

EINLEITUNG: AKTUALITÄT DER PRODUKTIONSÄSTHETIK

Wiederkehr des Autors

Neben Rezeptionsästhetik und Texttheorie kann die Produktionsästhetik einen festen Platz im Objektbereich der Literaturwissenschaften beanspruchen. Allerdings ist nicht zu übersehen, daß die beiden zuerst genannten Theorien innerhalb der wissenschaftlichen Öffentlichkeit seit geraumer Zeit mehr Interesse gefunden haben und, sofern man von der Konjunktur bestimmter theoretischer Ansätze sprechen kann, ungleich erfolgreicher waren als die Bemühungen um eine Analyse des literarischen Produktionsprozesses. Das war am Beginn des Modernisierungsprozesses der Literaturwissenschaften in den sechziger Jahren in dieser Form nicht unbedingt abzusehen. In dem Maße jedoch, wie dessen Ursprungsbedingungen aus der historischen Distanz deutlicher hervortreten, läßt sich die geistespolitische Konstellation, die diese theoretische Entwicklung begünstigt hat, genauer bestimmen. Betrachtet man die ersten Ergebnisse der im Umkreis der Forschungsgruppe „Poetik und Hermeneutik“ geführten Diskussionen, so drängt sich der Eindruck auf, daß der in der programmatischen Namensgebung verwendete Begriff der Poetik im Hinblick auf mögliche Forschungsperspektiven beide der mit ihm verbundenen Bedeutungen berücksichtigt: Eine hermeneutisch aufgeklärte Theorie der Dichtung ist am Horizont literaturwissenschaftlicher Interessenbildung ebenso erkennbar wie das Projekt einer historischen Poetik, die versucht, die Geschichte der Auffassungen vom Wesen des literarischen Produktionsprozesses zu rekonstruieren. Wenn in der Folge eine um die Begründung des Zusammenhangs von Werk und Wirkung bemühte Theorie der Dichtung sich durchsetzt und damit die Rolle des Autors und mit ihm der Prozeß der Entstehung eines Werkes in den Hintergrund tritt, so darf doch ein Umstand nicht übersehen werden. Das genuin historische Interesse, das ja letztlich die Rezeptionsästhetik als theoretische Begründung einer neuen Form der Literaturgeschichtsschreibung, nämlich der des Lesers begreift, hätte gleichermaßen die neuzeitliche Geschichte des Produktionsverständnisses auf Seiten der Autoren einschließen können. Es ist alles andere als ein Zufall, daß Hans Blumen-

berg 1964 in seiner bedeutenden Studie „Sokrates und das objet ambigu. Paul Valéry's Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes“ die Möglichkeit der Begründung einer vergleichbaren historischen Forschungsperspektive für die Produktionsästhetik vorgestellt hat. Blumenberg, dessen Beiträge zur Poetik literaturwissenschaftlich ohnehin in keiner Weise ausgeschöpft sind, erläutert am Beispiel der Beschäftigung mit einem Gedicht, daß der Eindruck, den ein Leser von einem Werk gewinnen kann, sich niemals auf jene Erfahrungen beziehen kann, die der Autor bei der Arbeit daran gemacht hat. Was sich dem Leser bei der Lektüre eines Werkes erschließt, ist prinzipiell von dem verschieden, was dem Autor während des Herstellungsprozesses widerfährt.

„Eine Poetik der ästhetischen Produktion wird daher ganz anders aussehen müssen als eine Poetik der ästhetischen Rezeption, ohne daß die eine die andere ausschließt oder durch ihren Widerspruch entkräftet, man wird aber bei jeder vorliegenden Aussage zu fragen haben, in welche der beiden Poetiken sie gehört. Es ist also nicht wahr, daß der Betrachter, Zuschauer oder Leser eben die Handlungen zu wiederholen hätte, die der Autor vollzogen hat, oder sich in dessen Situation und Stimmung versetzt fühlen müßte.“¹

Für die Durchsetzung der Rezeptionsästhetik scheint von entscheidender Bedeutung gewesen zu sein, daß die Zeugnisse der Wirkung eines Werkes im Zeichen des ihnen eigenen empirischen Gehalts an Aussagekraft gewannen, während jene, die die Geschichte des Produktionsverständnisses dokumentieren, aufgrund ihrer traditionell metaphysischen Prägung an Bedeutung verloren:

„Als Gegenstand der Geisteswissenschaften haben die wirkenden Werke keinen Vorrang vor den Resultaten ihrer Wirkung und sofern es keine besondere Dignität ihres Ursprungs - z.B in einer Metaphysik der Kunst als originärer Her-

