder einzuklagen als tatsächlich zu belegen. (Fluck 1997: 12)

Dennoch ist es für die Literaturwissenschaft sinnvoll, am Begriff der Funktion festzuhalten. Denn wann immer wir über literarische Texte sprechen, egal von welcher theoretischen Position aus das geschieht, können wir heuristisch gesehen gar nicht anders, als eine Funktion zu implizieren. Da der literarische Text als fiktionaler Text erst durch eine so noch nicht gegebene Kombination von Zeichen zustande kommt und insofern kein Äquivalent in der Realität besitzt, müssen wir unserer Interpretation eine Annahme darüber zugrunde legen, worauf er ausgerichtet ist. Andernfalls würde seine spezifische Form der Textbildung keinen Sinn machen. Interpretation ist ein Akt der Bedeutungszuweisung, aber diese Bedeutungszuweisung kann nur auf der Basis einer Funktionshypothese über die Organisation des Zeichenmaterials erfolgen:

Einen fiktionalen Text zu interpretieren heißt demnach, einen Zusammenhang zu stiften zwischen Zeichen, die neu miteinander kombiniert sind und dadurch die Aufmerksamkeit auf sich selbst lenken. Die Literaturwissenschaft ist jene Wissenschaft, die die Untersuchung dieses Zusammenhangs zu ihrer Aufgabe macht. Sie tut dabei etwas in mehr oder minder systematischer Weise, worauf jeder Leser spontan angewiesen ist, nämlich der Lektüre eine Hypothese über den Zusammenhang jenes neuen Gebildes zugrunde zu

1 Die folgende Darstellung eines funktionsgeschichtlichen Ansatzes, für den die Begriffe des kulturellen Imaginären, des Transfers und der ästhetischen Erfahrung zentral sind, stellt die Zusammenfassung einer Position dar, die in den folgenden Arbeiten entwickelt und ausführlicher dargestellt worden ist: *Das kulturelle Imaginäre* (Fluck 1997); „The Role of the Reader and the Changing Functions of Literature: Reception Aesthetics, Literary Anthropology, Funktionsgeschichte“ (Fluck 2002a); und „Ästhetische Erfahrung und Identität“ (Fluck 2004). In einigen Fällen sind Passagen aus diesen Arbeiten übernommen worden.

wird, sondern erst durch eine Einstellungsveränderung auf Seiten des Betrachters hervortritt.<sup>4</sup> Dabei werden – gelegentlich durchaus nur kurzfristig und vorübergehend – praktische Funktionen eingeklammert, und es wird eine Betrachtungsweise dominant gesetzt, die sich auf die Merkmale des Gegenstandes selbst richtet.<sup>5</sup> Warum jedoch eine derartige Dominanzsetzung der ästhetischen Funktion mit besonderer Gratifikation verbunden sein soll, ist von Mukařovský gar nicht und von Dewey im Rückgriff auf organistische Ganzheitserfahrungen nur im Rekurs auf eine inzwischen vielfach problematisierte ästhetische Norm erklärt worden (vgl. Fluck 2000). Es bleibt somit nach wie vor zu fragen, wie die Dominanzsetzung der ästhetischen Funktion zu einer ästhetischen Erfahrung führen kann.

Es gehört zu den Stärken des Ansatzes von Iser, dass wirkungsästhetische Überlegungen bei ihm im Zentrum stehen. Für die hier verfolgte Fragestellung ist dabei der Aufsatz „Representation: A Performative Act“ (1989) von besonderem Interesse, in dem es darum geht, unser Verständnis literarischer Darstellung von immer noch nachwirkenden mimetischen Erwartungen zu befreien. Die literarische Darstellung ist per Definition mehr als nur die Mimesis eines bereits Vorgegebenen. Sie bedarf, um Bedeutung und Wirkung zu erlangen, eines Rezipienten und ist insofern Teil eines Prozesses des Hervorbringens von Bedeutung, den man als ‚performativ‘ bezeichnen kann:

In this respect the required activity of the recipient resembles that of an actor, who in order to perform his role must use his thoughts, his feelings, and even his body as an analogue for representing something he is not. In order to produce the determinate form of an unreal character, the actor must allow his own reality to fade out. At the same time, however, he does not know precisely who, say, Hamlet is, for one cannot properly identify a character who has never existed. Thus role-playing endows a figment with a sense of reality in spite of its impenetrability which defies total determination. [...] Staging oneself as someone else is a source of aesthetic pleasure; it is also the means whereby representation is transferred from text to reader. (Iser 1989: 244)

Da wir literarische Charaktere wie Hamlet oder Huckleberry Finn noch nie getroffen haben und wissen, dass sie tatsächlich nie gelebt haben, müssen wir uns zwangsläufig eine eigene Vorstellung von ihnen machen, denn es gibt keine verbürgte Referenz für

4 Vgl. dazu Mukařovský (1966), Dewey (1987) und Fluck (2002b).

5 Vgl. Jürgen Peper's Beschreibung des Prozesses: „ÄSTHETISIEREN heißt, ein Etwas – Ding, Vorstellung, Lebenswelt – aus übergreifenden Einbeziehungen, die es funktionalisieren, herauszulösen, es möglichst eigenwertig, ‚phänomenologisch‘ zu sehen. [...] Ästhetisieren heißt völlig wertfrei: den Gegenstand aus übergreifenden Funktionen und Sinnrastern lösen, positiv gesagt: den Gegenstand vereigentlichen, individualisieren, ihn emanzipieren.“ (Peper 2002: 1) Auf diese Weise werden Aspekte des Gegenstandes ‚emanzipiert‘, die bisher unter anderen Funktionen versteckt waren: „Ästhetisierung‘ erweckt das ästhetische Potential eines Gegenstandes (Ding, Vorstellung), indem sie ihn selbstbezüglich sehen lässt, ihn aus seinen entmündigenden Funktionskontexten befreit, ihn emanzipiert.“ (ebd.: xiii)

sie.<sup>6</sup> Diese Vorstellungsbildung erfolgt auf der Basis der Textvorgaben, aber sie ist zugleich darauf angewiesen, auf eigene Assoziationen und Gefühle zurückzugreifen, um diese Textvorgaben mit Hilfe des eigenen Erfahrungshaushalts Gestalt annehmen zu lassen. Wenn beispielsweise ein literarischer Charakter als melancholisch beschrieben wird, dann können wir nicht anders, als uns diese Melancholie in Formen vorzustellen, die wir mit diesem Zustand verbinden – oder aber zumindest eine behauptete Differenz auf diesen Zustand zu beziehen. Lesen ist ein Prozess der Transformation von abstrakten Schriftzeichen in eine anschauliche und bedeutungsvolle Welt, die erst durch einen Transfer von Bildern, Gefühlen und Körperempfindungen aus unserem eigenen Erfahrungsbereich möglich wird.<sup>7</sup>

Damit werden zwei wichtige Konzepte eingeführt. Das eine ist das des Transfers: Literarische Texte können erst durch einen Transfer von Seiten des Lesers realisiert werden und in seiner Vorstellung Gestalt gewinnen.<sup>8</sup> Das ist nicht zu verwechseln mit einer bloßen Projektion. Der Leser bleibt an die Vorgaben des Textes gebunden, die der eigenen Vorstellungsbildung ständig Widerstand leisten – jeder Leser kennt wohl die Erfahrung, dass die eigenen Vorstellungen von einer literarischen Figur wie beispielsweise Isabel Archer während der Lektüre fortlaufend korrigiert werden müssen.<sup>9</sup>

6 Eine eindeutige Trennung zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten kann es nicht geben. Historische Romane besitzen beispielsweise historische Referenzen, haben als fiktionale Texte aber die Freiheit, vom verbürgten historischen Faktenmaterial abzuweichen. Werke der Geschichtsschreibung unternehmen andererseits immer wieder den Versuch, unsere bisherige Sicht der historischen Referenz zu revidieren, und bedienen sich dazu auch fiktionaler Elemente. Und natürlich müssen wir auch eine historische Darstellung, beispielsweise von Abraham Lincoln, mit Hilfe unserer eigenen Vorstellung realisieren. Dennoch kann generell gesagt werden, dass der fiktionale Text aufgrund der für ihn konstitutiven Merkmale der Entreferentialisierung und Entpragmatisierung, sowie der damit verbundenen Zunahme von Unbestimmtheitsstellen, einen wesentlich größeren Freiraum für diesen Prozess der Vorstellungsbildung eröffnet, in dem wir auch in weitaus größerem Maße auf unsere Einbildungskraft zurückgreifen müssen.

7 Vgl. dazu Bärbel Tischleder zur Rolle somatischer Empathie in der Rezeption fiktionaler Texte: „So können wir uns nur dank eigener Erfahrungen vorstellen, wie es sich anfühlt, wenn ein anderer über ein Fell streicht, sich verbrennt, leicht bekleidet im Schnee unterwegs ist oder schwere Koffer schleppt.“ (Tischleder 2000: 78)

8 Ich ziehe dabei den Begriff des Transfers dem der Übertragung (Transferenz) vor, weil letzterer die Interaktion zwischen Text und Leser auf ein psychoanalytisches Modell festlegt, das die Realisierung des fiktionalen Textes im Akt des Lesens nicht umfassend erklären kann. Nicht jeder Akt der Realisierung in der Vorstellung muss ein Akt der Übertragung des verdrängten Unbewussten sein. Das gilt um so mehr, je stärker Verkörperlichungstendenzen in der modernen Kultur werden, die auf unmittelbar sinnliche Wirkungseffekte zielen.

