

GERHARD R. KAISER
STEFAN MATUSCHEK
Herausgeber

Begründungen und Funktionen des Kanons

Beiträge aus der Literatur-
und Kunstwissenschaft,
Philosophie
und Theologie

Universitätsverlag
C. WINTER
Heidelberg

Die majestätische Bequemlichkeit eines Ordnungsmodells Zur Funktion der Scholastik in der neueren Literaturtheorie

STEFAN MATUSCHEK

Theorie und Beispiel

Es ist schwierig, sich Literatur vorzustellen, ohne an bestimmte Werke zu denken. Das gilt auch für wissenschaftlich disziplinierte Vorstellungen. Denn jeder Theorieentwurf über die Literatur oder das Literarische überhaupt lebt von seiner Beziehbarkeit auf konkrete Exempla. Deren Auswahl ist nicht beliebig. Die Beispiele, d.h. ausgewählte literarische Werke sind nicht nur der Anwendungsfall und Prüfstein einer Theorie, sondern zugleich auch deren Voraussetzung, der Stoff für eine Vorstellung von Literatur, die sich zu einer wissenschaftlichen Theorie abstrahieren kann. Erst kommt die Literatur und dann deren Theorie. Das ist trivial. Nicht trivial ist die Konsequenz, daß jede auch auf das Allgemeinste zielende Literaturtheorie auf einer Vorauswahl beruht, woran man sich zum Verständnis der Sache orientiert. Zwischen einer Theorie und ihren Beispielen besteht - ausdrücklich oder stillschweigend - eine prinzipielle Solidarität. Natürlich herrscht dabei eine Differenz zwischen zentralen und marginalen Bezügen, eine funktionale Hierarchie der Exempla: von gelegentlichen untergeordneten Verweisen bis zu denjenigen, von denen aus der Theorieansatz entscheidend bestimmt wird. Solche entscheidenden Beispiele gibt es immer. Sie haben kanonischen Wert, auch unter dem Wissenschaftsbewußtsein nicht-normativer Beschreibung und Analyse doch immer noch den, exemplarisch für das kategoriale Verständnis von Literatur zu sein. Daß die überlieferten und auch heute gegenwärtigen Möglichkeiten der Literatur zu disparat sind, als daß sich dieser Anspruch je von selbst verstünde, weiß jeder. Literaturtheorie enthält deshalb immer einen Kanon ihrer hauptsächlichen Beispiele, explizit oder implizit.

'Kanon' ist in dieser Perspektive (um eine Formulierungen von Siegfried J. Schmidt aufzunehmen) als "Erkenntnisbedingung"¹ zu

¹ Siegfried J. Schmidt, Abschied vom Kanon? Thesen zur Situation der gegenwärtigen Kunst, in: Aleida und Jan Assmann (Hg.), Kanon und Zensur, München 1987, S. 336-347, hier S. 337.

verstehen. Es geht um den heuristischen Diskurs der Literaturtheorie, der hier auf die Frage nach Auswahl und Funktion der Beispiele zugespitzt wird. Diese Frage, so will ich zeigen, ist sowohl für die Einschätzung einzelner Theorieansprüche als auch für den wissenschaftsgeschichtlichen Vergleich ergiebig. Vorab ist es hilfreich, diese Zuspitzung der Kanonfrage von zwei anderen zu unterscheiden. Die eine ist der universelle herrschaftsanalytische Verdacht. Er versteht jeden Kanon als machtpolitische Intention. Wie die Literaturtheorie zum kulturpolitischen, auch normativ kulturpolitischen Instrument wurde und immer von neuem wird, ist von explizit agitatorischen bis implizit normativen Formen vielfach bekannt. Vor allem die amerikanische Kanondiskussion hat dafür die Aufmerksamkeit geschärft und dieses Thema zur engagierten politischen Debatte gemacht. Doch wäre es überzogen, deshalb in jedem Beispielkatalog eines Literaturtheoretikers ein politisches Instrument zu sehen. Gegenüber der Fixierung auf Machtfragen ist es angebracht, die heuristische Funktion des Kanons zu betonen. Eine andere, konträre Zuspitzung der Kanondebatte ist die Beschwörung ästhetischer Autonomie. Spektakulär ist hier Harold Blooms polemische Energie, mit der er versucht, einen über alle kulturpolitische Diskussion erhabenen Kanon literarästhetischer Monumente zu behaupten.² Zu Recht kann man dies, wie Aleida Assmann es tut, als "Fundamentalisierung des Ästhetischen" verurteilen und, was noch wichtiger ist, mit ihr die "Zwangsalternative" ablehnen, die Blooms Perspektive aufdrängt: das Literarästhetische auf der einen und alles andere, Kultur-, Institutions-, Wissenschaftsgeschichtliches als mit dem Ästhetischen unvermittelt und unvermittelbar auf der anderen Seite.³ Tatsächlich hängt das, was als Ästhetisches gedacht wird, von wissenschaftsgeschichtlichen Bedingungen ab, die keine bloßen Begleitumstände sind, sondern die Theoriebildung substanziell betreffen. In der Literaturwissenschaft wird dies oft als Klagelaut bewußt: Die Literaturtheorie sei nur ein Fähnchen im Winde fremder Wissenschaften, eine Mitläuferin in der Mode wechselnder Wissenschaftsparadigmata: mal psychoanalytisch, mal linguistisch oder semiotisch strukturalistisch, mal soziologisch, mal system-theoretisch. Abgesehen davon, daß der Austausch zwischen verschiedenen Disziplinen notwendig und fruchtbar ist, sieht die Klage über die Wetterwendigkeit die Dinge zu einseitig. Literaturtheorie entwickelt sich nicht lediglich als Übernahme und Applikation immer neuer Leitbegriffe, sie ist vielmehr die Wechselwirkung von Begriffen und Exempla. Denn nicht nur neue Begriffe, sondern auch neue Beispiele können die

² Harald Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, San Diego, London 1994.

³ Vgl. Aleida Assmann, *Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: Renate von Heydebrand (Hg.), *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, Stuttgart, Weimar 1998, S. 47-59, hier S. 49.

Wahrnehmung der Literatur insgesamt verändern. Nicht nur Begriffe, sondern auch einzelne Texte schärfen den Sinn für bestimmte literarische Qualitäten und rücken sie ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Beispiele, ihre Auswahl und Funktion, werden damit zum Faktor der Theorie. Zu deren Begriffsgeschichte gehört deshalb immer auch eine Geschichte der Beispiele, die der Begriffsgeschichte nicht einfach folgt, sondern ihre eigene Dynamik hat. So geben die Exempla eine eigene Orientierung für das Verständnis, für die Kritik und die Geschichte der Theoriediskussion. Es lohnt sich, ihre Rolle gegenüber den Leitbegriffen stark zu machen. Denn erst die Wechselwirkung beider zeigt die Konstitutionsbedingungen der Literaturtheorie.