1 Hans Blumenberg, Sokrates oder das ‚objet ambigu‘. Paul Valéry's Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes, in: Epimeleia. Die Sorge der Philosophie um den Menschen. Hg. v. Franz Wiedemann, München 1964, 319. Aus der Sicht eines modernen Autors hatte Hans Magnus Enzensberger mit Blick auf die Aufgaben zukünftiger Wissenschaft bereits 1961 in seinem Vortrag „Wie entsteht ein Gedicht?“ festgestellt: „Die Frage nach der Genese eines Werkes ist zu einer zentralen, vielleicht zu der zentralen Frage der modernen Ästhetik geworden.“ Hans Magnus Enzensberger, Gedichte/Wie entsteht ein Gedicht? Frankfurt a.M. 1962, 41. Das produktions-theoretische Interesse dieser Jahre belegen auch die Erscheinungsdaten der beiden maßgeblichen deutschen Anthologien mit poetologischen Texten der Moderne: Walter Höllerer, Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I, Reinbek bei Hamburg 1965 und Ars Poetica. Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik. Hg. v. Beda Allemann, Darmstadt 1966.

vorbringung, sei es mit Hilfe der Musen, der Magie oder der Inspiration, sei es durch das Genie selbst - mehr gibt. Produktion und Rezeption sind äquivalent, sofern die Rezeption sich zu artikulieren vermochte.“²

Diese Begründung der historischen und theoretischen Legitimität der Rezeptionsästhetik weist zu Recht die Ansprüche der traditionellen Hermeneutik ab, die die Möglichkeit der Interpretation eines vermeintlich in den Werken zum Ausdruck gelangenden objektiven Sinns an die Autorität der ihnen zugrunde gelegten metaphysischen Ursprungsmacht gebunden hatte. Vor allem hier lagen die Chancen für ein Forschungsprogramm, das auf der Grundlage einer theoretischen „Ineinssetzung von Werk und Wirkung“³, den Weg zu einer „notwendigen Umerzählung der Literaturgeschichte“⁴ einschlagen wollte. Was aber, so läßt sich fragen, könnten Zeugnisse, in denen sich die Produktion in der nachmetaphysischen Phase artikuliert hat, über den literarischen Schaffensprozeß aussagen, wenn für ihn nicht mehr die Dignität eines besonderen Ursprungs, sondern lediglich die spezifische Form einer genuin menschlichen Hervorbringung geltend gemacht wird? Anders gefragt: Welches Bild entwerfen Schriftsteller von sich selbst und der Besonderheit ihres Arbeitsprozesses, wenn die traditionellen auf Magie, Gunst der Musen und Genialität sich berufenden Vorstellungen ihre Verbindlichkeit verlieren?

Der Gedanke, die Geschichte der Poetik ästhetischer Produktion in diesem Sinne komplementär zu jener der Rezeption zu rekonstruieren, ist in den folgenden Jahren niemals ganz aus dem Gesichtskreis der „Konstanzer Schule“ verschwunden, noch die in ihrem Umkreis erfolgte Wiederentdeckung der theoretischen Ansätze des russischen Formalismus

-
- 2 Hans Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeitspotential des Mythos, in: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Hg. v. Manfred Fuhrmann, München 1971, 28.
 - 3 Hans Robert Jauß, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt a.M. 1991, 63.
 - 4 Hans Robert Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a.M. 1974, 170. „Eine Erneuerung der Literaturgeschichte erfordert, die Vorurteile des historischen Objektivismus abzubauen und die traditionelle Produktions- und Darstellungsästhetik in einer Rezeptions- und Wirkungsästhetik zu fundieren.“ (171) Wie eine aus dem Nachlaß veröffentlichte Glosse verrät, hat Blumenberg rückblickend für das Ausmaß dieses Anspruchs auf theoretische Innovation nur noch eine ironische Bemerkung übrig: „Der Umschwung von der scheußlich benannten ‚Produktionsästhetik‘ zur nicht weniger abstoßend bezeichneten ‚Rezeptionsästhetik‘ erreichte den Grad von Begeisterung, der nur mit Verleihung des gerade greifbaren Titels eines ‚Paradigmenwechsels‘ angemessen honoriert werden konnte.“ Hans Blumenberg, *Lebensthemen*. Aus dem Nachlaß, Stuttgart 1998, 29. Vgl. auch die amüsierten Bemerkungen ‚Das Hohelied der Rezeption‘, in: Hans Blumenberg, *Goethe zum Beispiel*. In Verbindung mit Manfred Sommer hg. vom Hans Blumenberg Archiv Frankfurt a.M./Leipzig 1999.