9 Vgl. die prägnante Beschreibung des Lektüreprozesses durch Michel Riffaterre: „Man kann niemals genug die Bedeutung einer Lektüre betonen, die im Sinne des Textes verläuft, d.h., von Anfang bis Ende. Wenn man diese ‚Einbahnstraße‘ nicht beachtet, erkennt man ein wesentliches Element des literarischen Phänomens – daß das Buch abläuft

legen. Das aber heißt, dass im Lektüreprozeß alle Textelemente zumindest im Hinblick auf ihren Zusammenhalt als tendenziell funktional angesehen werden müssen. Die jeweilige Hypothese über diesen Zusammenhang muß nun aber letztlich eine über die Leistung bzw. Wirkung des Textes sein, denn es ist plausibel, davon auszugehen, daß das, was dem Text seinen Zusammenhalt verleiht, jene Leistung ist, auf die er ausgerichtet ist, und daß es daher die interpretatorische Rekonstruktion dieser (impliziten) Funktion ist, die den besten Zugang zum Text und seiner ästhetischen Organisation eröffnet. Für die Fiktion, für die es [...] streng genommen kein Realitätskriterium geben kann, gilt das in besonderem Maße, denn ohne eine derartige Funktionshypothese hätten wir keinen Anhaltspunkt darüber, was sie eigentlich sei. (Fluck 1997: 13)

Das gilt für Ansätze, die mit dem Funktionsbegriff arbeiten, ebenso wie für jene, für die er Anathema ist: Auch die interpretatorische Rekonstruktion einer disseminativen Spur des Zeichens macht nur Sinn auf der Annahme einer Funktion dieser Dissemination in einem bestimmten kulturellen System; sich dabei vorrangig auf literarische Texte zu konzentrieren, impliziert dann zudem, dass der Literatur als Modell sprachlicher Selbstdekonstruktion eine besondere Anschauungskraft und damit auch eine besondere Funktion zugesprochen wird. Auch die These rhetorischer Selbstdekonstruktion oder, wie im Formalismus, die Annahme einer ‚Funktionslosigkeit‘ des ästhetischen Objekts, stellen somit Funktionshypothesen dar!<sup>2</sup>

Man kann demnach davon ausgehen, dass der literarische Interpretationsgegenstand überhaupt erst durch eine Funktionshypothese konstituiert wird, egal, ob das bewusst oder unbewusst geschieht. Damit ist auch gesagt, dass der Begriff Funktion im Folgenden vor allem als hermeneutische Kategorie interessiert: Er soll nicht eine ‚reale‘ historische Wirkung bezeichnen, sondern soll hier als Begriff für jene – expliziten oder impliziten, gewollten oder ungewollten – Vorannahmen über den literarischen Gegenstand gebraucht werden, durch die wir in der Interpretation einen Zusammenhang zwi-

2 Der Bezug auf die Dekonstruktion ist geeignet, auf einen weiteren kritischen Einwand gegen die Anwendung des Funktionsbegriffs einzugehen, den Vorwurf einer unzulässigen Sinnhomogenisierung und damit Sinnreduktion: Einen Text auf eine Funktion hin zu lesen, so das Argument, wird zwangsläufig alle Aspekte der Textbildung ‚funktional‘ machen im Hinblick auf die implizierte Funktion und läuft damit unserer Einsicht in die Vieldeutigkeit literarischer Texte, in die inhärente Rhetorizität des Sprachmaterials und in den unkontrollierbaren Bedeutungsüberschuss entgegen, der aus der Kombination verschiedener Codes entsteht. Wird der Funktionsbegriff als heuristische Kategorie verwandt, so ist damit jedoch noch nicht gesagt, dass meine Hypothese homogenisierend sein muss. Eine solche Hypothese kann ja beispielsweise auch in der Annahme bestehen, literarische Texte seien per Definition ambig oder inhärent dialogisch oder unvermeidlicherweise dekonstruktiv. Auch in diesen Fällen wird sich meine Interpretation auf jene Textaspekte ausrichten, die meine Funktionshypothese untermauern, aber damit wird gerade keine Sinnhomogenisierung verbunden sein. Auch in einer zweiten Variante des Einwands – dem (an sich treffenden) Hinweis, dass literarische Texte in der Regel nicht mono-, sondern multifunktional sind – werden zwei Anwendungsebenen und Bedeutungen des Funktionsbegriffs vermischt: Denn heuristisch gesehen fungiert die Setzung *einer* Funktion nicht anders als die mehrerer Funktionen oder die Annahme einer Multifunktionalität des literarischen Textes.

schen sprachlichen Zeichen stiften (und ihnen damit Bedeutung und Funktion zuweisen). Der Funktionsbegriff ist insofern heuristischer Art. Die jeweilige Funktionshypothese muss nun aber das in Rechnung stellen, was als jeweils spezifische Kommunikationsbedingung angesehen wird. Aus der hier vertretenen Perspektive besteht der Gründungsakt, durch den für den literarischen Text neue Kommunikationsbedingungen und -möglichkeiten geschaffen werden, in der Dominantsetzung der ästhetischen Funktion. Auch soziale und politische Funktionen können von literarischen Texten immer nur über die ästhetische Funktion avisiert werden. Gleiches gilt für die Interpretation: Auch literarsoziologische oder diskursgeschichtliche Ansätze müssen bei der Frage nach sozialen und politischen Funktionen in Betracht ziehen, dass der literarische Text diese Funktionen nur über ästhetische Wirkungsstrategien umsetzen kann.<sup>3</sup>

## 2. Eine Theorie ästhetischer Erfahrung

Mit diesen Überlegungen sind wir an einem wesentlichen Punkt des Arguments angelangt. Denn das Problem der Interpretationsproliferation lässt sich nicht überzeugend erklären, wenn man – zumeist stillschweigend und wie selbstverständlich – davon ausgeht, dass die Aufgabe der Literaturwissenschaft in der Sinninterpretation liegt. Wir unterziehen uns jedoch der Lektüre eines oft voluminösen Romans oder eines bewusst ‚uneindeutigen‘ Gedichts nicht primär wegen eines Sinnversprechens, sondern wegen der ästhetischen Erfahrung, die diese Texte verschaffen können. Das ist auch die Erklärung dafür, warum literarische Texte und ästhetische Objekte über ihren Entstehungszusammenhang hinaus wirksam bleiben können: Der Sinn des Textes mag längst ‚von gestern‘ sein, und dennoch kann der Text für uns interessant sein, weil wir mit ihm Erfahrungen zu machen vermögen, die uns anderweitig nicht in gleicher Form möglich sind.

Es gilt somit in einem nächsten Argumentationsschritt zu klären, was im Zusammenhang dieses Arguments unter ästhetischer Funktion und ästhetischer Erfahrung verstanden wird. Die zentrale Rolle, die diesen Begriffen für die Erklärung der Wirkung literarischer Texte zukommt, ist ein Grund für die ungebrochene Aktualität der Rezeptionsästhetik Wolfgang Isters, die oft als Rezeptionstheorie oder ‚Reader Response Theory‘ missverstanden worden ist. Genau genommen handelt es sich jedoch nicht um eine Theorie des Lesers, sondern um eine Theorie ästhetischer Erfahrung, die vergleichbaren Versuchen, wie beispielsweise dem John Deweys, einiges voraus hat. Gewiss gilt, dass Dewey und Mukařovský mit ihrer De-Ontologisierung der Ästhetik entscheidende Weichen für eine Neubestimmung der ästhetischen Funktion gestellt haben, die nunmehr nicht mehr als eine Eigenschaft des Objekts selbst angesehen

3 Zwei entscheidende Konsequenzen der Dominantsetzung der ästhetischen Funktion sind Entreferentialisierung und Entpragmatisierung. Der literarische Text wird hier dementsprechend als ein Text verstanden, der durch seine Fiktionalität geprägt ist. Der Begriff des fiktionalen Textes wird jedoch erst im zweiten Teil des Aufsatzes benutzt als ein Begriff, der Formen sprachlicher wie auch visueller Darstellung zu umfassen vermag.

diesem Zwischenzustand in idealer Weise entgegen, denn er erlaubt es – allein schon aufgrund der Modi der Vorstellungstätigkeit, die zu seiner Realisierung notwendig sind, – zugleich innerhalb und außerhalb des Textes zu sein und somit in konstanter Bewegung zwischen dem Text und unseren eigenen Vorstellungen und Empfindungen.<sup>14</sup>

Der Leser eines literarischen Textes ist so gesehen eine Art Nomade, der, im Gegensatz zu den monolithischen Subjektivierungstheorien des kulturellen Radikalismus, in keiner Position des Textes verharrt – aber nicht, weil er subkulturelle Widerstandsressourcen hat, die sich der diskursiven Positionierung widersetzen, sondern aufgrund der Erfordernisse der Realisierung eines literarischen Textes, die nur qua Vorstellung bzw. Einbildungskraft erfolgen kann und dazu eines Transfers von Seiten des Lesers bedarf. Dieser Transfer betrifft jedoch nicht nur einzelne literarische Charaktere, denn die Notwendigkeit zur Realisierung des literarischen Textes qua Transfer ist ja nicht auf dessen Charaktere beschränkt, oder gar nur auf positive Charaktere, sondern umfasst alle Aspekte des Textes. Jedem Zeichen muss vom Leser mit Hilfe der eigenen Einbildungskraft Gestalt und Bedeutung gegeben werden. Selbst wenn man davon ausgeht, dass es möglich sei, sich mit einem literarischen Charakter zu identifizieren, so kann damit noch nicht die ästhetische Erfahrung mit dem Text beschrieben werden, denn diese wird durch den Text insgesamt hervorgerufen und nicht nur durch einzelne seiner Charaktere. Man kann sich aber nicht mit ‚dem Text insgesamt‘ identifizieren. Die Selbsterweiterung, die der literarische Text ermöglicht, geht daher weit über den Vorbildcharakter einzelner Charaktere, d.h. über einzelne Identitätsentwürfe, hinaus. Die Leserin eines sentimentalen Romans muss sich nicht nur die sentimentale Heldin vorstellen, die verführt wird, sondern zugleich auch den Verführer und sogar die