Als Beispiel für diese Überlegungen dient mir ein Zusammenhang, in dem sich das Verhältnis von Kanon und Theorie insofern interessant pointiert, als hier ein Theoreianspruch prinzipiell die kanonische Bedeutung, sogar die eigene Kontur einzelner Werke leugnet. Es geht um einen Fall der vielbenannten postmodernen Auflösung des Werkbegriffs, konkret um Julia Kristevas Theorie der Intertextualität. Es ist aufschlußreich, an welche Werke sich dieses im Ansatz gegen den Werkbegriff gerichtete Konzept hält. Man kann dies am besten in zwei Schritten verfolgen: zunächst im Blick auf Kristevas Aufsatz *Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman* von 1967, mit dem sie den Begriff Intertextualität einführt, sodann im Blick auf die weitere theoretische Ausarbeitung ihres Konzepts in dem Buch *Le texte du roman* von 1970. Im ersten Fall geht es um einen bestimmten modernen Kanon, im zweiten kommt eine eigene Vorstellung der mittelalterlichen Scholastik hinzu. Auf diese Verbindung kommt es mir an.

Julia Kristeva, Mallarmé, Lautréamont und Joyce

Kristevas Intertextualitäts-Konzept fußt auf Michail Bachtins Theorie der Dialogizität und des Karnevals. Begrifflich resümiert sich der Zusammenhang so: Mit 'Dialogizität' und 'Karneval' meint Bachtin Strukturanalogien zwischen dem einzelnen literarischen Werk und der Gesellschaft. Beide sind als Alternativen, so wie Bachtin sie herausstellt, als engagierte Opposition gegen autoritären Totalitarismus zu verstehen: in dem einen Fall als Auflösung jedes monologischen Zentralismus in der Mehrstimmigkeit, im anderen als volkstümlich befreiende Gegenkultur, die offizielle Normen aufhebt und umkehrt. Der Intertextualitäts-Begriff faßt dies alles zusammen, sowohl die Strukturanalogie zwischen Literatur und Gesellschaft als auch das von Bachtin damit verbundene Engagement, d.h. die Betonung der Relativierung, Aufhebung und Umkehrung aller festen Geltungsansprüche.

Intertextualität meint die dynamische Struktur des gesamten Kulturzusammenhangs, in dem der einzelne literarische Text als Überlagerung, Begegnung und Kontroverse verschiedenster Bezüge aufgeht. So weit der begriffliche Grundriß. Wie dies genauer, im besonderen auch als Literaturtheorie zu verstehen ist, zeigen die Beispiele. Bachtin belegt sein Konzept des Dialogischen mit Dostoevskijs und das des Karnevals mit Rabelais' Romanen, wobei er allerdings hinter Rabelais zurück auf die antike Menippeische, d.h. parodistische Satire als Archetyp der karnevalesken wie auch der dialogischen Literatur verweist. Wenn Kristeva in dem ersten Beitrag, mit dem sie den Terminus Intertextualität einführt, begrifflich deutlich an Bachtin anschließt ("dialogue" und "dialogisme", "ambivalence", "carnaval", "roman subversif" lauten die im Titel und in den Zwischenüberschriften ausgestellten Hauptorientierungen⁴), so entfernt sie sich dabei doch ebenso deutlich von Bachtins Beispielen. Sie läßt sie als museal hinter sich. Bachtins gesamtes historisches Inventar, sagt sie, erinnere an ein Museum oder an die Vorgehensweise eines Archivars.⁵ Statt dessen hält sie sich an die Namen, die in ihrem eigenen wissenschaftlichen Umfeld der "Tel-Quel"-Gruppe maßgeblich sind. In erster Linie ist dies Mallarmé. Mit einem nach konventionellem Gattungsdenken ganz unsinnigen, für ihre eigene Strategie aber ganz einschlägigen Satz behauptet sie, Mallarmé sei einer der ersten gewesen, der das Buch als Menippeische Satire verstanden habe.⁶

Hinter dieser Behauptung steht die kanonische Bedeutung, genauer: kanonische Deutung Mallarmés in der neostrukturalistischen Literaturtheorie der sechziger und siebziger Jahre. Mallarmés Lyrik, im besonderen sein Gedicht *Un coup de dés* gibt als graphische Inszenierung des poetischen Textes - durch kalkuliert wechselnde Schriftarten und -größen, durch mal weit auseinandergezogene, zerstreute, mal inselhaft konzentrierte Verteilung der Worte auf der weißen Seite - das zentrale Exemplum für das neostrukturalistische Theorem der "écriture". Gemeint ist damit, um es hier nur im engeren Bezug auf die Literatur zu nehmen, der poetische Text als eine aus ihren eigenen Spannungsverhältnissen heraus selbständige und rein selbstbezügliche dynamische Schriftstruktur. In partieller Anlehnung an Mallarmés eigene Poetik denken Maurice Blanchot, Roland Barthes und Jacques Derrida dies als radikalen Bruch mit den konventionellen Vorstellungen von Autorschaft und Wirklichkeitsbezug in der Literatur. Wenn Kristeva den Namen Mallarmé nennt, geht es um genau diesen Bruch. Gleich zu Beginn

⁴ Julia Kristeva, Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, in: Critique 239, 1967, S. 438-465.

⁵ "tout cet inventaire historique auquel Bakhtine s'est livré évoque l'image d'un musée ou la démarche d'un archiviste", Kristeva (wie Anm. 4) S. 461.

⁶ "Mallarmé [...] était un des premiers à comprendre le livre comme *ménippée*", Kristeva (wie Anm. 4) S. 461.

ihres Bachtin-Aufsatzes wird dies durch den Hinweis deutlich, daß es ihr um die Literatur gehe, die den poetischen Sinn als Produkt des 'dynamischen Schriftzeichens' faßbar mache.⁷ Mit Mallarmé bringt sie diese Perspektive auf ihren Namen. Er wirkt als kanonischer Autorname für das Theorem vom Verschwinden des Autors.

Der Kurzschluß der Menippeischen Satire mit dem modernen Lyriker ist eine Art Usurpation. Indem Kristeva Bachtins Literaturmodell mit dem Namen Mallarmé verknüpft und zugleich die Mallarmé vorausgehende Literaturgeschichte ins Museale distanziert, nimmt sie Bachtins literarisch-politische Intention exklusiv für die neostrukturalistische Texttheorie in Anspruch. Das bedeutet einen immensen Schritt an Abstraktion. Denn der Bezug auf Mallarmés Lyrik treibt all die konkreten Dinge aus, um die es Bachtin geht: vom Festgelage über den dicken Wanst bis zu den Fäkalien alle Motive der subversiven volkstümlichen Lachkultur. An deren Stelle tritt eine formale metaliterarische Spekulation, die indes dieselbe subversive Funktion beansprucht wie Bachtins karnevaleske Gegenkultur. Nun gehört es zum Konsens sozialgeschichtlicher Literaturbetrachtung, Mallarmés Lyrik gesellschaftspolitisch als Widerstand zu verstehen, als elitär esoterischen Widerstand gegen den bürgerlichen Literatur- und Kunstkonsum im ausgehenden 19. Jahrhundert. Wenn Kristeva sich auf Mallarmé beruft, hält sie grundsätzlich an der anti-bürgerlichen Perspektive fest, wendet sie aber von aller sozialgeschichtlichen Konkretion ab ins semiotisch Fundamentale. Die Literatur bis zu Mallarmé deutet sie als bürgerliche Ideologie, die in den Vorstellungen von literarischer Autorschaft und vom Wirklichkeitsbezug des sprachlichen Zeichens nichts als ihren eigenen monopolistisch-kapitalistischen Verfügungsanspruch über die Welt ausdrücke. Die avantgardistische Literatur von Mallarmé an mache mit diesen Vorstellungen Schluß, indem sie den literarischen Text als selbsttätig selbstbezügliche Struktur von allen monopolistischen Verfügungsansprüchen löse. Das ist - etwas grob gerafft - die politisierende Semiotik der "Tel-Quel"-Gruppe, deren sachlich unhaltbare Pauschalierung und deren mitunter groteske Verbindung von metaliterarischer Esoterik und gesamtgesellschaftlicher Befreiungsemphase schon früh und eingehend kritisiert worden sind.⁸ Nirgendwo ist das Groteske dabei so greifbar wie in Kristevas Verknüpfung von Mallarmé mit der Menippeischen Satire. Die Analogie, die symbolistische Lyrik und volkstümlich derbe Parodie als literarische Subversion zusammenfaßt, ist eine solche Form von Abstraktion, daß sie mehr entscheidende Unterschiede

⁷ "j'ai en vue cette littérature qui rend palpable l'élaboration du sens poétique comme *gramme dynamique*", Kristeva (wie Anm. 4) S. 438.