läßt diese Option zu.⁵ Dennoch bleiben produktionstheoretische Fragestellungen zunächst lange im Hintergrund und finden bei Jauß erst in dem Maße stärkere Beachtung, wie der rezeptionsästhetische Ansatz zu einer Theorie der ästhetischen Erfahrung⁶ erweitert werden soll. Poiesis als deren produktive Seite erschließt Jauß, indem er in Anlehnung an Blumenbergs problemgeschichtliche Erörterung des Begriffs den Prozeß der theoretischen Selbstbehauptung des neuzeitlichen Menschen rekonstruiert, der sein poetisches Können dem antiken Gebot der Nachahmung der Natur entgegengesetzt und auf diese Weise den zunächst in der Kunst artikulierten „ontologischen ‚Spielraum‘ des Schöpferischen“⁷ entdeckt und damit die Möglichkeit, „das originär Menschliche, das authentisch ‚Neue‘ zu realisieren“⁸. Im Kontext seiner Theorie ästhetischer Erfahrung findet der Akt der Hervorbringung zwar Berücksichtigung, steht aber ganz im Zeichen seines Abschlusses in Gestalt des Werkes, von dem die Rezeption ihren Ausgang nimmt. Rückblickend hat Jauß noch einmal in aller Deutlichkeit den systematischen und historischen Bezugspunkt seines Projekts herausgestellt, den für ihn ein „fulminanter Satz“ von Paul Valéry dargestellt habe: „C’est l’exécution du poème, qui fait le poème.“ Aus ihm ging nicht nur die Poetik der klassischen Moderne, sondern letztlich auch die Rezeptionsästhetik hervor.⁹ Man kann es zu den paradoxen Fällen der Wirkungsgeschichte rechnen, daß ausgerechnet der moderne Klassiker der literarischen Produktionstheorie dergestalt das Fundament für die Rezeptionsästhetik gelegt hat.

Produktionsästhetische Überlegungen gelten den dem Werk vorausliegenden Arbeitsprozessen, sie finden ihr Ende dort, wo die Rezeptionstheorie einsetzt. Das abgeschlossene Werk markiert die logische Grenze, die die rezeptionsästhetische Perspektive prinzipiell von der produktionsästhetischen trennt. Wo die Rezeptionsästhetik, wie begrenzt auch im-

5 Vgl. Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, 164-167, sowie den zusammenfassenden Überblick von Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik*, in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, Hg. v. Rainer Warning, München 1975.

6 Siehe den Abschnitt ‚Poiesis: die produktive Seite der ästhetischen Erfahrung‘, in: Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literaturwissenschaftliche Hermeneutik*.

7 Hans Blumenberg, ‚Nachahmung der Natur‘. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: Hans Blumenberg, *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1981, 82.

8 A.a.o., 83.

9 Hans Robert Jauß, *Wege des Verstehens*, München 1994, 379. Es ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich, daß Todorow noch 1970 für die Literaturwissenschaft programmatisch fordert, daß sich „zwei komplementäre Theorien mit den Beziehungen zwischen Werk und Autor oder Leser befassen müssen. Valérys Poetik stimmt mit ersterer überein; die letztere scheint heute in Deutschland zunehmend ein vielversprechender Forschungsgegenstand zu sein.“ Tzvetan Todorov, *Valérys Poetik*, in: Paul Valéry. Hg. v. Jürgen Schmidt-Radefeld, Darmstadt 1978, 82.

mer, Fragen der Produktion berücksichtigt hat, konkurriert sie zunächst mit literaturwissenschaftlichen Ansätzen, die sich als Beiträge zu einer materialistischen Literaturtheorie verstehen und entsprechend dem Marxschen Begriff der Produktion auch das literarische Schaffen als Form gesellschaftlicher Arbeit begreifen.¹⁰ Im Zentrum der produktionstheoretischen Überlegungen dieser Art steht der Begriff der Technik. Er bezeichnet operativ einzusetzende literarische Verfahrensweisen, für die sich ein Autor unter dem Aspekt ihrer spezifischen Wirksamkeit für die Zwecke politischer Aufklärung entscheidet. Darüber hinaus liefert der Begriff den historischen Einsatzpunkt für eine Rekonstruktion der bis zu diesem Zeitpunkt von der Literaturwissenschaft nicht beachteten und innerhalb der orthodoxen marxistischen Tradition weitgehend verdrängten kunsttheoretischen Debatten, in denen Ansätze zu einem rationalen Verständnis des literarischen Schaffensprozesses entwickelt wurden, die Brecht immer wieder für die Literatur und nicht zuletzt für die politisch gleichgesinnten Kollegen angemahnt hatte:

„Im Vergleich zu der literarischen stehen andere Künste, wie die Musik und die bildenden Künste, freier und natürlicher ihrer Technik gegenüber. Musiker und Maler diskutieren gern ihre Technik, entwickeln Fachausdrücke, verlangen Spezialstudium. Die Schriftsteller sind darin viel gehemmter und geheimnisvoller; selbst wenn sie schon vielem gegenüber recht realistisch geworden sind, lieben sie es immer noch nicht, ihre Technik zu diskutieren.“ (GW 19, 349)¹¹

Dieser Kategorie weisen die Autoren der Avantgarde, in Deutschland vor allem Brecht und Walter Benjamin, aus unterschiedlichen Gründen eine

10 Vgl. Heinz Brüggemann, Aspekte einer marxistischen Produktionsästhetik. Versuch über theoretische Beiträge des LEF, Benjamins und Brechts, in: Literaturwissenschaften und Sozialwissenschaften Bd. 4. Erweiterung der materialistischen Literaturtheorie durch Bestimmung ihrer Grenzen. Hg. v. Heinz Schlaffer, Stuttgart 1974; Günther K. Lehmann, Phantasie und künstlerische Arbeit, Berlin/Weimar 1976; Mechtild Curtius (Hg.), Seminar: Theorien der künstlerischen Produktivität. Entwürfe mit Beiträgen aus Literaturwissenschaft, Psychoanalyse und Marxismus, Frankfurt a.M. 1976; Hans-Thies Lehmann (Hg.), Beiträge zu einer materialistischen Theorie der Literatur, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1977; Bernd Jürgen Warneken, Literarische Produktion. Grundzüge einer materialistischen Theorie der Kunstliteratur, Frankfurt a.M. 1979; Zusammenfassend: Günter Peters, Theorie der literarischen Produktion, in: Dietrich Harth u. Peter Gebhardt (Hg.), Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaften, Stuttgart 1982.

11 Zu Brecht siehe: Burkhardt Lindner, Brecht/Benjamin/Adorno - Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter, in: Text und Kritik. Sonderband Bertolt Brecht I, München 1972; Heinz Brüggemann, Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Produktion in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts, Reinbek b. Hamburg 1973.

fundamentale Bedeutung für die Theorie der literarischen Produktion zu. Technik bezeichnet zunächst eine Fähigkeit oder ein Vermögen, und in diesem Sinne hat sich für Benjamin jeder Schriftsteller als Techniker seines Faches auszuweisen. „Was er kann, macht die technische Qualität eines Autors.“ (GS VI, 168) Im Zusammenhang des Problems, wie dieses Können erworben werden kann, ist er, so Benjamin, auf das Studium der ihm vorliegenden Werke verwiesen: „Am Kunstwerk lernen die Künstler das Metier.“ (GS IV/1, 107) Es erschließt sich, indem dessen Technik als spezifische Art seines Gemachtseins beschrieben werden kann. „In Wahrheit läßt sich keine große Dichtung – in ihrer Größe! – ohne das Moment des Technischen verstehen. Dieses aber ist ein schriftstellerisches.“ (GS III, 363)¹² In einem Exposé für die gemeinsam mit Benjamin geplante Zeitschrift „Krise und Kritik“, die als Forum der theoretischen Verständigung über genuin schriftstellerische und damit technische Probleme konzipiert war, skizziert Brecht die Aufgaben einer produktiven Kritik, die die Analyse von Werken als Prozeß von Aneignung und Indienstnahme der darin wirksamen Mittel versteht:

„Diese Kritik löst also fertige in unfertige auf, geht also analytisch vor, jeweils das Werk als persönliches Dokument ihres Verfassers außer acht lassend, aber die Punkte sammelnd, die ihm für weitere Werke nützlich sind, also geeignet für unpersönliche Anwendung. Die K.B. errichten den Standpunkt, daß es in der Literatur Erfindungen und Entdeckungen gibt, die die Methoden sämtlicher Schriftsteller verändern müssen, so wie alle wissenschaftlichen und handwerklichen Sparten in jedem Augenblick einen technischen Standard haben - den der einzelne in ihnen Beschäftigte erreicht haben muß.“ (GW 18, 86)¹³

Der Begriff der Technik bezeichnet also sowohl den Modus des Hervorbringens als auch die Art, wie das hervorgebrachte Objekt gemacht ist.