14 Iser's ‚performative‘ Theorie ästhetischer Erfahrung wird durch eine Reihe von Studien zur Psychologie des Lesens gestützt, die in J.A. Appleyard's Buch *Becoming a Reader: The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood* (1991) zusammengefasst werden. Im Akt des Lesens, so Appleyard (1991: 39), „we both identify ourselves with the characters, incidents, and themes of the work, but also keep them at a safe distance“. Wir können uns in der fiktiven Welt verlieren (Appleyard spricht von einem „abandonment to the invented occurrences“) und dennoch zugleich die Haltung des wertenden Betrachters einnehmen („the evaluative attitude of the onlooker“, ebd.: 53f.). Siehe auch Catherine Gallaghers und Stephen Greenblatts Charakterisierung des Lektüreprozesses in *Practicing New Historicism*: „In a meaningful encounter with a text that reaches us powerfully, we feel at once pulled out of our own world and plunged back with redoubled force into it“ (2000: 17). In ihrer Studie *Reading Cultures: The Construction of Readers in the Twentieth Century* beschreibt Molly Travis den Lektüreprozess ebenfalls als eine Bewegung des ‚in-and-out‘ und betont die zwanghafte Dimension dieses Prozesses: „I conceive of agency in reading as compulsive, reiterative role-playing in which individuals attempt to find themselves by going outside the self, engaging in literary performance in the hope of fully and finally identifying the self through self-differentiation. Such finality is never achieved, for the self is perpetually in process“ (Travis 1998: 6).

selbstgerechte bürgerliche Welt, von der die gefallene Heldin verstoßen wird.<sup>15</sup> Und sie muss zu diesem Zweck jeweils auf eigene Erfahrungen, Vorstellungen und Empfindungen zurückgreifen. Aufgrund dieser Notwendigkeit wird beispielsweise die Lektüre eines sentimentalen Romans eine Ausdehnung der Interiorität der Leserin auf die gesamte fiktive Welt darstellen. Weil literarische Texte immer nur durch einen Transfer zwischen Leser und Text in der Vorstellung Gestalt gewinnen, können sie zugleich als Ort für die Artikulation von radikal subjektiven Erfahrungsdimensionen des Lesers fungieren. Der den literarischen Text konstituierende Transfer führt somit zu einer imaginären Selbstermächtigung des Lesers, aber nicht im vordergründigen Sinne einer narzisstischen Selbstidealisierung, sondern im Sinne einer imaginären Selbsterweiterung.<sup>16</sup> Die Leserin wird buchstäblich zur Autorin ihrer eigenen Welt.<sup>17</sup>

15 Carol J. Clover (1989: 95) schreibt dazu: „We are both Red Riding Hood *and* the Wolf; the force of the experience, the horror, comes from ‚knowing‘ both sides of the story“. Die oft zu findende, aber selten konkretisierte Charakterisierung der Fiktion als einem Ort, an dem auch innere Konflikte, z.B. zwischen der Verlockung und Abwehr einer Verhaltensversuchung, dramatisiert werden können, gewinnt durch das Transfermodell neuen Gehalt. Auch dazu findet sich bei Clover eine interessante Beobachtung: „Observers unanimously stress the readiness of the ‚live‘ audience to switch sympathies in midstream, siding now with the killer and now, and finally, with the Final Girl“ (ebd.: 113).

16 In diesem Prozess der Selbsterweiterung spielt die Mediengeschichte, wie Marshall McLuhan im Konzept der medialen Körperausweitung gezeigt hat, eine zentrale Rolle. Grundsätzlich gilt allerdings: Selbsterweiterung umfasst einen Prozess der Entgrenzung, aber ist nicht identisch mit ihm. Sie kann durchaus – und wird unvermeidlicherweise – mit dem Ziehen neuer Ich-Grenzen verbunden sein.

17 Ein derartiges Verständnis von ästhetischer Erfahrung als imaginärer Selbsterweiterung steht – zumindest auf den ersten Blick – im Gegensatz zu drei gegenwärtig dominanten Richtungen, ästhetische Erfahrung zu definieren: als intensiviert Form von Erfahrung, wenn nicht gar als ‚Epiphanie‘ (Gumbrecht 2003), als ‚transformatives‘ Medium der Wahrnehmungsveränderung oder erhöhten Selbstreflexivität, und schließlich als Quelle von Emergenz, Kreativität und kulturellem Wandel. Für alle diese Definitionsansätze gilt, dass sie ästhetische Erfahrung nicht als einen basalen Erfahrungsmodus beschreiben, sondern mit bestimmten positiven oder sogar außergewöhnlichen Wirkungen gleichsetzen. Gewiss werden auf diese Weise Effekte benannt, die wünschenswert sind, aber als ein Modus des Umgangs mit fiktionalen Texten und ästhetischen Objekten kann die ästhetische Erfahrung damit nicht hinreichend beschrieben werden: Sie ist keineswegs auf Texte oder Objekte beschränkt, die uns durchrütteln oder auf dramatische Weise die Augen öffnen. Auch für diejenigen Manifestationen des Ästhetischen, die nicht zu einer Schwellenerfahrung führen, die aber den Großteil unserer Erfahrungen des Ästhetischen ausmachen dürften, gilt jedoch, dass sie qua Transfer realisiert werden müssen und dadurch eine Erfahrung des Dazwischenseins begründen. Die genannten Definitionen des Ästhetischen bleiben letztlich einem modernistischen Bild heroischer Transgression oder Negation verbunden – und stehen damit immer wieder vor dem Problem, diese Definition ästhetischer Erfahrung mit der Entwicklung moderner Gesellschaften in Einklang zu bringen, durch die ästhetische Erfahrungen proliferieren und in der Regel nicht zu markanten Formen der Transformation, sondern zu einem fortlaufenden Individualisierungsprozess führen. Vgl. dazu die kulturgeschichtlichen Überlegungen im zweiten Teil dieses Aufsatzes.

Aber trotz dieser gemeinsamen Ausgangsbasis wird der von Wolfgang Iser vorgestellte Huck Finn ein anderer sein als der von mir vorgestellte Huck Finn, weil in der Realisierung der literarischen Figur imaginäre Anteile eine zentrale Rolle spielen. Das aber heißt, dass der fiktionale Text genau genommen zwei Dinge zugleich darstellt: eine mit Hilfe der literarischen Illusionsbildung kreierte Welt und jene imaginären Anteile, die dazu beitragen, diese Welt als Vorstellung zu realisieren. Die Verschmelzung beider Ebenen erweist sich dabei als funktional für beide Seiten. Die fiktive Welt des Textes kann erst durch den Transfer imaginärer Anteile Gestalt und Nachhaltigkeit der Wirkung gewinnen; auf der anderen Seite eröffnet sich aber auch für den Leser die Möglichkeit, ein noch gestalt- und strukturloses Imaginäres zu artikulieren, indem sich Bilder, Stimmungen und Körperempfindungen in parasitärer Weise an die Darstellung fremder Welten heften können. Es ist diese Doppelungsstruktur, die als die eigentliche Quelle ästhetischer Erfahrung angesehen werden kann. Sie erlaubt es, imaginäre Anteile durch die Anbindung an einen literarischen Text zu artikulieren, sie qua literarischer Darstellung zu veräußern und auf diese Weise zum Anschauungsobjekt zu machen.<sup>10</sup>

Ästhetische Erfahrung versetzt den Rezipienten so gesehen zwischen zwei Welten. Sie eröffnet eine Dimension des Dazwischenseins, des ‚in-between‘. Sie macht es möglich, dass wir ‚wir selbst und zugleich jemand anders sein können‘ („both our-

---

(so wie im Altertum die Schriftrolle materiell abgerollt wurde), daß der Text Gegenstand einer progressiven Entdeckung ist, einer dynamischen und sich dauernd verändernden Wahrnehmung, wobei der Leser nicht nur von Überraschung zu Überraschung fortschreitet, sondern gleichzeitig mit seinem Vorgehen sieht, wie sein Verständnis des bereits Gelesenen sich verändert, da jedes neue Element den vorangehenden Elementen eine neue Dimension verleiht, indem es sie wiederholt, ihnen widerspricht oder sie entwickelt.“ (Riffaterre 1973: 250).

- 10 Das Imaginäre versteht Iser (1991: 21) als „diffus, formlos, unfixiert und ohne Objektreferenz. Es manifestiert sich in überfallartigen und daher willkürlich erscheinenden Zuständen, die entweder abbrechen oder sich in ganz anderen Zuständlichkeiten fortsetzen. Deshalb ist auch das Fingieren mit dem Imaginären nicht identisch.“ Gedacht ist hier vor allem an jenen Strom flüchtiger, dekontextualisierter Assoziationen und Affekte, die unsere Erfahrungs- und Vorstellungswelt ständig begleiten und überfluten, ohne in einen Bedeutungszusammenhang integriert zu sein. Dabei ist es sinnvoll, zwischen individuellem Imaginärem und kulturellem Imaginären zu unterscheiden: „Das kulturelle Imaginäre ist dabei beides: Ort imaginer Bedeutungen, die zur Artikulation drängen und kulturellen Geltungsanspruch anmelden, und zugleich Fundus von Bildern, Affekten und Sehnsüchten, die das individuelle Imaginäre neuerlich stimulieren und in diesem Prozeß unser Wirklichkeitsverständnis fortlaufend herausfordern. Denn der Zuschuß des Imaginären macht aus Wirklichkeit Möglichkeit, um aus imaginer Möglichkeit neue Wirklichkeit entstehen zu lassen. In diesem Sinne bezieht sich die Analyse des kulturellen Imaginären auf einen Aspekt menschlicher Existenz, der gerade aufgrund seiner so oft kritisierten ‚irrealen‘ Dimension realitätsbildend ist und sich immer wieder als Antrieb für Redefinitionen von Wirklichkeit erweist, die im folgenden weitreichende institutionelle und soziale Konsequenzen haben.“ (Fluck 1997: 21)

selfes and someone else at the same time“, Iser 1989: 244). Das heißt andererseits auch, dass wir nie ganz das eine oder andere sind: Wir sind nicht mehr wir selbst, aber gehen auch nicht völlig in einem literarischen Charakter auf. Literarische Texte erlauben es vielmehr, Teilnehmer und Zuschauer zugleich zu sein.<sup>11</sup> Wir wollen die Grenzen eigener Identität überwinden, aber nicht um den Preis, gänzlich ein anderer zu werden.<sup>12</sup> Wir mögen ein Bedürfnis verspüren nach der Identifikation mit einer Idealfigur, aber nicht um den Preis der Selbstausslöschung.<sup>13</sup> Der literarische Text kommt