⁸ Vgl. Klaus W. Hempfer, Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis. Tel Quel und die Konstitution eines Nouveau Nouveau Roman, München 1976.

verdeckt als sie Entsprechungen erschließt. Die Konstellation Menippea-Mallarmé zeigt die Kluft zwischen der Intertextualitäts-Theorie und dem gesellschaftspolitischen Engagement, das sie von Bachtin erben will.

Neben Mallarmé beruft sich Kristeva auf weitere moderne Autoren, die das Konzept der Intertextualität konkretisieren und dadurch auch einem konventionellen Literaturverständnis vermitteln können. Das gilt vor allem für Lautréamont und Joyce. Lautréamonts *Chants de Maldoror* sind eine parodistische, in den Motiven von Gewalt, Ekel und Boshaftigkeit aggressive Übersteigerung der 'schwarzen Romantik'. Kristeva nimmt darauf Bezug, um die intertextuelle Dynamik als immerwährenden Widerspruch und Hohn darzustellen.⁹ An anderer Stelle sagt sie, das Problem der Intertextualität stelle sich 'als solches' erst seit dem romangeschichtlichen Traditionsbruch durch Joyce.¹⁰ Tatsächlich liefert der Roman *Ulysses* eine Vorstellung, wie sich das einzelne Werk aus der Verschränkung verschiedenster literarhistorischer wie alltagskultureller Textmuster konstituiert, und liefert, pointierter noch, *Finnegans Wake* den konkreten Beleg für eine jede werkbezogene Kohärenzvorstellung sprengende Ambivalenz und Vielschichtigkeit des einzelnen Wortes. Und genau darauf spitzt Kristeva ja ihr Konzept zu.¹¹ Denkt man an die *Chants de Maldoror*, an *Ulysses* oder *Finnegans Wake*, dann wird der Intertextualitäts-Begriff konkret. Und in dieser Konkretion gibt er Phänomenen, die konventionell etwa als Anspielung, Zitat oder Parodie zu beschreiben sind, eine neue Zusammenfassung und Betonung. Mit Lautréamont kann er die gegnerische Intensität, mit Joyce die stofflich und formal kontroverse Vielfalt bewußt machen, mit der sich literarische Werke aus externen Textbezügen konstituieren. In dieser Perspektive hat der Begriff Intertextualität eine eigene heuristische Zugkraft entwickelt. Er wirkt bis heute als Motor für eine breite Forschung, die sich allerdings weitgehend von der eigenen Intention Kristevas entfernt. Denn der Begriff wird zumeist von der ideologiekritisch kultursemiotischen Totale abgewendet und mit einem konventionellen Autor- und Werkverständnis vermittelt. Dabei kann man von einem literaturwissenschaftlichen Fortschritt sprechen, insofern der Begriff Intertextualität die biographische Orientierung der 'Einfluß'-Forschung durch differenzierte Beschreibungen

⁹ "les *Chants de Maldoror* et les *Poésies* sont un dialogue constant avec le corpus littéraire précédent, une contestation perpétuelle de l'écriture précédente." "Le dialogisme n'est pas la liberté de tout dire: il est une 'raillerie' (Lautréamont)", Kristeva (wie Anm. 4) S. 444 und 446.

¹⁰ "C'est à partir de ce moment-là [sc. seit dem Traditionsbruch mit dem Roman des 19. Jahrhunderts durch Joyce; weiterhin werden Proust und Kafka genannt] [...] que le problème de l'intertextualité (du dialogue intertextuel) est posé comme tel." Kristeva (wie Anm. 4) S. 446.

¹¹ "le 'mot littéraire' n'est pas un *point* (un sens fixe), mais un *croisement de surfaces* textuelles, un dialogue de plusieurs écritures: de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur". Kristeva (wie Anm. 4) S. 439.

von Textbezügen und durch Analysen der je eigenen Struktur bezugsreicher Texte ersetzt. Der Erfolg des Begriffs liegt damit abseits seiner ursprünglichen Intention, abseits des Anspruchs auf Paradigmawechsel, mit dem er eingeführt wird. 'Intertextualität' hat die Begriffe Autor und Werk ergänzt und nicht ersetzt, hat das Literaturverständnis modifiziert und nicht radikal verändert.

Gegen die "Tel-Quel"-Gruppe, und damit auch gegen die Intertextualitäts-Theorie ist eingewandt worden, daß sie bestimmte Verfahren avantgardistischer Literatur - im besonderen diejenigen Mallarmés und Lautréamonts - aus ihren historischen Bedingungen löse und auf unzulässige Weise auf die Literatur überhaupt projiziere.¹² Dieser Einwand ist zu differenzieren. Denn die Orientierung an einer einseitigen, auch extrem einseitigen Auswahl von Beispielen ist nicht per se ein methodischer Fehler. Darin steckt vielmehr die Chance einer sachlichen Erweiterung der Literaturtheorie. Denn die Vorstellung, was überhaupt Literatur und wie sie zu verstehen sei, ist ein historischer Prozeß, der davon lebt, daß man das Ganze immer wieder neu von verschiedenen speziellen Fällen aus denkt. Die Wahl extremer Beispiele ist dabei heuristisch fruchtbar, so wie die wissenschaftliche Produktivität des Intertextualitäts-Begriffs darin liegt, daß er von extremen Formen der Literatur bei Lautréamont und Joyce aus das Verständnis der Literatur insgesamt erweitert. Der erwähnte Einwand gegen die "Tel-Quel"-Gruppe müßte also präziser lauten, daß der heuristische Status der Exempla nicht bedacht wird. Im Blick auf Kristevas Bachtin-Aufsatz ist die heuristische Produktivität einiger ihrer Beispiele gegen ihre eigene Intention herauszustellen. Diese konkreten Werkbezüge sind ein Potential ihrer Theorie, das Kristeva selbst nicht nutzt. Denn ihre eigene Tendenz zielt nicht auf die mit Lautréamont und Joyce zu bietende Konkretion, sondern auf die von Mallarmé aus entwickelte ideologiekritisch-semiotische Totale.