12 Zu Benjamins Vorstellungen zum Zusammenhang von politischer Tendenz und literarischer Technik siehe seinen Aufsatz ‚Der Autor als Produzent‘ (GSII/2). Zum Verhältnis von ästhetischer Technik und gesellschaftlicher Technologie bei Benjamin vgl. Burkhardt Lindner, Technische Reproduzierbarkeit und Kulturindustrie. ‚Positives Barbarentum im Kontext‘, in: ‚Links hatte noch alles sich zu enträtseln...‘. Walter Benjamin im Kontext. Hg. v. Burkhardt Lindner, Frankfurt a.M. 1978. Zur Bedeutung der schriftstellerischen Technik für Benjamins Poetik und ihrem literaturgeschichtlichen Kontext vgl. Eckhardt Köhn, ‚Ein Letzter, wie ich es bin.‘ Bemerkungen zum schriftstellerischen Selbstverständnis Walter Benjamins, in: ‚Was nie geschrieben wurde lesen‘. Frankfurter Benjamin Vorträge. Hg. v. Lorenz Jäger u. Thomas Regehly, Bielefeld 1992.

13 Zu diesem gescheiterten Vorhaben vgl. Erdmut Wizisla, ‚Krise und Kritik‘. Walter Benjamin und das Zeitschriftprojekt, in: Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin. Hg. v. Michael Opitz u. Erdmut Wizisla, Leipzig 1992.

Er bezieht sich auf den Prozeß der Produktion und auf das Produkt. Nirgendwo ist der Leser oder Rezipient dem Schriftsteller oder Künstler näher als dort, wo er sich den im Werk erkennbaren technischen Problemen und Lösungen oder deren Vorstufen und Vorarbeiten zuwendet und damit jenen Schwierigkeiten, die der Künstler bei seiner Arbeit zu bedenken und praktisch zu bewältigen hatte. Diese weitreichende Möglichkeit einer Angleichung der Perspektive von Künstler und Interpret begründet, wie Henri Focillon hervorgehoben hat, die herausragende heuristische Leistungsart des Begriffs der Technik: „Wir haben immer das Gefühl gehabt, daß die Beobachtungen und Erscheinungen im technischen Bereich in diesen schwierigen, ständig in Unbestimmtheit der Werturteile und im höchsten Grad fließenden Auslegungen unterworfenen Untersuchungen nicht nur eine gewisse kontrollierende Sachlichkeit verbürge, sondern daß sie uns mitten in die Probleme hineinführe, weil sie uns eben diese unter den gleichen Voraussetzungen und unter dem gleichen Gesichtswinkel wie dem Künstler zeigt.“¹⁴

Als Schlüsselkategorie fungiert der Begriff der Technik auch in der Ästhetik Adornos, aus der die mit der Rezeptionsästhetik rivalisierenden Ansätze ihre stärksten theoretischen Impulse erhielten, selbst wo sie sich kritisch von bestimmten Aspekten seiner Philosophie abzugrenzen versuchten. Technik, für Adorno „der ästhetische Name für Materialbeherrschung“ (GS 7, 316)¹⁵ führt ins Zentrum seiner Philosophie der Kunst insofern „die Fähigkeit Kunstwerke von innen, in der Logik ihres Produziertseins zu sehen [...] wohl die allein mögliche Gestalt von Ästhetik heute“ (GS 11, 159) ist. Die philosophische Bedeutung, die Adorno dem Begriff der Technik zuweist, sieht er in seiner analytischen Leistungsfähigkeit begründet:

„Angesichts des Gehalts ist der technische Aspekt nur einer unter anderen: kein Kunstwerk nichts als der Inbegriff seiner technischen Momente [...]. Konstitutiv jedoch für die Kunst ist Technik, weil in ihr sich zusammenfaßt,

14 Henri Focillon, *Das Leben der Formen*, München 1954, 68. Es ist nicht ohne Interesse, daß die 1934 erschienene französische Ausgabe von Focillons Studie zu den letzten Titeln gehört, die Benjamins ‚Verzeichnis der gelesenen Schriften‘ anführt. Vgl. GS VII/1, 476.

15 Vgl. dazu Adornos Erläuterungen zum Begriff der Technik im Zusammenhang seiner Ausführungen zur „Tendenz des Materials“ in der Musik (GS 12, 38-42). Zur zentralen Bedeutung der Begriffe Technik und Material in Adornos Ästhetik vgl. Peter Bürger, *Vermittlung-Rezeption-Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M. 1979, 82-87; Burkhardt Lindner, ‚Il faut etre absolument moderne‘. Zur Geschichtsphilosophie und ästhetischen Theorie Adornos, in: *Materialien zur ästhetischen Theorie*. Th.W. Adornos Konstruktion der Moderne. Hg. v. Burkhardt Lindner u. W. Martin Lüdke, Frankfurt a.M. 1980, 294-301; Hartmut Scheible, *Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*, Bern/München 1984, 477-482.