- 11 Auch Erika Fischer-Lichte setzt den Zustand des ‚Dazwischenseins‘ ins Zentrum ästhetischer Erfahrung, versteht ihn jedoch nicht als Doppelungsstruktur von Darstellung und Rezeption, sondern in Fortschreibung ethnographischer Theorien zum Ritual (und insbesondere im Rückgriff auf die Theorien Victor Turners) als liminale Schwellenerfahrung und damit als labile Zwischenexistenz zwischen verschiedenen Bedeutungssystemen und Verhaltensanforderungen. In dieser Situation kann ästhetische Erfahrung ganz im Sinne der Theorien des russischen Formalismus zu einer Destabilisierung und Transformation der Wirklichkeitswahrnehmung führen: „Bisher gültige Regeln und Normen sind außer Kraft gesetzt, neue müssen gefunden und erprobt werden.“ (Fischer-Lichte 2003: 148) Eine solche Definition von ästhetischer Erfahrung als „Destabilisierung von Selbst- und Weltwahrnehmung des rezipierenden Subjekts“ (ebd.: 150) bindet ästhetische Erfahrung an die Erfahrung einer grundlegenden Wahrnehmungsveränderung. Wo diese nicht vorliegt, kann dann auch nicht von einer ästhetischen Erfahrung gesprochen werden. Diese wird damit nicht nur auf einen kleinen Kreis von künstlerisch gelungenen Werken eingeschränkt, sondern auch auf eine Ästhetik der Transformation, die bestimmten „Theateraufführungen der sechziger bis neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts“ (ebd.) zugeschrieben wird. Erst am Ende des Aufsatzes wird ein Bewusstsein dieser Reduktion erkennbar, wenn abschließend gefragt wird: „Läßt sich der so redefinierte Begriff auch auf die Rezeption von Werken anderer Kunstgattungen anwenden? [...] Und zweitens: Wie kann ich ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung von anderen Schwellenerfahrungen, wie sie nicht nur Rituale, sondern auch Feste, Sportveranstaltungen, politische Kundgebungen und andere Genres von *cultural performances* auszulösen vermögen, unterscheiden?“ (ebd.: 160) Eine Antwort wird nicht gegeben, aber sie könnte sich in der Tat als schwierig erweisen, weil der Grund für die Verbindung von Transformationserfahrung und Theateraufführung hier vor allem in der „intensiven körperlichen Erfahrung“ (ebd.: 152) gesehen wird, die moderne Theaterstücke vermitteln, ohne den Modus der Beziehung zwischen Schauspieler und Rezipientem näher zu beschreiben. Iser's Hamlet-Beispiel geht hier weiter, ersetzt den Begriff der Wahrnehmung allerdings auch durch den einer durch das Imaginäre angereicherten Vorstellungsbildung.

- 12 Dem kommt heute die Möglichkeit der visuellen Medien entgegen, intime Nähe und räumliche (wie auch soziale) Distanz miteinander zu verbinden. Mit den Großaufnahmen in Photographie, Film und Fernsehen kommen wir anderen so nah wie nie zuvor und können dennoch zugleich immer in sicherer Distanz bleiben. Siehe dazu Meyrowitz (1985: 118) und Koch (1995).

- 13 Das ist besonders gut nachvollziehbar bei Genres, die ‚unter die Haut‘ gehen, wie beim Thriller oder Horrorfilm. Würden wir nicht ein reales Gefühl von Bedrohung empfinden, dann hätten diese Genres ihr Ziel verfehlt; aber gerade weil unsere Erfahrung nicht völlig in der Gefahr aufgeht, sondern zugleich immer auch eine Distanz erhalten bleibt, können wir uns überhaupt nur auf die bedrohliche Erfahrung einlassen.



### 3. Der Artikulationseffekt der Fiktion

Man kann diese Funktion auch als Artikulationseffekt der Fiktion bzw. der ästhetischen Funktion bezeichnen. In der Lektüre eines literarischen Textes wird es durch die Notwendigkeit zum Transfer möglich, Vorstellungen, Gefühle und Stimmungen zu artikulieren, die bisher nicht artikuliert werden konnten – sei es, weil sie im gegebenen gesellschaftlichen Umfeld noch tabuisiert sind, sei es, weil die Gesellschaft bisher kein gesteigertes Interesse an der Vorstellungs- und Gefühlswelt des Rezipienten gezeigt hat. Man sollte den Artikulationseffekt der Fiktion daher auch nicht auf sein Potential zur kulturellen Grenzüberschreitung beschränken. Er ist weitergehend. Aus der hier vertretenen Perspektive wird ästhetische Erfahrung nicht nur durch die Artikulation dessen gestiftet, was vom System bisher ausgeschlossen war. Insofern kann auch eine Funktionsgeschichte nicht allein als Analyse der historisch wechselnden Manifestation eines kulturellen Imaginären konzipiert werden, das sich im Spannungsfeld von imaginärer Grenzüberschreitung und diskursiver Zurichtung des Imaginären bildet. Es ist in der Tat denkbar, dass die Leserin eines sentimental Romans ‚verbotene‘ Phantasien in die Lektüre einbringt, aber es ist ebenso gut möglich, dass sie den Konflikt zwischen Versuchung und Tugendhaftigkeit primär als Kampf um die Anerkennung einer – heroisch mit sich selbst ringenden – Heldin versteht, die bisher keine hinreichende Aufmerksamkeit gefunden hat.<sup>18</sup> In beiden Fällen werden ‚unsichtbare‘ imaginäre Anteile im literarischen Text untergebracht – eine Gratifikation, die mit jeder neuen Lektüre neuerlich aktiviert werden kann. Eben hierin liegt die Erklärung dafür, dass literarische Texte fernab von ihrem Entstehungskontext immer noch Interesse finden und eine ästhetische Erfahrung verschaffen können, obwohl die historische Problemlage längst Geschichte geworden sein mag.

Die Brauchbarkeit literarischer Texte besteht somit darin, dass sie es uns qua Transfer erlauben, auf eine für andere nicht unmittelbar einsehbare und nachvollziehbare Weise imaginäre Anteile (und damit bisher nicht artikuliert Aspekte der eigenen Interiorität) zu artikulieren. Ein an sich gestalt- und strukturloses Imaginäres kann Gestalt gewinnen, indem es sich im Prozess des Aufbaus der fiktiven Welt mit dieser fiktiven Welt verbindet. Durch diese ‚Veräußerlichung‘ kann das Imaginäre zum Anschauungsobjekt werden, jedoch geschieht das in gleichsam verschlüsselter Form, weil das Imaginäre hinter der fiktiven Welt des literarischen Textes versteckt bleibt. Gerade davon kann der Leser jedoch profitieren, denn mit der kulturellen Anerkennung des literarischen Textes finden zugleich auch die von ihm eingebrachten imaginären Anteile Anerkennung und Bestätigung. Dabei können die Welt des Textes und die des Lesers völlig verschieden sein. Eine deutsche Studentin kann in Alice Walkers Roman

*The Color Purple* über eine Welt lesen, mit der sie nichts gemein hat, und dennoch kann durch den zur Vorstellungsbildung notwendigen Transfer eine starke ästhetische Erfahrung begründet werden. Man mag sogar argumentieren, dass es gerade die Andersartigkeit der beiden Welten ist, die sich als besonders brauchbar für den Zweck imaginärer Selbsterweiterung erweist. Ein Grund dafür liegt in der Rolle, die strukturelle Analogien (einschließlich affektiver Affinitäten) im Transferprozess spielen. Unbestimmtheits- und Leerstellen bilden wichtige Voraussetzungen für den Transferprozess des Rezipienten, aber sie können nicht die Brauchbarkeit bestimmter Texte für bestimmte Rezipienten erklären. Zur Realisierung eines ästhetischen Objekts in der Vorstellung bedarf es nicht nur der Einbildungskraft, sondern auch eines motivierenden Anknüpfungspunktes.

Nach der Wiedervereinigung gab es beispielsweise eine kurze Phase in den neuen Bundesländern, in der das eigene Schicksal mit dem der amerikanischen Südstaaten verglichen wurde. Man stelle sich einen Leser vor, der auf diesem Erfahrungshintergrund einen Roman wie Margaret Mitchells *Gone With the Wind* (*Vom Winde Verweht*) liest. Er hat eigentlich kein besonderes Interesse am historischen Süden und kannte ihn aus offiziellen Sprachregelungen der DDR bisher nur als ‚Hort reaktionärer Kräfte‘. Nun aber wird eine neue Perspektive eröffnet – und damit auch eine mögliche Basis für einen Transferprozess. Die strukturellen Analogien zwischen zwei ‚Zivilisationen im Niedergang‘, die sich eigentlich für ideell überlegen halten, aber dennoch den materialistischen Invasoren nichts mehr entgegenzusetzen haben, können als Anknüpfungspunkt dafür dienen, analoge Erfahrungen und Affekte – Gefühle von Kränkung und Demütigung, wie auch trotziger Selbstbehauptung – zu artikulieren, sie auf ‚unsichtbare‘ Weise im Text unterzubringen und sie auf diese Weise zu autorisieren. Der Leser sieht sich fremdartigen Welten und Charakteren gegenüber, aber konkretisiert diese auf der Basis eigener Erfahrungen mit der ganzen Nachdrücklichkeit der eigenen Vorstellungs- und Gefühlswelt. Die eigene Erfahrung wird erweitert und erfährt auf diese Weise eine Bestätigung; sie wird aber auch ästhetisiert, denn mit dem Blick auf den historischen Süden wird zugleich auch die eigene Erfahrungswelt artikuliert und veräußerlicht. Es ist schlechterdings kein Grund vorstellbar, warum man einen dicken Schmöker lesen sollte, der über 60 Jahre alt ist und über eine so nie existente Welt eine erfundene Geschichte erzählt, wenn es nicht eine Verbindung zwischen der Romanwelt und der Erfahrungs- und Vorstellungswelt des Lesers gäbe – eine Verbindung, die aber den großen Vorteil hat, nur in der ästhetischen Erfahrung selbst artikuliert zu werden und darüber hinaus nicht explizit gemacht werden zu müssen.<sup>19</sup>

18 Für Rachel Brownstein (1982) stellt die Literatur eine Form der Selbsterweiterung dar, durch die imaginär auch die eigene Bedeutung gesteigert wird. Das erklärt, warum der Hunger nach ‚erfundenen‘ Geschichten in der Regel in den Phasen der Kindheit und Adoleszenz einsetzt und dort am intensivsten ist, ja gelegentlich sogar ausgesprochenen Suchtcharakter annehmen kann.