Die dem Bachtin-Aufsatz nachfolgenden Arbeiten gehen darauf aus, den historischen Anfang dessen zu bestimmen, was Mallarmé beenden soll, also den Anfang der bürgerlich-kapitalistischen Zeichenideologie. In Anlehnung an das allgemeine Geschichtsmodell wird er auf die Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit gelegt. Doch kommt es Kristeva auf genauere sozialgeschichtliche Bezüge nicht an. Ihr geht es um einen semiotischen Paradigmawechsel, den sie die Ablösung des Symbols durch das Zeichen nennt. Ihr Exemplum, an dem sie diesen Prozeß zeigen will, ist der Prosaroman *Jehan de Saintré* von Antoine de La Sale aus dem Jahre

¹² Vgl. Hempfer (wie Anm. 8) S. 37 und 169.

1456.¹³ Diese Wahl ist bemerkenswert. Vor allem wegen der im Jahre 1970, als Kristevas Studie zu *Saintré* erscheint, weitgehend herrschenden Unbekanntheit dieses Romans auch in Fachkreisen. Daß Antoine de La Sale und seine Werke wenig bekannt und untersucht sind, ist das erste Merkmal, mit dem Kristeva ihren Gegenstand vorstellt.¹⁴ Ein Gegenstand, von dem sie behauptet, daß er der Archetyp für die Vorstellung vom Roman bis Ende des 19. Jahrhunderts und deren Ideologeme Autor und Werk sei. Die Namen- und Bedeutungslosigkeit von Autor und Werk erklärt Kristeva selbst zum methodischen Vorteil, weil es dadurch leichter sei, sich auf strukturelle Fragen zu konzentrieren.¹⁵ Der Spott liegt nahe, daß es der Weg des geringsten Widerstands sei, die Kategorien Autor und Werk gerade an dem Autor und dem Werk exemplarisch aufzulösen, von denen ohnehin niemand eine genauere Vorstellung habe. Aber das bleibt bloßer Spott. Bemerkenswert ist vielmehr, wie Kristeva mit ihrem Beispiel argumentiert. Hier zeigt sich, wie avantgardistische Literaturtheorie aus einem eigenwilligen Bezug zur scholastischen 'Summa' und zum Universalienstreit entsteht.

Julia Kristeva, Antoine de La Sale, Thomas von Aquin und Wilhelm von Ockham

Jehan de Saintré, so kann man als heutiges Handbuchwissen feststellen, ist ein Desillusionierungsroman, der die von der mittelalterlichen höfischen Literatur aufgerichteten Ideale der christlichen Ritterlichkeit und des Frauendienstes als Blendwerk im Dienst egoistischer materieller Bedürfnisbefriedigung zeigt. Er erzählt die Geschichte eines Pagen - das ist *Jehan de Saintré* -, den eine am französischen Königshof lebende Witwe vorgeblich zum tugendhaften Ritter erziehen, in Wirklichkeit indes nur sich selbst erotisch gefügig machen will. Dazu setzt sie neben dem geheuchelten, aus vielen Quellen zusammensitierten Tugendsermon zur größeren Wirksamkeit auch Geldgeschenke ein. Als sich der herangewachsene Ritter ihr zu entziehen versucht, tröstet sie sich in den Armen eines Abtes, bis sie schließlich vor der Hofgesellschaft bloßgestellt wird.

¹³ "la STRUCTURE TRANSITOIRE de ce texte [...] le situe au seuil de deux époques et, à travers la poésie naïve d'Antoine de la Sale, montre l'articulation de cet idéologème du signe qui domine jusqu'aujourd'hui notre horizon intellectuel." Julia Kristeva, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Den Haag, Paris 1970, S. 23.

¹⁴ "Antoine de La Sale et ses textes qui fournissent le corpus de notre travail, sont peu connus et peu étudiés." Kristeva (wie Anm. 13) S. 19.

¹⁵ "C'est plutôt par leur anonymat, ou si l'on veut par leur 'insignifiance' que ces écrits méritent notre attention comme lieu d'un changement structural." Kristeva (wie Anm. 13) S. 20.

Die Epochenschwelle, die von diesem Beispiel aus in den Blick kommt, ist die zwischen dem Idealismus der höfischen Versdichtung und dessen Desillusionierung durch den spätmittelalterlichen Prosaroman. Auch Kristeva geht es um diese Schwelle, die sie ihrerseits als den Übergang von der Ideologie des Symbols ("symbole") zu der des Zeichens ("signe") erklären will. Gemeint sind damit zwei verschiedene Weisen, die semiotische Relation von Inhalts- und Ausdrucksseite zu denken. Das Symbol stelle diese Relation als vertikal und eindeutig vor, so daß jedes Symbol eine feste und gegenüber allen anderen Symbolen klar abgegrenzte Bedeutung habe, das Zeichen hingegen sei von horizontalen Relationen bestimmt, so daß die Zeichen insgesamt ein Netzwerk mehrdeutiger Korrelationen ergeben. Im Blick auf die Literatur soll man sich das etwa so vorstellen: Die Figuren der Versdichtung gehorchen der Ideologie des Symbols, indem sie je für sich als Repräsentanten eindeutiger und klar voneinander abgegrenzter Werte (wie etwa Mut, Adel, Feigheit, Verrat) gedacht sind, die Figuren des Prosaromans dagegen seien Zeichen, indem sie in wechselnden Perspektiven die Mehrdeutigkeit aller Werte aufweisen. So zeigt *Jehan de Saintré* durch wechselnde Figurenperspektiven die höfische Liebe als Erziehungsmittel zu christlichen Tugenden, als Strategiemittel rein erotischer Begierde oder als höfische Unterhaltungskonvention, die spöttisch-amüsant, aber auch aggressiv gespielt werden kann. Zur Ideologie des Zeichens gehöre es aber dann - und das ist die kritische Pointe bei Kristeva -, daß diese Mehrdeutigkeiten sich am Ende doch vereindeutigen. Genau das sei das Ziel der Ideologeme Autor und Werk. Deren Anspruch sei es, die aufgewiesenen Mehrdeutigkeiten und ihre dynamischen Korrelationen von eindeutigem Standpunkt aus in fester Struktur zu bannen.¹⁶ Mit seinen unbeholfenen erzählerischen Interventionen und seinem naiv formulierten Anspruch auf ein geschlossenes Werk sei Antoine de la Sale dafür das beste Beispiel. Denn bei ihm liege damit offen, was sich in der bürgerlichen Literatur später verberge.¹⁷

Daß sich mit der Dichotomie von Symbol und Zeichen, wie Kristeva es will, die gesamte europäische Kulturgeschichte in zwei Zeitalter teilen lasse, deren Übergangszeit im 13. bis 15. Jahrhundert liege,¹⁸ ist natürlich indiskutabel. Doch auch wenn man davon einmal absieht und nur minimal nach

¹⁶ "Ainsi le roman absorbe la duplicité (le dialogisme) de la scène carnavalesque, mais il la soumet à l'univocité (au monologisme) de la disjonction symbolique que garantit une instance transcendente, l'Auteur, subsumant la totalité de l'énoncé romanesque."

¹⁷ Kristeva (wie Anm. 13) S. 47.

¹⁸ "cette clôture compositionnelle, du lieu même de sa naïveté, met en évidence un fait majeur que la littérature bourgeoise va occulter plus tard", Kristeva (wie Anm. 13) S. 52.