daß jedes Kunstwerk von Menschen gemacht wird [...] Schlüsselcharakter hat Technik für die Erkenntnis von Kunst; sie allein geleitet die Reflexion ins Innere der Werke; freilich nur den, welcher ihre Sprache spricht.“ (GS 7, 317)

Gehalt und Technik sind zu unterscheiden, jedoch nur im Sinne einer Dialektik, die die Wahrheit eines Kunstwerks nicht mit der Technik identifiziert, sie aber gleichwohl unlösbar mit ihr verbunden sieht: „Weil der Gehalt kein Gemachtes ist, umschreibt Technik nicht das Ganze der Kunst aber nur aus ihrer Konkretion ist der Gehalt zu extrapolieren. Technik ist die bestimmbare Figur des Rätsels an den Kunstwerken, rational und begriffslos in eins.“ (GS 7, 316) Angesichts der Überzeugung, daß im industriellen Zeitalter die im Kunstwerk sedimentierte Form der Materialbeherrschung stets dem fortgeschrittensten Stand gesellschaftlicher Naturbeherrschung zu entsprechen habe und mit deren progressiver Dynamik aufs engste vermittelt ist, bekommt die Kategorie der ästhetischen Technik für Adorno einen geschichtsphilosophischen Index, indem kein Künstler hinter den jeweils avanciertesten Stand der Materialbeherrschung zurückgehen darf. „Die Sphäre, in der über richtig und falsch doch ohne Rekurs auf trügerische Leitbilder sich entscheiden läßt, ist die technische. Diese Einsicht, die in den Schriften Valéry's unvergleichlich formuliert ward, sollte aller neuen Kunst gegenwärtig bleiben, solange sie nicht wirklich in den schlechten Zufall abgleiten will.“ (GS 10/1, 300)¹⁶

Anstrengungen die entsprechenden Diskussionen aus den zwanziger und dreißiger Jahren historisch zu rekonstruieren und für die Entwicklung einer zeitgemäßen Produktionsästhetik zu nutzen, hat es durchaus

16 Auch Heidegger geht davon aus, daß „das Wesen des Materialismus sich im Wesen der Technik (verbirgt), über die zwar viel geschrieben, aber wenig gedacht wird.“ Martin Heidegger, *Wegmarken*, Frankfurt a.M. 1978, 171. Entsprechend findet sie Eingang in sein Denken über Kunst: „Inwiefern ist die Frage nach dem Wesen der Technik zugleich die Frage nach der Kunst? Nicht insofern Technik und Kunst das Gleiche sein müßten - das sind sie nicht -, wohl aber insofern das Wesen der Technik, hinreichend bedacht, eine Besinnung auf die Kunst nicht nur ermöglicht, sondern verlangt.“ Martin Heidegger, *Technik und Kunst - Gestell*, in: *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*. Hg. v. Walter Biemel u. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Frankfurt a.M. 1989, 21. Heideggers Bemerkung folgend, daß „das ‚Und‘ dieser Beziehung zu dem (gehört), was ins Fragwürdigste gehört“ (21) versucht Friedrich-Wilhelm von Herrmann in seinem Beitrag ‚Technik und Kunst im seynsgeschichtlichen Fragehorizont‘ zu verdeutlichen, wie in Heideggers Philosophie „das Wesen der Kunst und das Wesen der modernen Technik [...] aus der geschichtlich erfahrbaren Wesung des Seyns erfragt“ (25) werden. Das ist eben doch eine andere Fragestellung als bei Adorno. Zu Heideggers ästhetischer ‚Kehre‘, die ihn von einer entschlossenen Kritik der metaphysischen Kunsttheorie zu einem mythischen Seinsbegriff führt, der der Evokationskraft ‚elementarster‘ Worte glaubt vertrauen zu dürfen, siehe: Karl Heinz Bohrer, *Der Ernstfall Heidegger*, Basel 1998.