19 Iser (2003: 181) spricht davon, dass im Ästhetischen „ein Wechselspiel eröffnet wird, das etwas generiert, was sich der Erkennbarkeit entzieht, als Erfahrbarkeit indes wirksam wird.“

#### 4. Ästhetische Erfahrung II: Visuelle Darstellungen

Noch erfolgreicher als der literarische Bestseller *Gone With the Wind* war bekanntlich die Verfilmung des Buches, und damit stellt sich die Frage, ob mit dem Verweis auf die besondere Wirksamkeit visueller Kommunikation nicht die hier entfaltete Theorie ästhetischer Erfahrung qua Transfer in sich zusammenbricht, weil sie nur auf literarische Texte anwendbar erscheint. Im folgenden Zitat aus Iser's *Der Akt des Lesens* scheint das der Fall zu sein, denn es wird davon ausgegangen, dass die literarische Kommunikation aufgrund des größeren Anteils an Unbestimmtheitsstellen auch ein größeres ästhetisches Potential besitzt als die visuelle Darstellung:

Die Eigenart des Vorstellungsbildes lässt sich dort besonders deutlich fassen, wo man die Verfilmung eines gelesenen Romans sieht. Denn hier habe ich eine optische Wahrnehmung, die vor dem Hintergrund meiner Erinnerung an Vorstellungsbilder steht. Der spontane Eindruck, der sich etwa bei der Verfilmung von Fieldings *Tom Jones* einstellt, beinhaltet eine gewisse Enttäuschung über die relative Armut der Figur im Vergleich zu jenem Bild, das man sich von ihr in der Lektüre gemacht hatte. Wie immer sich ein solcher Eindruck im einzelnen auch ausnimmt, die unmittelbare Reaktion, dass man sich diese Figur anders vorgestellt hat, ist allgemein und verweist auf die für die Vorstellung geltenden Besonderheiten. Der Unterschied zwischen den beiden Bildtypen besteht zunächst darin, dass ich im Film eine optische Wahrnehmung habe, der ein Objekt vorgegeben ist. Objekte haben im Gegensatz zu Vorstellungen einen höheren Bestimmtheitsgrad. (Iser 1976: 222f.)<sup>20</sup>

Das erscheint auf den ersten Blick plausibel, jedenfalls sofern zwischen dem Bild als Vorstellung (*image*) und dem Bild als Darstellungsform (*picture*) unterschieden wird. Als Darstellungsform geht das Bild im Film der Vorstellungstätigkeit in der Tat voraus: Bevor wir beginnen können, uns vorzustellen, wie Isabel Archer oder Huck Finn aussehen mögen, haben wir sie bereits gesehen. Was aber sehen wir eigentlich beim Blick auf die visuelle Darstellung? Gestalttheorie und Konstruktivismus haben einem Verständnis von Wahrnehmung als einem Akt des bloß empirischen Registrierens von

20 Iser selbst hat in neueren Arbeiten sein Verständnis ästhetischer Erfahrung auch auf das Bild ausgedehnt: „Dieses zeigt sich etwa im Vorgang der Bildbetrachtung. Die Rudimente einer noch gegenständlichen Wahrnehmung sind Leinwand und Farbe. Doch diese gilt es weder als Zeichen für etwas noch um ihrer selbst willen wahrzunehmen. Bestenfalls sind sie Träger für etwas, das sie selbst gerade nicht sind. Denn die wahrnehmbare physische Gegenständlichkeit verflüchtigt sich in dem Maße für die Sichtbarkeit, in dem das ‚sujet‘ des Bildes zur Sichtbarkeit kommt. Das ‚sujet‘ aber ist keine Gegenständlichkeit; es hat allenfalls den Anschein, als ob es eine solche wäre. Folglich fallen die wahrnehmbare materiale Gegenständlichkeit und die aus ihr hervorgehende Fiktion nicht zusammen. Statt dessen geschieht eine Interaktion, durch die es zu einem Austausch der Attribute kommt. Die wahrnehmbare Gegenständlichkeit von Leinwand und Farbe wird unsichtbar, damit das, was keinen Gegenstandscharakter hat, zur Sichtbarkeit gelangt.“ (Iser 1998: 678f.) Das Zitat aus dem *Akt des Lesens* hat hier somit lediglich die Funktion, auf eine Denkfigur Bezug zu nehmen, in der die noch größere Unbestimmtheit der literarischen Darstellung in Kontrast gesetzt wird zur ‚Bestimmtheit‘ der visuellen Darstellung.

Sinnesdaten längst eine Absage erteilt, weil im Akt des Sehens Sinneswahrnehmungen immer auch schon strukturiert werden: Wir registrieren nicht erst und interpretieren dann, sondern interpretieren bereits im Akt der Wahrnehmung. Für kognitive Ansätze liegt das an den Ordnungsschemata, die wir von der Kultur übermittelt bekommen und zumeist intuitiv anwenden, um handlungsfähig zu sein. Derartige kognitive und gestaltpsychologische Theorien können jedoch nur erklären, warum und wie es gelingen kann, bestimmte Phänomene zu verstehen, aber nicht, warum wir eine ästhetische Erfahrung mit ihnen machen können. Wie Vivian Sobchak in ihrem Buch *The Address of the Eye* (1992) aus phänomenologischer Perspektive argumentiert, besitzt jedoch auch das Bild eine Dimension der Unvollständigkeit und damit eine ‚unsichtbare‘ Dimension. Von einer Lampe beispielsweise können wir nicht gleichzeitig alle Seiten sehen; um zu einer Vorstellung des Anschauungsobjekts zu gelangen, müssen wir es daher imaginär vervollständigen. Aufgrund der Ikonizität des Objekts stehen wir unter dem Eindruck seiner vollständigen Repräsentation, tatsächlich bleiben jedoch auch in diesem Fall Unbestimmtheitsstellen, die zur Vorstellungsbildung zwingen.

Das gilt erst recht für Spielfilme. Wenn wir beispielsweise einen Film wie *Gilda* ansehen, in dem Rita Hayworth die Rolle der Titelheldin spielt, dann mag das zunächst einen bereits vertrauten Anblick bieten: Wir müssen uns nicht erst vorstellen, wie Rita Hayworth aussieht. Dennoch können wir auch der von ihr gespielten Figur Gilda nur dann Bedeutung geben, wenn wir diese mit Hilfe eines Transfers als Vorstellungsobjekt realisieren, denn Gilda ist ja nicht gleichzusetzen mit der uns (scheinbar) vertrauten Rita Hayworth. Paradoxerweise wird unsere Vorstellungsbildung in diesem Fall durch die Verbindung von Star und filmischer Figur vor besondere Herausforderungen gestellt, denn wir werden beide ständig aufeinander beziehen und müssen sie doch zugleich auseinander halten, so dass ein kompliziertes Beziehungsverhältnis zwischen Star, filmischer Figur und jenen imaginären Anteilen entsteht, die wir mit Hilfe eines Transfers einbringen.<sup>21</sup> Grundsätzlich gilt jedoch, dass auch die Person und das Verhalten Gildas, obwohl wir sie unmittelbar vor uns sehen, von uns qua Transfer realisiert werden müssen wie das bei der Lektüre eines literarischen Textes der Fall ist.<sup>22</sup>

21 Im Vergleich zur Lektüre literarischer Texte wird die Filmrezeption durch das Star-Phänomen noch einmal verkompliziert. Im Grunde ist auch der Star eine imaginäre Figur, bei der die Erscheinung und bestimmte biographische Informationen lediglich als zusätzlich stimulierende Realitätsillusion fungieren, um uns zur Vorstellung einer Idealfigur anzuregen. Dieses Vorstellungsbild muss sodann in der Filmrezeption mit der fiktiven Figur, die vom Star dargestellt wird, vermittelt werden. Wo das gelingt, kann der Effekt wirkungsverstärkend sein; ebenso gut ist es aber auch möglich, dass der Star die Filmfigur überlagert und die ästhetische Illusion stört. Der Film *Gilda* scheint mir ein gutes Beispiel für einen Fall gelungener Komplementarität zu sein.

22 Das gilt schon allein für die Körperwahrnehmung, wie Bärbel Tischleder (2000: 78) aufzeigt: „Denn auch wenn wir Körper auf der Leinwand sehen [...] interagieren diese mit unserem leiblichen Körpergedächtnis. Im Kino hat das eigene Körperbild eine vermittelnde Funktion, die es ermöglicht, die haptische Beschaffenheit, Temperatur oder das Gewicht



umfassenderen kulturgeschichtlichen Erklärungsmodell, das es explizit zu machen gilt – schon allein deshalb, weil nur so eine Arbitrarität funktionsgeschichtlicher Zuordnungen aufgefangen werden kann.<sup>25</sup> Geht man aber nun davon aus, dass die Funktion der ästhetischen Erfahrung in der Artikulation und gleichzeitigen ‚Veräußerlichung‘ von Interiorität liegt, dann liegt es nahe, die Funktionsgeschichte beispielsweise des amerikanischen Romans als Geschichte der immer weitergehenden Suche nach einer Optimierung dieses Artikulationseffekts zu sehen und das in einem ganz bestimmten Sinne: Denn wenn der Antrieb der Suche nach Artikulation darin liegt, dass eine bisher nicht voll artikulierte Dimension von Interiorität zum Ausdruck gebracht werden soll, dann ist auch davon auszugehen, dass sich die Grenzen zwischen Imaginärem und dessen Diskursivierung in der Entwicklung der Literaturgeschichte fortlaufend zugunsten des Imaginären verschoben haben.