"La deuxième moitié du moyen âge (XIII-XVème siècle) est une période de transition pour la culture européenne: La pensée du signe remplace celle du symbole. Le modèle du symbole caractérise la société européenne jusqu'aux environs du XIIIème siècle et se manifeste nettement dans sa littérature et sa peinture." Kristeva (wie Anm. 13) S. 26.

exemplarischen Belegen sucht, fehlt die Orientierung. Denn auf einen beispielhaften Aufweis der 'symbolischen' Literatur wird verzichtet. Es wäre müßig, die systematische oder historische Stichhaltigkeit dieser Vorstellung prüfen zu wollen, weil Kristeva außer sporadischen Pauschalverweisen dabei nie in eine auf die Literatur bezogene Argumentation eintritt. Um das Symbol geht es ihr eigentlich nicht. Der Schwerpunkt liegt vielmehr auf der Analyse der 'zeichenhaften' Literatur, die jedoch aufgrund des fehlenden Vergleichsmoments gar keine literarhistorische Kontur gewinnen kann. Ganz ohne Rücksicht auf romantypologische und -geschichtliche Differenzen bleiben auch die Erörterungen zur Autorinstanz und zur Werkstruktur. Statt dessen herrscht ein ideologiekritischer Fundamentalismus, dem alle Romane vom ausgehenden Mittelalter bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert eins sind. Kristevas erklärte Methode ist es, diese fünf Jahrhunderte als bürgerliche Romanideologie von ihrem Beginn analytisch aufzuklären. Deshalb die Wahl des Romans von 1456. Tatsächlich aber gibt nicht das Werk von Antoine de La Sale, und auch kein anderer Roman, kein anderes Romanparadigma die Orientierung. Die Leitung übernimmt vielmehr ein philosophiegeschichtliches Thema. Kristeva bezieht sich auf den Universalienstreit, und zwar so dominant, daß alles, was sie zur Literatur sagt, in der Hauptsache eine Projektion von Positionen des mittelalterlichen Universalienstreites ist. Hinzu kommt die Vorstellung der 'Summa' als Hauptgattung der Scholastik. Anders gesagt: nicht Antoine de la Sale oder sein Roman *Jehan de Saintré*, sondern Thomas von Aquin und Wilhelm von Ockham sind nun die kanonischen Autoren in Kristevas Literaturtheorie.

Was Kristeva die Ideologie des Symbols und die des Zeichens nennt, ist aus den Positionen abgeleitet, die im Universalienstreit Platonismus und Konzeptualismus heißen. 'Symbol' bezieht sich auf die platonistische Annahme der realen Existenz der Allgemeinbegriffe, 'Zeichen' auf die konzeptualistische Annahme, daß die Allgemeinbegriffe nur im menschlichen Verstand existieren und sich dort mit der Realität vermitteln. Kristeva leitet ihre Romantheorie so direkt und offenkundig von diesen Positionen ab¹⁹, daß die Argumentation primär eine Darstellung des Universalienstreites ist, der nur sekundär Hinweise auf die Literatur eingefügt sind. Dabei akzentuiert sie den christlichen Platonismus, d.h. ihre Ideologie des Symbols, als Ideologie der gottgegeben festen und eindeutigen Wertewelt, den Konzeptualismus, d.h. ihre Ideologie des Zeichens, dagegen als eine grundstürzende Kritik und zugleich Wiederaufrichtung dieser Wertewelt mit anderen Mitteln. Dieses

¹⁹ In einer Vorauspublikation von Auszügen und Vorentwürfen ihres Buches heißt es knapp: "Elle [sc. toute œuvre littéraire qui tient de la pratique sémiotique du signe] rejoint la pensée conceptualiste (anti-expérimentale) de même que le symbolique rejoint le platonisme." Julia Kristeva, *Le texte clos*, in: *Langages* 12, 1968, S. 103-125, hier S. 108.

Modell ergibt sich daraus, daß sie sich an einen Aufsatz des amerikanischen Philosophen Quine²⁰ hält, der den Konzeptualismus als einen unter Ökonomiekriterien disziplinierten, in hierarchischen Abstraktionsstufen geordneten Aufbau der Allgemeinbegriffe versteht. Kristeva identifiziert dieses Modell mit Ockham selbst²¹, so daß sie dessen Position als Gegenstrebigkeit von Ablehnung und Rekonstruktion der christlich-platonischen Ideenwelt auffaßt. Damit stifte Ockham die 'unbewußte Philosophie der Romanschöpfung'.²² Die Analogie zwischen Konzeptualismus und Roman geht so, daß die figurenperspektivische Vielfalt der Antiplatonismus und die Autorinstanz sowie der Anspruch auf eine geschlossene Werkstruktur die Rekonstruktion der Ideenwelt sei. Um diese Gegenstrebigkeit genauer vorzustellen, greift Kristeva hinter Ockham auf Thomas von Aquin und die durch ihn repräsentierte Vorstellung der scholastischen 'Summa' zurück. Die Kapitelgliederung von Thomas' *Summa theologiae* gibt das Muster, wie die vom Text inszenierte Mehr- und Gegenstimmigkeit verschiedener Meinungen insgesamt doch von einer vereinheitlichenden, theologisch totalitären Gesamtstruktur beherrscht wird. Genau dies nimmt Kristeva als Strukturmodell für den Roman. Die verschiedenen Abschnitte von Figurenrede und das Verhältnis von Charakterisierungen und Handlungssequenzen bei Antoine de La Sale, sagt sie, könnten der Gliederung beim Heiligen Thomas entsprechen.²³ Sie könnten. Der Konjunktiv bekennt die Vagheit dieser Analogie, die nach den Bedingungen der Vergleichbarkeit von begrifflich argumentativen und erzählerisch ästhetischen Gliederungsmomenten gar

²⁰ Gemeint ist der Aufsatz "Reification of universals" in: W.v.O. Quine, *From a logical point of view*, Harvard University Press 1953. In der deutschen Ausgabe (Von einem logischen Standpunkt, Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1979) S. 99-124, zur Sache im besonderen S. 118-124. Kristevas Bezugnahmen darauf in ihrem Aufsatz (wie Anm. 19) S. 106f. und in ihrem Buch (wie Anm. 13) S. 27.

²¹ Quines Verständnis des Konzeptualismus ist nicht als Ockham-Interpretation zu verstehen, sondern, wie W. Hübener sagt, als "fiktiver Argumentationshorizont ohne bestimmbareren Bezug zur älteren philosophischen Tradition" (W. Hübener, *Konzeptualismus*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, hg. von J. Ritter und K. Gründer, Darmstadt 1976, Sp. 1086-1091, hier Sp. 1089). Kristeva übergeht Quines logisch-sprachanalytische Neuformulierung des Universalienproblems, wenn sie sein Verständnis von Konzeptualismus auf Ockham bezieht.

²² "la philosophie (inconsciente) de la création romanesque", Kristeva (wie Anm. 13) S. 31.