gegeben, ohne daß es in der Folge zu einer systematisch und kontinuierlich betriebenen Fortsetzung dieser historischen Ansätze gekommen wäre. Damit rückte die Figur des Autors im Vergleich zu der des Lesers, der die theoretische Neugierde weitgehend absorbiert hatte, immer weiter in den Hintergrund. Daß aber von einem Verschwinden des Autors gesprochen werden kann, in dessen Folge die Literaturwissenschaft ihn nahezu vollständig aus dem Blickfeld verloren zu haben schien, ist nicht zu trennen vom nachhaltigen Einfluß poststrukturalistischer Theorien. Sofern er sich überhaupt formalisieren und als ein System von Regeln oder methodologischen Prämissen begreifen läßt, versucht der Dekonstruktivismus im Sinne Derridas „einen Typ von Wissen, Prinzipien und Theoremen vorzuschlagen, die größtenteils Prinzipien der Interpretation und der Lektüre, weniger solche des Schreibens sind“¹⁷. Aber auch der Dekonstruktivismus hat eine Geschichte und es darf daran erinnert werden, daß Derrida 1971 anläßlich der hundertsten Wiederkehr des Geburtstages von Paul Valéry eine Rede gehalten hat, die 1972 veröffentlicht und unter dem Titel „Qual Quelle. Die Quellen Valérys“ 1988 erstmals in deutscher Übersetzung erschien. Derrida nimmt darin die bereits von Valéry formulierte Frage auf, unter welchen Bedingungen es zur Wiederentdeckung oder Neubewertung von Texten kommen kann, wie der Prozeß ihrer Vergewärtigung, die Rückkehr zu den Quellen im Hier und Jetzt funktioniert. Derrida interessiert die Bedeutung des Selbstbezugs in Valérys Poetik, dessen Gedanke, daß es bei der literarischen Arbeit für den Dichter um die methodische Ausbildung des Vermögens gehe, genau das herzustellen zu können, worauf sein Verlangen sich richtet. Um die Besonderheit von Valérys Position¹⁸ zu verdeutlichen, bemüht Derrida eine geistesgeschichtliche Konstellation, die Freud und Nietzsche einbezieht, und unvermittelt eröffnet Derridas Text in diesem Zusammenhang eine Fragestellung, die engste Berührung mit dem für den deutschen Kontext skizzierten produktionstheoretischen Interesse der Literaturwissenschaft aufweist: „In einem bestimmten historischen Moment ist man – aus Gründen, die zu analysieren wären – davon abgegangen, den Dichter als von einer fremden Stimme besessen zu betrachten – in der *Manie*, im Delirium, im Enthusiasmus oder in der Inspiration.“¹⁹ In der Folge läßt der

17 Jacques Derrida, Einige Statements und Binsenwahrheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen, Berlin 1997, 52.

18 Im Hinblick auf Valérys geistespolitischen Ort ist auch Derridas späteres Spiel mit André Maurois' berühmter genealogischer Formel nicht ohne Witz: „Shakespeare, der Marx zeugt, der Valéry zeugt (und einige andere).“ Jacques Derrida, Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die

19 Jacques Derrida, Qual Quelle. Die Quellen Valérys, in: Jacques Derrida, Randgänge der Philosophie. Hg. v. Peter Engelmann, Wien 1988, 281. Über

von den maßgeblichen Theoretikern der Dekonstruktion beschrittene Weg von „Monsieur Teste“ zu „Monsieur Texte“²⁰ ebenfalls erkennen, wie nahe und wichtig ihnen Probleme dieser Art anfangs waren, ehe sich das Interesse weitgehend auf das dem Schriftsteller bei seiner Arbeit prinzipiell unverfügbare Element des Mechanismus sprachlicher Bedeutungsproduktion zu konzentrieren begann. Dieses markiert gewissermaßen den blinden Fleck seines Schreibens und eröffnet dergestalt den logischen Raum der Dekonstruktion, den die Lektüre ausmißt. Der Schriftsteller, so Derrida bereits in seinen frühen Bemerkungen zur „Methodenfrage“,

„bedient sich eines Systems, indem er sich bis zu einem gewissen Grade von ihm beherrschen läßt. Die Lektüre hingegen muß ein bestimmtes Verhältnis zwischen dem, was er an verwendeten Sprachschemata beherrscht, und dem, was er nicht beherrscht, im Auge behalten. Dieses Verhältnis ist jedoch nicht durch eine bestimmte qualitative Verteilung von Schatten und Licht gekennzeichnet, sondern durch eine signifikante Struktur, die von der Lektüre erst produziert werden muß.“²¹

Die durch das Spiel der Zeichen ermöglichte Pluralität von Figuren, die die Interpretation entfaltet, bleibt dem Autor, obwohl von ihm ins Werk gesetzt, verschlossen. Folglich verliert das, was er über sich und seine Arbeit weiß und zu sagen hat, an Bedeutung gegenüber dem, was eine dekonstruktive Lektüre in seinen Texten glaubt, lesen zu können, zumal ihre Neugierde durch ein nicht-thematisches Lesen bestimmt wird. Da noch die Selbstzeugnisse der Autoren über ihre Arbeit der Bewegung der Sinnverschiebung unterstellt werden, kommen Versuche, im Zeichen dieses Denkens dennoch eine theoretische Konzeption von Autorschaft zu skizzieren getrost ohne Berücksichtigung entsprechender Dokumente aus.²²

die mögliche Wiederkehr Valéry's prognostiziert Derrida 1971: „Indem ich zu ihm zurückkam, zu diesem riesigen kartonierten Netz, das buchstäblich seine Signatur trägt, sagte ich mir, daß ihm, und nicht nur in Form seiner ‚Cahiers‘, so manche Wiederkehr gewiß ist.“ (262).