Ich habe diese Geschichte in der Studie *Das kulturelle Imaginäre* nachzuzeichnen und in einem Aufsatz zur Geschichte der amerikanischen *romance* zusammenzufassen versucht, weil diese in ihrem dezidierten anti-realistischen Gestus oft als exemplarischer Ort für die Artikulation des Imaginären angesehen worden ist (vgl. Fluck 1996; 1997). Liest man die Geschichte der amerikanischen *romance* als eine Geschichte der Suche nach Möglichkeiten der Artikulation, dann zeigt sich eine paradoxe Entwicklung: Auf der einen Seite handelt es sich um eine Geschichte zunehmender Befreiung. Imaginäre Anteile erfahren im Verlauf nicht nur der amerikanischen Kulturgeschichte eine immer weitergehende Aufwertung. Themen, Verhaltensweisen und Darstellungsformen, die anfangs gesellschaftlich tabuisiert und daher nicht ausdrucksfähig waren, werden in immer weitergehendem Umfang enttabuisiert. Immer wieder wird dabei der Freiraum der Fiktion genutzt, um kulturelle Normen herauszufordern und einen Prozess einzuleiten, an dessen Ende schließlich die kulturelle Akzeptanz steht. Andererseits handelt es sich bei diesem Prozess jedoch auch um die Geschichte eines fortwährenden Rückzugs und einer immer weitergehenden Verrätselung. Von Charles Brockden Browns Doppelgängerfiguren über Hawthornes doppeldeutige Symbole bis hin zum nicht mehr Darstellbaren, nur noch in Andeutungen suggeriertem Unbestimmten bei Henry James ist das Imaginäre im Verlauf der amerikanischen Literaturgeschichte in der *romance* immer diffuser, enigmatischer und unrepräsentierbarer geworden, bis hin zu jenen postmodernen Texten eines Thomas Pynchon oder Donald Barthelme, in denen es als leerer Signifikant erscheint, der zum Generator immer neu-

25 Vgl. dazu Jürgen Peper (2002: x): „Doch wenn Kulturtheorie ohne Kulturwissenschaften wie etwa Kunst- und Literaturgeschichte leer ist, dann sind Kunst- und Literaturgeschichte ohne eine orientierende Kulturtheorie blind. Beide sind aufeinander angewiesen.“ Zum russischen Formalismus heißt es bei Peper (ebd.: xi) dementsprechend: „Der russische Formalismus hat Literatur und Kunst die Eigenständigkeit eines sich entwickelnden Systems mit wirklichkeitsbildender Kraft zugestanden. Das war schon sehr, sehr viel. Aber das Woher und das Wohin dieser Entwicklung blieben unerkennbar. Statt einer zielgerichteten Entfaltung bot er nur das interessante, aber zielblinde Prinzip ständiger Entautomatisierung und Erneuerung der Wirklichkeitswahrnehmung durch innovative ästhetische Techniken an. Die äußere Geschichte blieb ausgeblendet.“

er Diskurse und Zeichenreihen wird (vgl. Fluck 1988). Der Grund liegt in einer paradoxen Entwicklungslogik, auf die Jürgen Peper in seiner Geschichte der Bewusstseinslagen des Erzählens hingewiesen hat: Immer wenn man meinte, nun endlich zu einem noch nicht vereinnahmten Bereich jenseits der kulturellen und sprachlichen Konvention vorgestoßen zu sein, also zu einem noch authentischen Ausdruck von Interiorität, wurde dieser vermeintlich authentische Ausdruck im Folgenden als lediglich eine weitere sprachliche oder kulturelle Konvention entlarvt (vgl. Peper 1966).<sup>26</sup>

Einerseits ist die Funktionsgeschichte der amerikanischen *romance* durch eine Entwicklung gekennzeichnet, in der die ästhetische Erfahrung im Versuch einer Artikulation des Imaginären lange Zeit immer körpernäher wird; andererseits führt diese Entwicklung aber auch dazu, dass immer weitergehendere Dimensionen von Interiorität diskursiv vereinnahmt werden, einschließlich, wie die neuere Kulturtheorie argumentiert, der des Körperempfindens. Mit jedem ‚Befreiungsschritt‘ wird es somit schwieriger, noch nicht konventionalisierte Formen des Ausdrucks von Interiorität zu finden. Die gegenwärtige Konjunktur der Beschäftigung mit der Verkörperlichung kultureller Bedeutung und ästhetischer Erfahrung kann auch als Antwort auf diese Problemlage verstanden werden. Denn mit ‚abjekten‘ Körperelementen verbindet sich im gegenwärtigen kulturellen Radikalismus eine der letzten Hoffnungen, den diskursiven Subjektpositionen der Disziplingesellschaft vielleicht doch noch zu enttrinnen.

Darin ist die Gegenwartskunst Teil eines kulturgeschichtlichen Entwicklungsprozesses, in dessen Verlauf die ästhetische Erfahrung immer direkter und körpernäher wird, bis hin zu jenem Punkt, an dem sich die imaginäre Selbstermächtigung aus der Autorität einer direkt erfahrenen somatischen Reaktion abzuleiten vermag.<sup>27</sup> Die Ge-

26 Das ist Ausgangspunkt und Antrieb für die immer neuen Versuche der künstlerischen Avantgarde, die Trennung zwischen Leben und Kunst zu überwinden, die in dem Projekt, auch noch das aller Profanste zur Kunst zu erklären, nicht nur zu einer radikalen kulturellen Enthierarchisierung geführt hat, sondern paradoxerweise auch zu einer Pan-Ästhetisierung, die die neuerliche Konjunktur des Ästhetischen zu erklären vermag. Dieser Prozess ist als ‚new sensibility‘ (Sontag 1969), ‚de-aestheticization‘ (Rosenberg 1972), ‚Auflösung des Kunstbegriffs‘ (Wellershoff 1976), ‚anti-aesthetic‘ (Foster 1983) und ‚disfranchisement of art‘ (Danto 1986) bereits mehrfach analysiert worden. Auch Iser geht in seinem Aufsatz „Von der Gegenwärtigkeit des Ästhetischen“ der Frage nach, „wieso das Ästhetische zu erneuter Bedeutsamkeit in einer Welt gekommen ist, in der die Künste weitgehend marginal geworden sind. Hat das Ästhetische gar die Kunst beerbt?“ (Iser 2003: 185) Das Ästhetische kann „nicht länger auf das Kunstwerk – wie im nachkantischen Verständnis – eingeschränkt bleiben; statt dessen vermag es potentiell auf alles Gegebene auszugreifen und folglich alles, was ist, zu ‚ästhetisieren‘“ (ebd.: 186). Dabei wird jedoch nicht in Rechnung gestellt, dass die Kunst in der unablässigen Suche nach ‚authentischer Artikulation‘ selbst ein Motor dieser Entwicklung ist: Nicht das Ästhetische greift über die Kunst hinaus, sondern die Kunst dehnt sich im Prozess fortlaufender Entgrenzung des etablierten Kunstbegriffs gezielt auf jene Bereiche aus, die bisher als profan und nicht kunstfähig galten.

27 Siehe dazu u.a. Richard Shustermans philosophische Überlegungen zur zentralen Rolle des Körpers im Prozess ästhetischer Erfahrung, die er unter dem Begriff ‚somaesthetics‘

Allerdings gilt aufgrund der vermeintlichen Präsenz des Dargestellten, dass uns dieser Sachverhalt in der Regel weniger bewusst ist und wir daher geneigt sind, die visuelle Erfahrung als ‚direkte Erfahrung‘ anzusehen (Warshow 1955).<sup>23</sup> Eben darin kann ein Grund für die besondere Wirksamkeit visueller Darstellungen gesehen werden: In ihrer scheinbar selbst-evidenten Anschaulichkeit sind sie ideal geeignet, imaginäre Anteile zu aktivieren und sie zugleich auf besonders effektive Weise mit dem Bild zu verschmelzen.<sup>24</sup>

### 5. Interiorität und der Mangel der Repräsentation

Was aber ist der Antrieb für diesen Vorgang? Warum streben wir überhaupt danach, eigene Erfahrungen und imaginäre Anteile zu artikulieren und erleben ihre Artikulation als eine Form der Selbsterweiterung und Selbstermächtigung? Läuft das hier vorgestellte Erklärungsmodell nicht Gefahr, die gegenwärtig schlimmste aller literar- und kulturtheoretischen Sünden zu begehen, nämlich die, eine Art vor-diskursives Erfahrungssubstrat anzusetzen, das nach authentischem Ausdruck drängt? Eine solche Setzung wäre in der Tat theoretisch nur schwer zu verteidigen. Damit ist dennoch nicht gesagt, dass Diskurs und Interiorität (nicht Subjektivität!) identisch sind. Man muss dazu nicht, wie beispielsweise Cornelius Castoriadis, ein ursprüngliches Unbewusstes des Subjekts ansetzen, das in undifferenzierter Einheit mit der Welt existiert und nach dem Verlust dieser Einheit diesen monadischen Urzustand „unablässig in Phantasien wiederherzustellen versucht“ (Honneth 1985: 819f.). Zwar können wir uns immer nur über Sprache artikulieren, und auch die Einschreibung eigener imaginärer Anteile in einen literarischen Text stellt eine derartige Diskursivierung des Imaginären dar (wenn auch, wie gesehen, in nunmehr verschobener Form). Dennoch suchen wir nach immer neuen Möglichkeiten der Artikulation, denn das strukturlos-diffuse Imaginäre, das auf diese Weise veräußert und sozialisiert wird, ist nicht mehr identisch mit dem Imaginären, das zum Ausdruck drängt. Aus dem individuellen, ‚radikalen‘ Imaginären wird das kulturelle Imaginäre. Wir sagen ‚Ich liebe Dich‘ oder ‚Ich habe Schmerzen‘

---

einer visuell und akustisch wahrgenommenen Körper- und Dingwelt leiblich nachzuvollziehen.“