²³ "Les 'sous-sections' seraient les discours des acteurs secondaires à l'intérieur des énoncés Auteur, Saintré, La Dame. Ces divisions pourraient correspondre aux *membra, quaestiones* ou *destinationes*, et *articuli* chez Saint Thomas. Le principe d'HOMOLOGIE DES PARTIES est aussi une application scolastique dans le roman: les complexes narratifs qualificatifs et prédicatifs sont homologues l'un à l'autre, de même que les différents identificateurs. Ainsi les marchands, les cadeaux, les guerriers qui tissent la narration sont 'les mêmes' dans la partie qualificative et dans la partie prédicative du roman. Il en résulte une uniformité du texte qui semble se répéter lui-même, et cette uniformité est aussi scolastique." Kristeva (wie Anm. 13) S. 151. Die Ausdrücke "partie qualificative" und "partie prédicative" unterscheiden Charakterschilderungen und Handlungssequenzen, vgl. Kristeva (wie Anm. 13) S. 121f.

nicht fragt. Und trotz ihrer Vagheit wird diese Strukturanalogie zum Rückgrat der Argumentation, daß der Roman grundsätzlich als eine Struktur zu verstehen sei, in der die von ihr selbst exponierten Mehrdeutigkeiten insgesamt doch von einem totalitären Einheitlichkeitsanspruch dominiert sind.

Es ist nicht *Jehan de Saintré*, es sind vielmehr bestimmte Vorstellung vom Universalienstreit und von der scholastischen 'Summa', an denen sich Kristevas Romantheorie orientiert. Ganz im Gegensatz zu seinem behaupteten heuristischen Stellenwert dient der Text von Antoine de La Sale nur als Illustrationsstoff. Er ist die Projektionsfläche für ein Modell, das mit großer Freizügigkeit aus Thomas von Aquin und Wilhelm von Ockham abgeleitet ist. Denn bei Kristevas Verwendung der *Summa theologica* und des Konzeptualismus bleiben philosophiehistorische und systematische Rücksichten außen vor. Daß sie beide in ihrer Anwendung auf den Roman unterschiedslos überblendet und daß sie systematische Alternativen des Universalienstreits ausschließlich und einsinnig als Epochenfolge nimmt, bleibt unbeachtet. Und so begrenzt ihre Anleihen bei der Mittelalterphilosophie in ihrem Problembewußtsein sind, so unbegrenzt ist der Deutungsanspruch, der sich damit verbindet. Aus einer minimal begründeten Strukturanalogie eine maximale literarhistorische Konsequenz. So werden ausgewählte Bezugnahmen auf den Universalienstreit und die scholastische 'Summa' zu einem bequemen Ordnungsmodell für die Literaturgeschichte.

Blickt man von Kristevas Buch auf Roland Barthes' epochemachenden, auch für Kristeva maßgeblichen Aufsatz über den 'Tod des Autors' zurück, dann wird die theoretische Ordnungsfunktion dieses Mittelalterbezugs noch deutlicher. Barthes' kurzer Essay markiert die Epochenschwellen, die auch Kristevas Romantheorie definieren: das ausgehende Mittelalter als Beginn und Mallarmé als Ende dessen, was Barthes "l'empire de l'Auteur" nennt.²⁴ Entscheidend ist dabei, daß auf die zweite Epochenschwelle, also auf Mallarmé, fokussiert wird, was gemeinhin mit der ersten, dem ausgehenden Mittelalter, gedacht wird: die Auflösung der theologischen Weltordnung. Erst das Konzept der unpersönlichen Schrift sei der eigentliche, epochal befreiende anti-theologische Akt.²⁵ Das ist bekanntlich der Grundsatz der "Tel-Quel"-Gruppe, der durch Derridas Logozentrismus-Kritik zur Basis der Postmoderne-Diskussion wurde. Kristeva zieht daraus nur die methodische Konsequenz, wenn sie die theologische Struktur par excellence, die der *Summa theologica*, auf den Prosaroman projiziert. Die Hinzunahme von

²⁴ Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, in: Manteia V, 1968, S. 12-17, hier S. 12f.

²⁵ "la littérature (il vaudrait mieux dire désormais l'*écriture*), en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un 'secret', c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi". Barthes (wie Anm. 24) S. 16.

Ockham und die an Quine sich anlehrende Deutung des Konzeptualismus geben dann das Modell, den Roman, insbesondere die damit verbundenen Konzepte Autor und Werk, als Zerstörung und zugleich Wiederaufrichtung der alten theologischen Ordnung vorzustellen. So dienen die scholastische 'Summa' und der Universalienstreit zur postmodernen Literaturtheorie. Sie schaffen den Kontrasthintergrund der ideologisch stillgestellten Struktur, vor dem ein neuer, dynamisch gedachter Strukturalismus seine Freiheitsbotschaft entfaltet. 'Dynamisierung des Strukturalismus'²⁶, sagt Kristeva, und in wissenschaftlich naher Perspektive ist darunter ihre Position gegenüber Saussure und Lévi-Strauss zu verstehen. Das Charakteristische ihrer Literaturtheorie aber ergibt sich dadurch, daß in dieser nahen zugleich die ganz weite, spekulativ maximale Perspektive liegt, die sich von Thomas von Aquin und Wilhelm von Ockham aus die gesamte europäische Literaturgeschichte zurechtlegt.

Die Analogie von Postmoderne und Mittelalter, die vor allem Umberto Eco suggestiv vollzogen hat, läßt sich im Blick auf Kristeva präzisieren. Denn das Mittelalter ist nicht nur der Spielraum des semiologischen Krimis *Il nome della Rosa*, es ist zugleich - entstehungsgeschichtlich gesagt: zuvor - eine entscheidende heuristische Grundlage moderner Texttheorie. Das gilt auch für Eco selbst. Auch er verwendet - lange vor seinem Roman - die scholastische 'Summa' für sein Strukturmodell moderner Literatur. Seine zuerst 1962 erschienene Theorie vom 'Offenen Kunstwerk' (*Opera aperta*) exemplifiziert sich durch eine an Thomas von Aquin orientierte Deutung von James Joyce. Der Vergleich mit Kristeva ist aufschlußreich.

Umberto Eco, Thomas von Aquin und Joyce

Ecos Theorie des 'offenen Kunstwerks' basiert ähnlich wie die Konzepte der "Tel-Quel"-Gruppe auf einer Dichotomie von hierarchischen und nicht-hierarchischen Strukturen, die sich ebenso in epochaler Großprojektion einerseits mit dem Mittelalter, andererseits mit der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbinden. Das mittelalterliche Kunstwerk gilt als Ausdruck "einer Hierarchie von geklärten und von vornherein festgelegten Ordnungen"²⁷ und damit als Muster struktureller Geschlossenheit und Eindeutigkeit. Das Avantgarde-Kunstwerk tritt dem mit seiner "programmatischen Offenheit"²⁸ entgegen. Ecos "Hauptbeispiele"²⁹ für ein 'offenes' Kunstwerk

²⁶ "dynamisation du structuralisme", Kristeva (wie Anm. 4) S. 439.

²⁷ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, übersetzt von Günter Memmert, Frankfurt a. M. 1973, S. 46.

²⁸ Eco (wie Anm. 27) S. 60.

²⁹ Eco (wie Anm. 27) S. 38.

sind Joyces *Ulysses* und *Finnegans Wake*. Exemplarisch wählt er zwei kurze Zitate aus Dantes *Divina Commedia* und *Finnegans Wake*, um zwei Arten von "Offenheit" zu unterscheiden: diejenige, bei der (wie in Dantes poetischer Vergegenwärtigung der Trinität) die sprachästhetische Vieldeutigkeit auf einen Begriff konzentriert ist, und diejenige, die sich (wie in *Finnegans Wake*) in reichhaltigster Mehrdeutigkeit zerstreut. So trennt Eco die prinzipielle Offenheit des Ästhetischen von der programmatischen Offenheit der Avantgarde.³⁰ Über solche punktuellen Gegenüberstellungen hinaus aber führt Eco seine Joyce-Analyse weiter aus, indem er die Romane - wie Kristeva - nicht mit Beispielen der mittelalterlichen Kunst oder Literatur, sondern mit der *Summa theologica* vergleicht. Dieser Vergleich wird zu einer eigenen Abhandlung, die nach ihrer ersten Publikation in *Opera aperta* auch selbständig erscheint.³¹ Mit der Orientierung an Thomas von Aquin ändert sich die Argumentation. Die Aufmerksamkeit blendet von sprachästhetischen Details und ihren literaturgeschichtlichen Bezügen über in eine Universalperspektive auf Weltbild und Werkstruktur. Schon die Überschrift über den Joyce-Kapiteln zeigt diese Richtung an: "Die Poetiken von Joyce. Von der *Summa* zu *Finnegans Wake*".

Thomas von Aquin dient nun als Maßstab einer geschlossenen hierarchischen Werk- als Weltbildstruktur, deren Faszination auch Joyce sich nicht habe entziehen können. Trotz der chaotischen Fülle, in der die Welt bei Joyce erscheine, herrsche in seinen Romanen eine "Freude an der Reduktion der Welt auf eine *Summa*, die immer noch unverwechselbar mittelalterlich"³² sei. Ausdruck finde sie in der Art, wie die enthierarchisierte, vollständig ordnungslose Weltendarstellung in *Ulysses* und *Finnegans Wake* formal organisiert sei. Eco weist dabei auf Joyces Verwendung mittelalterlicher Ordnungsmuster hin: Die drei Hauptfiguren in *Ulysses* etwa folgen dem Schema der Trinität³³, und die Wortspiele in *Finnegans Wake* erinnern in ihrer Art, aus Wortähnlichkeiten Wirklichkeitsverhältnisse abzuleiten, an die *Etymologiae* Isidors von Sevilla.³⁴ Joyce benutze diese und

³⁰ Vgl. Eco (wie Anm. 27) S. 85-89.

³¹ Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce*, Mailand 1962. Die zweite italienische Auflage von *Opera aperta* enthält die Joyce-Abhandlung nicht mehr, die deutsche Übersetzung, nach der hier zitiert wird (Anm. 27), behält die ursprüngliche Zusammenstellung bei.

³² Eco (wie Anm. 27) S. 359.

³³ "Die Situation ist Ausdruck einer totalen Dissoziation. Diese dissoziierte Welt erkennt sich als solche, vermag aber keine inneren Organisationsmodelle zu finden. Das ist der Grund, weshalb Joyce auf ein äußeres Modell zurückgreift, aus seiner Geschichte die allegorische Kuriosität eines trinitarischen Mysteriums macht, eines Vaters, der sich nur im Sohn erkennen kann, eines Sohnes, der sich nur im Vater wiederfindet oder wiederfinden kann, einer dritten Person, die die Beziehung in einer Karikatur - in einem Aufden-Kopf-Stellen der konsubstantiellen Liebe - realisiert." Eco (wie Anm. 27) S. 372.

³⁴ Vgl. Eco (wie Anm. 27) S. 426f.

andere Schemata allerdings als "bloßes operatives Gerüst".³⁵ Das Organisationsprinzip seiner Romane sei, sagt Eco, "die freie Verwendung eines theologischen Schemas (an das Joyce nicht glaubt) zur Meisterung eines schwer zu beherrschenden Materials".³⁶ So werde insgesamt das Chaos der modernen Welt in die Formen des angezweifelten scholastischen *ordo* gefügt³⁷, schaffe der Roman "ein paradoxales Gleichgewicht zwischen den Formen einer abgelehnten Welt und der ordnungslosen Substanz einer neuen".³⁸ Daß Eco seine Analyse auf mittelalterlich theologische Schemata konzentriert, ist das eigentliche Prinzip seiner Argumentation. Die Bezüge zur Homerischen *Odyssee*, die ja auch ästhetisch strukturbildend sind, treten bei der Erörterung des *Ulysses* an den Rand. Dadurch und durch den ständigen spekulativen Richtwert der *Summa* werden die Roman-Analysen insgesamt zu einer Betrachtung "ad mentem divi Thomae"³⁹. Eco gebraucht diese Formulierung, um die Perspektive von Joyce zu kennzeichnen. Doch trifft er damit zugleich, richtiger: zunächst und vor allem seine eigene. Denn als Inbegriff des scholastischen *ordo* dient Thomas ihm als Fixpunkt, von dem aus er nicht nur Joyce, sondern die gesamte neuzeitliche Kulturgeschichte perspektiviert. Diese entstehe, sagt Eco, als Reaktion auf das von Thomas repräsentierte Weltbild und habe sich "auch in dieser Gegensatzstellung nicht völlig seiner Faszination, der majestätischen Bequemlichkeit eines Ordnungsmodells, in dem alles gerechtfertigt ist, entziehen können".⁴⁰

Diese letzte Formulierung ist ein Glücksfall, weil sie implizit sagt, worum es mir hier geht. "Die majestätische Bequemlichkeit eines Ordnungsmodells": das ist tatsächlich die Funktion, die die Scholastik, im besonderen Thomas von Aquin bei Kristeva und auch bei Eco erhält. Denn die Wahl der *Summa theologica* zum kanonischen Text der Literaturtheorie hat durchaus etwas Majestätisches. Da dieser Text nicht eigentlich zur Literaturgeschichte zählt, kann er als übergeordneter, oder, wenn man es andersherum will, als grundsätzlicher Gesichtspunkt beansprucht werden, von dem aus die Literatur insgesamt zu erfassen sei. Seine Nichtzugehörigkeit zur Literaturgeschichte macht ihn zum Archimedischen Punkt ihrer theoretischen Beherrschung. Das ist die eine Tendenz, in der die scholastische 'Summa' als idealtypisches Strukturmodell der Geschichtlichkeit enthoben wird. Die andere, damit verbundene Tendenz hält an der Geschichtlichkeit fest, vergrößert jedoch so sehr, daß sie gegenüber konventioneller Literaturgeschichte als Holzschnitt erscheint. Das hat mit Bequemlichkeit zu

³⁵ Eco (wie Anm. 27) S. 374.

³⁶ Eco (wie Anm. 27) S. 371.

³⁷ Vgl. Eco (wie Anm. 27) S. 367f.

³⁸ Eco (wie Anm. 27) S. 395.

³⁹ Eco (wie Anm. 27) S. 307.

⁴⁰ Eco (wie Anm. 27) S. 307.

tun. Denn die Frage nach der weltanschaulichen oder ideologischen Bedeutung literarästhetischer Werkstrukturen, die sich der Sache nach auf eine differenzierende Gattungsgeschichte einlassen müßte, wird auf geradezu wunderbare Weise einfach, wenn man sie unmittelbar vor den Hintergrund eines dogmatisch starren Idealtypus rückt. Der Anspruch, mit der scholastischen 'Summa' das Problem von Ideologie und Werkstruktur philosophisch gründlich im Griff zu haben, dient so zur Entlastung von den Ansprüchen der Literaturgeschichte.