23 Mit dem Begriff der ‚immediate experience‘ hat Warshow die besondere Wirksamkeit der amerikanischen Populärkultur zu beschreiben versucht. Gertrud Koch (2003: 166) verweist auf die „Gegenständlichkeit, die in filmischen Welten eine besonders starke ästhetische Illusion erzeugen [sic].“

24 Historisch gesehen ist die Schrift das erste Medium, durch das das Transferpotential dramatisch erhöht wird, doch geschieht das noch um den Preis der Abstraktion. Im Vergleich damit erhöht der Film das Transferpotential noch einmal. Tischleder (2000: 250) spricht von der „Lockung der Entgrenzung, der Selbstvergessenheit, des Eintauchens in eine andere Welt“ und zitiert Heide Schlüpmann: „Das Kino bietet das Gehäuse, in dem der Zuschauer, die Zuschauerin ihre Panzer ablegen, ihre bürgerliche Person vergessen können, in denen ihre Leiber sich ausdehnen können, ohne verletzt zu werden.“ (Heide Schlüpmann, *Abendröthe der Subjektphilosophie*; zit. nach ebd.: 250)

und können auf diese Weise unseren Gefühlszustand mitteilen, aber immer nur um den Preis, dass das ganze Ausmaß von Vorstellungen und Wünschen, Gefühlen und Stimmungen, das wir mit diesem Gefühlszustand verbinden, mit diesen Worten nicht zum Ausdruck gebracht werden kann. Das, was fiktionale Texte so brauchbar macht als Medium der Artikulation – die Möglichkeit, imaginäre Anteile an (sprachliche oder visuelle) Darstellungen zu heften und ihnen auf diese Weise zum Ausdruck zu verhelfen, – ist zugleich der Grund für die Unvollständigkeit und Unabschließbarkeit des Prozesses.

Weil wir unser Inneres, einschließlich unseres Körperempfindens, nie vollständig zum Ausdruck bringen können, drängen wir immer wieder aufs Neue zur Artikulation. Der fiktionale Text eröffnet für diese Suche nach Artikulation besondere Potentiale: Er schafft die Möglichkeit, uns in eine andere, fremde Welt einzuschreiben, und eröffnet auf diese Weise eine Erfahrung der Selbsterweiterung und Selbstermächtigung. Zugleich gilt aber, dass durch das, was dieses Einschreiben begünstigt – das Faktum nämlich, dass es durch die parasitäre Anbindung an ein fremdes Zeichen erfolgt und somit keine explizite, sondern eine indirekte Artikulation darstellt, – zugleich ein Problem geschaffen wird, denn da anderen das ganze Ausmaß des Artikulationseffekts verborgen bleiben muss, können wir ihn immer nur im Prozess der ästhetischen Erfahrung selbst erleben und ihn langfristig nur dadurch sichern, dass wir uns immer wieder aufs Neue fiktionalen Texten aussetzen. So entsteht der Lesehunger, und welchen anderen Grund könnte es dafür geben, dass sich Menschen über Fernsehen, Film, Literatur und andere Medien ästhetischer Erfahrung unablässig und jeden Tag von Neuem fiktivem Material aussetzen, das genau genommen keinerlei Nutzen und Nährwert hat, also ‚funktionslos‘ ist, von dem sie aber offensichtlich dennoch nicht lassen wollen? Ein Grund für die unablässige Suche nach Artikulation liegt in der Unfähigkeit der Darstellung, unserer Interiorität vollen Ausdruck zu geben. Fiktionale Texte können diesen Mangel immer nur um den Preis überbrücken, ihn im Prozess der Artikulation zugleich neu zu stimulieren.

### 6. Funktionsgeschichte der ästhetischen Erfahrung:

#### Die Suche nach Anerkennung

Mit dieser Beschreibung ästhetischer Erfahrung stellt sich nun allerdings die Frage nach der Brauchbarkeit des Konzepts für einen funktionsgeschichtlichen Ansatz. Auch eine Theorie ästhetischer Erfahrung kann nicht umhin, ihre weitergehenden Annahmen darüber offen zu legen, worin die kulturgeschichtliche Bedeutung und Funktion des Phänomens liegen mag. Oder, anders ausgedrückt: Auch die Beschreibung einer ästhetischen Funktion macht letztlich nur Sinn auf dem Hintergrund einer weitergehenden Annahme über die soziale, psychische oder kulturelle Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit dieser Funktion und wird davon wiederum in der Beschreibung der ästhetischen Funktion selbst beeinflusst sein. Auch ein funktionsgeschichtlicher Ansatz, der von einer Theorie der ästhetischen Erfahrung ausgeht, ist somit abhängig von einem

schichte der Ästhetik wäre dann eine, in deren Verlauf es darum geht, diesen Effekt immer weiter zu optimieren. Man kann sagen, dass die Rezipienten von ästhetischen Objekten in westlichen Gesellschaften ständig nach immer intensiveren Formen der Verkörperlichung suchen, weil dadurch im Zuge des Transferprozesses, der die ästhetische Erfahrung konstituiert, die eigene Interiorität immer unmittelbarer und vermeintlich authentischer artikuliert werden kann. Wie Richard Shusterman im Anschluss an das Werk des späten Foucault aufgezeigt hat, wird durch diese zunehmende Verkörperlichung von Kultur deren Funktion verändert: Aus einer bürgerlichen Kultur der Charakterbildung und Persönlichkeitsentwicklung wird die der Sorge um sich selbst: „Life poses an artistic project in calling for creative self-expression and aesthetic self-fashioning.“ (Shusterman 2000: 10) Die kulturgeschichtliche Entwicklung – und damit auch die Geschichte der Ästhetik – verläuft von einer aristokratischen Repräsentationskultur über eine bürgerliche Kultur der Selbstentwicklung hin zu einer Individualkultur, die in der Suche nach immer direkteren, körpernahen Formen ästhetischer Erfahrung u.a. auch zu einer Neubewertung der Populärkultur mit ihren anti-intellektuellen, ‚unter die Haut gehenden‘ Formen geführt hat.<sup>28</sup> Aber der Prozess geht, wie gesehen, über populärkulturelle Formen hinaus und umfasst mittlerweile auch die zeitgenössische Hochkultur, in der es ebenfalls zunehmend um möglichst körpernahe Formen ästhetischer Erfahrung geht.

Damit stellt sich noch einmal die Frage, warum es gerade jene diffuse imaginäre Dimension sein soll, die den Artikulationsprozess in der hier nachgezeichneten paradoxen Logik von Freisetzung und diskursiver Vereinnahmung vorantreibt. Warum können wir uns nicht damit zufrieden geben, bereits Gestalt gewordene imaginäre Anteile zu artikulieren? Die bisher gegebene Erklärung war die, dass aus der Nicht-

---

zusammenfasst: „Somaesthetics is devoted to the critical, ameliorative study of one's experience and use of one's body as a locus of sensory-aesthetic appreciation (*aesthesis*) and creative self-fashioning“ (Shusterman 2000: 138). Vgl. auch seine Bände *Pragmatist Aesthetics* (1992) und *Practicing Philosophy* (1997).

- 28 Den Begriff der Individualkultur gebrauche ich im Sinne von Jürgen Peper, der Ästhetisierung als einen Antrieb kultureller Enthierarchisierung begreift: „Dieser Prozess führte teilweise bis zu einer Ästhesierung, einer relativen ‚Versinnlichung des Daseins‘. Diese Möglichkeit steckt bereits im griechischen Stamm von Ästhe(ti)sierung. Baumgarten hat sie mit seiner Begriffswahl in der *Aesthetica* (1750/58) übernommen. – Ebenso in Baumgartens Begriff liegt die Beteiligung der subjektiven Phantasie und damit die individualisierende Tendenz, die ihrerseits wieder in der leiblichen Besonderung des konkreten Hier und Jetzt im Unterschied zum verallgemeinernden Denken wurzelt. Baumgartens Ästhetik beschäftigt sich doch mit der ‚cognitio sensitiva‘ im Unterschied zur *cognitio intellectiva*. Ästhetisierung ist immer schon Individualisierung, und zwar sowohl als Aktivierung der individuellen Betrachter-Phantasie als auch für ihren Gegenstand, der – einmal voll ästhetisiert – selbstbezüglich und somit singular gesehen wird. Auch die kollektiv verbindlichen kulturellen Wahrheiten individualisieren und privatisieren sich schließlich selbst im Laufe dieses auf sie gerichteten Ästhetisierungsprozesses zum Phantasieangebot für den Einzelnen. Sie gehen großenteils in einer Selbst- und Individualkultur der individuellen Selbstgestaltung und des persönlichen Weltentwurfs auf.“ (Peper 2002: ix)

Identität von Darstellung und Interiorität ein Gefühl von Unvollständigkeit und Mangel entsteht, das durch die neuerliche Suche nach Möglichkeiten der Artikulation überbrückt werden soll. Dieses Bedürfnis, die bisher als unzulänglich empfundene Artikulation der eigenen Interiorität zu ergänzen, kann verstanden werden als Ausdruck eines Grundproblems moderner demokratischer Gesellschaften: der Suche nach Aufmerksamkeit und Anerkennung. Der Prozess der Moderne ist nicht nur der einer ständigen funktionalen Ausdifferenzierung, sondern auch der eines fortlaufenden Individualisierungsprozesses, durch den völlig neue Anerkennungsprobleme auf Seiten des Individuums geschaffen werden. Die Herausbildung eines eigenständigen Bereichs der Ästhetik und die damit verbundene Verselbständigung der ästhetischen Funktion bilden wichtige Antriebskräfte dieses Individualisierungsprozesses (der nicht mit der philosophischen Reflexion über die Möglichkeit von Individualität zu verwechseln ist).<sup>29</sup>

Das Phänomen kann hier nur andeutungsweise in einen größeren kulturgeschichtlichen Kontext gestellt werden. Benedict Anderson (1983) hat herausgearbeitet, welche zentrale Rolle dem Roman in der Formierung moderner Gesellschaften durch die Bildung imaginärer Gemeinschaften zugesprochen werden kann. Er hat dabei jedoch einen Aspekt unbeachtet gelassen, nämlich die Anerkennungsprobleme, die durch die imaginären Gemeinschaften moderner Gesellschaften geschaffen werden und auf die beispielsweise, unabhängig voneinander, Tocqueville und Charles Taylor im Hinblick auf die Demokratie verweisen. Denn gerade weil in der modernen Gesellschaft einst unüberbrückbare Standesunterschiede aufgelöst wurden, wird das Individuum nunmehr selbst dafür verantwortlich, sich selbst und anderen zu beweisen, was es wert ist. Ich betrachte diese Suche nach Anerkennung als einen wesentlichen Antrieb moderner Kultur und eine Funktionsgeschichte der Literatur somit als integralen Bestandteil einer Kulturgeschichte von Anerkennungsansprüchen.

Wenn aber die imaginären Anteile des Transfers, durch den der fiktionale Text realisiert wird, immer vorbewusster und körpernäher werden, dann stellt sich abschließend die Frage, wie dann überhaupt noch Sinnvolles über den Prozess ästhetischer Erfahrung gesagt werden kann. Was das Transfer-Modell zu erklären vermag, ist jenes Phänomen, von dem ich ausging, nämlich die Frage, warum eine Interpretation nie identisch sein wird mit einer anderen und warum daher Interpretationsdivergenzen einen unvermeidlichen Bestandteil der Literaturwissenschaft darstellen. Besteht aber der Motor dieser Abweichung gerade in dem, was im Transfer-Prozess an „unsichtba-

- 
- 29 Siehe dazu Peper's Analyse des Prozesses einer zunehmenden Ästhetisierung „nach dem Ende einer religiös und metaphysisch begründeten Kultur“, der zum Motor eines fortlaufenden Individualisierungsprozesses wird: „Ästhetisierung ist immer schon Individualisierung, und zwar sowohl als Aktivierung der individuellen Betrachter-Phantasie als auch für ihren Gegenstand, der – einmal voll ästhetisiert – selbstbezüglich und somit singular gesehen wird. Auch die kollektiv verbindlichen kulturellen Wahrheiten individualisieren und privatisieren sich schließlich selbst im Laufe dieses auf sie gerichteten Ästhetisierungsprozesses zum Phantasieangebot für den Einzelnen. Sie gehen großenteils in einer Selbst- und Individualkultur der individuellen Selbstgestaltung und des persönlichen Weltentwurfs auf.“ (Peper 2002: ix)

ren“ imaginären Anteilen eingebracht wird, dann scheinen wir damit von jeder objektivierbaren Analyse und Diskussion dieses Prozesses abgeschnitten zu sein. Zwar können wir die Struktur des Prozesses mit Begriffen wie Transfer beschreiben, aber nicht seine Inhalte und auch nicht seine sozialen oder psychischen Funktionen, denn die Konsequenz unserer Beschreibung ästhetischer Erfahrung besteht ja gerade darin, dass diese Funktionen in unvorhersehbarer idiosynkratischer Weise individualisiert werden. Genau genommen ist ästhetische Erfahrung nicht kommunizierbar. Und dennoch bleibt sie ein unverzichtbares Konzept unseres Faches.

Jede Interpretation eines literarischen Textes muss aufgrund ihrer durch den Transferprozess erst möglich gewordenen Realisierung in der Vorstellung zugleich als Beschreibung einer ästhetischen Erfahrung verstanden werden. Diese Beschreibung schafft einen neuen, zweiten Text, und dieser Text kann auch als eine Dokumentation ästhetischer Erfahrung angesehen werden. Insofern muss die Rezeptionsgeschichte integraler Bestandteil der Literaturgeschichte bleiben, und die Arbeitsteilung der Konstanzer Schule in die Komplementärperspektiven Rezeptionsgeschichte und Rezeptionsästhetik erweist nachträglich noch einmal ihren Sinn. Rezeptionen sind unser einziger Zugang zur ästhetischen Erfahrung anderer. So gesehen löst sich auch das eingangs aufgeworfene Problem der Interpretationsdivergenz: Was anfangs aus der Perspektive einer sinnfixierten Textinterpretation als irritierende Proliferation erschien, kann nunmehr als erfreulich reichhaltiges Quellenmaterial verstanden werden.

## Literatur

- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Appleyard, Joseph A. 1991. *Becoming a Reader: The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood*. New York: Cambridge UP.
- Brownstein, Rachel M. 1982. *Becoming a Heroine: Reading about Women in Novels*. New York: Penguin.
- Clover, Carol J. 1989. „Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film.“ In: James Donald (Hg.). *Fantasy and the Cinema*. London: BFI. 91-133.
- Danto, Arthur C. 1986. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia UP.
- Dewey, John. 1987. *Art as Experience. The Later Works, 1925-1953*. Bd. 10: 1934. Carbondale, Ill.: Southern Illinois Press.
- Fischer-Lichte, Erika. 2003. „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung.“ In: Joachim Küpper & Christoph Menke (Hgg.). *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 138-161.
- Fluck, Winfried. 1975. *Ästhetische Theorie und literaturwissenschaftliche Methode: Eine Untersuchung ihres Zusammenhangs am Beispiel der amerikanischen Huck Finn-Kritik*. Stuttgart: Metzler.
- . 1988. „No Figure in the Carpet“ – Die amerikanische Postmoderne (D. Barthelme).“ In: *Poetik und Hermeneutik XIII*. München: Fink. 565-592.
- . 1996. „The American Romance“ and the Changing Functions of the Imaginary.“ In: *New Literary History* 27.3: 415-457.
- . 1997. *Das kulturelle Imaginäre: Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans, 1790-1900*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- . 2000. „John Deweys Ästhetik und die Literaturtheorie der Gegenwart.“ In: Hans Joas (Hg.). *Philosophie der Demokratie: Beiträge zum Werk von John Dewey*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 160-193.
- . 2002a. „The Role of the Reader and the Changing Functions of Literature: Reception Aesthetics, Literary Anthropology, Funktionsgeschichte.“ In: *European Journal of English Studies* 6: 253-271.
- . 2002b. „Aesthetics and Cultural Studies.“ In: Emory Elliott, Louis Freitas Caton & Jeffrey Rhyne (Hgg.). *Aesthetics in a Multicultural Age*. Oxford/New York: Oxford UP. 79-103.
- . 2004. „Ästhetische Erfahrung und Identität.“ In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. 49.1: 9-28.
- Foster, Hal (Hg.). 1983. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, WA: Bay Press.
- Gallagher, Catherine & Stephen Greenblatt. 2000. *Practicing New Historicism*. Chicago: Chicago UP.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2003. „Epiphanien.“ In: Joachim Küpper & Christoph Menke (Hgg.). *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 203-222.

- Honneth, Axel. 1985. „Eine ontologische Rettung der Revolution: Zur Gesellschaftstheorie von Cornelius Castoriadis.“ In: *Merkur* 39: 437-442.
- Iser, Wolfgang. 1976. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: UTB.
- . 1989. „Representation: A Performative Act.“ In: ders. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins UP. 236-261.
- . 1991. *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- . 1998. „Mimesis – Emergenz.“ In: Andreas Kablitz & Gerhard Neumann (Hgg.). *Mimesis und Simulation*. Freiburg: Rombach. 669-684.
- . 2003. „Von der Gegenwärtigkeit des Ästhetischen.“ In: Joachim Küpper & Christoph Menke (Hgg.). *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 176-202.
- Koch, Gertrud. 1995. „Nähe und Distanz: Face-to-face-Kommunikation in der Moderne.“ In: dies. (Hg.). *Auge und Affekt*. Frankfurt a.M.: Fischer. 272-291.
- . 2003. „Filmische Welten – Zur Welthaltigkeit filmischer Projektion.“ In: Joachim Küpper & Christoph Menke (Hgg.). *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 162-175.
- Meyrowitz, Joshua. 1985. *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. New York: Oxford UP.
- Mukařovský, Jan. 1966. *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Peper, Jürgen. 1966. *Bewusstseinslagen des Erzählens und erzählte Wirklichkeiten in amerikanischen Romanen des 19. und 20. Jhs., insbesondere am Werk William Faulkners*. Leiden: Brill.
- . 2002. *Ästhetisierung als Aufklärung: Unterwegs zur demokratischen Privatkultur. Eine literarästhetisch abgeleitete Kulturtheorie*. Berlin: John F. Kennedy-Institut.
- Riffaterre, Michael. 1973. *Strukturelle Stilistik*. München: List.
- Rosenberg, Harold. 1972. „De-aestheticization.“ In: ders. *The De-definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks*. New York: Horizon Press. 28-38.
- Shusterman, Richard. 1992. *Pragmatist Aesthetics*. Oxford: Blackwell.
- . 1997. *Practicing Philosophy*. London: Routledge.
- . 2000. *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*. Ithaca, NY: Cornell UP.
- Sobchak, Vivian. 1992. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton UP.
- Sontag, Susan. 1969. „One Culture and the New Sensibility.“ In: dies. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Dell. 294-304.
- Taylor, Charles. 1994. „The Politics of Recognition.“ In: Amy Gutman (Hg.). *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton UP. 25-73.
- Tischleder, Bärbel. 2000. *„Body Trouble“: Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld.
- Tocqueville, Alexis de. 1969. *Democracy in America*. Garden City, NY: Anchor Books.
- Travis, Molly. 1998. *Reading Cultures: The Construction of Readers in the Twentieth Century*. Carbondale, Ill.: Southern Illinois Press.
- Warshow, Robert. 1955. *The Immediate Experience*. Garden City, NY: Doubleday.
- Weltershoff, Dieter. 1976. *Die Auflösung des Kunstbegriffs*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Ansgar Nünning und Vera Nünning (Hg.)

ELCH

Studies in English Literary and Cultural History

ELK

Studien zur Englischen Literatur- und Kulturwissenschaft

Band 16

Marion Gymnich und Ansgar Nünning (Hg.)

unter Mitarbeit von Ronny Bläß, Julijana Nadj,  
Alexandre Segão Costa und Sara B. Young

# **Funktionen von Literatur**

**Theoretische Grundlagen  
und Modellinterpretationen**

 **Wissenschaftlicher Verlag Trier**

2005