Umberto Eco und Julia Kristeva

Bei all diesen Ähnlichkeiten zwischen Eco und Kristeva ist gleichwohl ein wichtiger Unterschied festzuhalten. Denn anders als von Kristeva wird die heuristische Funktion des Mittelalterbildes von Eco kritisch bedacht und relativiert. Eco betont ausdrücklich die "heuristische Intention" seines Mittelalterbezugs und stellt seine Verwendung der scholastischen 'Summa' als "operative Hypothese" vor.⁴¹ Das ist keine bloße Geste der Selbstkritik, sondern hat eine entscheidende Konsequenz. Sie betrifft den Status der Modellbildung. Eco reflektiert sie als partiellen Beschreibungsversuch von Joyces Romanen, der nur in einem bestimmten literaturwissenschaftlichen Diskussionszusammenhang funktioniert. Dieser Zusammenhang verlangt historische und systematische Relativierungen: historisch zwischen den eigenen und den in den Texten selbst präsenten Reflexionen der ästhetischen Struktur, systematisch zwischen der Allgemeinheit der Theoriebildung und dem spezifischen Bezug, in dem sie steht. Die erste Relativierung drängt sich hier insofern auf, als Joyces Texte in ein eigenes Verhältnis zu Thomas von Aquin treten, indem sie zuerst der Titelfigur des frühen Romans *Stephen Hero* und dann der Stephen Dedalus-Figur in *Ulysses* eine eigene, das scholastische System pervertierende kunsttheoretische Verwendung der *Summa theologica* zuschreiben. Ecos Großperspektive auf die thomistische Faszination der gesamten neuzeitlich europäischen Kultur leitet sich damit als eine Art experimenteller Übertreibung von Joyce selbst her. Sie kann, wie auch Eco anmerkt⁴², ein Ansporn für wirkungsgeschichtliche Studien sein, inwiefern sich durch Joyce eine mittelalterlich inspirierte formale Ordnungsobsession an die Ästhetik der Moderne vermittelt. Die systematische Relativierung unternimmt Eco, indem er seine Fragestellung als pragmatisch gewählten "Leitfaden"⁴³ kenntlich macht. Der Tendenz zur

⁴¹ Vgl. Eco (wie Anm. 27) S. 299.

⁴² Vgl. Eco (wie Anm. 27) S. 370, Anm. 84.

⁴³ Eco (wie Anm. 27) S. 299.

spekulativen Universalisierung, die in seinem Ansatz liegt, wirkt so immer wieder der konkrete Textbezug entgegen.

So sehr Eco damit insgesamt in eine literaturwissenschaftliche Diskussion und in die Wahrnehmung des Textes hineinführt, so sehr weist Kristeva umgekehrt ins Allgemeine und Abstrakte hinaus. Da historische wie systematische Relativierungen fehlen, setzt sich die universalistische Tendenz ganz unkontrolliert durch. Der Status ihrer Theoriebildung wird dadurch unklar, bleibt ungeklärt zwischen Romantheorie und Universalienstreit. Denn so sehr sie viele literaturwissenschaftliche Rücksichten der einen übergeht, so wenig wird sie der disziplinär-philosophischen Diskussion gerecht, in die das Universalienproblem seit Quine, auf den Kristeva sich beruft, eingetreten ist.⁴⁴

Beispiel und Theorie

Der Vergleich von Eco und Kristeva zeigt, wie sich die Tendenz zum philosophisch-historischen Generalismus in der semiotischen Literaturtheorie der sechziger und beginnenden siebziger Jahre durch ihren kanonischen Bezug zur Scholastik erklärt. Aus diesem Bezug resultiert ein prekärer Status, in dem die intendierte Grundsätzlichkeit des Ansatzes auf den Verlust ihres Gegenstands hinausläuft. Wer jeden Roman prinzipiell am Strukturmodell der *Summa theologica* mißt, riskiert, auch wenn es kritisch gemeint ist, einen aus jeder disziplinären Kontrolle geratenden Universalismus. Das andere Risiko liegt in der für diese Tendenz ebenfalls charakteristischen unmittelbaren Konfrontation von Mittelalter und Avantgarde. Wo einerseits Thomas von Aquin und andererseits Mallarmé und Joyce als Maßstäbe dienen, regrediert das Geschichtsbewußtsein zur Epochen-Dichotomie. Als stritten die Lyrik des ausgehenden 19. und der Roman des beginnenden 20. Jahrhunderts noch immer gegen die mittelalterliche Universität. Der Vergleich von Eco und Kristeva zeigt indes auch entscheidende Unterschiede in der heuristischen Reflexion. Wie sie bei Eco in die literaturwissenschaftliche Diskussion von Joyces Romanen hineinführt, führt sie bei Kristeva an *Jehan de Saintré* vorbei. Denn sie reduziert den Text, den sie zur Grundlage ihrer Theoriebildung erklärt, zur bloßen Illustration eines anderweitig gewonnenen Modells. So wird nicht mit dem Roman, sondern über ihn, auch über ihn hinweg argumentiert. Die Unterscheidung zwischen dem expliziten und dem impliziten Kanon ist damit um eine dritte

⁴⁴ Zur neuen sprachphilosophischen Systematisierung des Universalienproblems durch Quine vgl. Wolfgang Stegmüller (Hg.), *Das Universalien-Problem*, Darmstadt 1978, besonders Stegmüllers Einleitung, S. 1-19.

Möglichkeit erweitert: den vorgeblichen Kanon einer Theorie. Bei dieser Variante ist die Beispielwahl ganz besonders wichtig. Denn mit ihr plazierte man Theorieansprüche dort, wo man sie gern hätte. Mit *Jehan de Saintré* wählt Kristeva den ersten französischen Prosaroman⁴⁵, um mit dem ersten gleich alle im Griff zu haben.

Durch Askese, sagt man, gelinge es manchen Buddhisten, in einer einzelnen Bohne eine ganze Landschaft zu erkennen: Mit diesem Bild leitet Roland Barthes in dem Buch *S/Z* seine Überlegungen zum Spannungsverhältnis zwischen allgemeiner Erzähltheorie und der Individualität jeder einzelnen Erzählung ein.⁴⁶ Barthes selbst wird mit diesem Problem schnell fertig, indem er seine Wahl von Balzacs *Sarrasine* ironisch dezisionistisch begründet⁴⁷, um an diesem Beispiel ohnehin prinzipiell die Vorstellung literarischer Autor- und Textindividualität aufzulösen. Gegen Barthes, meine ich, ist an seinem schönen Vergleichsbild festzuhalten. Es lohnt sich immer, genau darauf zu achten, in welchen Bohnen literaturtheoretische Blicke die ganze Landschaft der Literatur erkennen wollen und wie sie dabei das Verhältnis von Bohne und Landschaft heuristisch reflektieren.

⁴⁵ "Il nous semble justifié de tenter de saisir les lois de l'élaboration du roman dans le texte d'Antoine de La Sale [...] pour trois raisons: (1) CHRONOLOGIQUE. - "Jehan de Saintré est le premier roman français écrit en prose." Kristeva (wie Anm. 13) S. 22.

⁴⁶ "On dit qu'à force d'ascèse certains bouddhistes parviennent à voir tout un paysage dans une fève. C'est ce qu'auraient bien voulu les premiers analystes du récit: voir tous les récits du monde (il y'en a tant et tant eu) dans une seule structure", Roland Barthes, *S/Z*, Paris 1970, S. 9.

⁴⁷ Vgl. Barthes (wie Anm. 46) S. 23.