20 Siehe Geoffrey H. Hartman, *Monsieur Texte*, in: Geoffrey H. Hartman, *Saving the Text. Literature/Derrida/Philosophy*, Baltimore/London 1982. „I am not going to choose between Valéry (his desire for clarity, often self-subverted) and Derrida.“ (xxx iii).

21 Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a.M., 1983, 273.

22 Exemplarisch dafür: Erich Kleinschmidt, *Autorschaft. Konzepte einer Theorie*, Tübingen/Basel 1998. Zur dekonstruktivistischen Abwertung von künstlerischer Urheberschaft und Originalität vgl. die kritischen Anmerkungen von Felix Peter Ingold, *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*, München/Wien 1992.

Als Weiterführung produktionstheoretischer Überlegungen, wenngleich völlig anderer Art, lassen sich noch am ehesten die dem Konzept einer analytischen Literaturtheorie verpflichteten Ansätze verstehen, die auf der Grundlage einer linguistischen Formulierungstheorie das Interesse verfolgen, „die Handlungsrolle des Autors dadurch ernst zu nehmen, daß der literarische Herstellungsprozeß aus der Perspektive des Produzierenden abgebildet wird.“²³ Indem literarische Textherstellungstheorie als Spezialfall der Problemlösetheorie angesehen und literarisches Formulieren als problemlösendes Handeln begriffen wird, läßt sich aus der Sicht ihrer Anhänger „die Kernaussage der Theorie so zusammenfassen: Literarisches Textherstellen ist als Lösen von Formulierungsproblemen zu charakterisieren.“²⁴ Der Entwurf einer systematischen Theorie literarischer Produktion hat freilich mit anderen Problemen zu kämpfen als die bescheideneren Versuche, die Geschichte produktionsästhetischer Vorstellungen zu rekonstruieren und sich dabei von der Überzeugung leiten zu lassen, daß es im Prozeß der theoretischen Entwicklung zwar beschreibbare Erkenntnisfortschritte im Hinblick auf die Sache der ästhetischen Produktion gibt, ohne doch dem Glauben zu erliegen, sie ließe sich jemals rational vollständig erhellen.

Die Diskontinuität in der wissenschaftlichen Behandlung produktionstheoretischer Fragestellungen darf indes nicht darüber hinwegtäuschen, daß die entsprechenden Ansätze durchaus folgenreich waren. Das in jedem Diskurs über künstlerische Technik angelegte demokratische Potential, das darin besteht, daß alles, was über Herstellungsprozesse gewußt werden kann, prinzipiell jedem die Möglichkeit seiner Anwendung eröffnet, hat sich am stärksten in einem Bereich entfaltet, wo es vermutlich am wenigsten erwartet werden konnte. In der Literaturdidaktik hat die Bevorzugung handlungs- und produktionsorientierter Verfahren im Deutschunterricht durchaus zu einer Entmystifizierung literarischer Schaffensprozesse beigetragen²⁵ und korrespondiert mit dem an

23 Manfred Beetz, Gerd Antos, Die nachgespielte Partie. Vorschläge zu einer Theorie der literarischen Produktion, in: Peter Finke/Siegfried J. Schmidt (Hg.), Analytische Literaturwissenschaft, Braunschweig/Wiesbaden 1984, 91. Siehe auch: Gerd Antos, Grundlagen einer Theorie des Formulierens, Textherstellung in geschriebener und gesprochener Sprache, Tübingen 1982; Gerd Antos, Rhetorisches Textherstellen als Problemlösen. Ansätze zu einer linguistischen Rhetorik, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, H. 43/44, 1981. Einen konzentrierten Überblick über die Ergebnisse aus der Sicht von Textlinguistik und empirischer Schreibforschung bietet Gerd Antos: Textproduktion. Ein einführender Überblick, in: Gerd Antos u. Hans P. Krings, Textproduktion. Ein interdisziplinärer Forschungsüberblick, Tübingen 1989.

24 Manfred Beetz, Gerd Antos, Die nachgespielte Partie, 108.

25 Vgl. Holger Rudloff, Produktionsdidaktik und Produktionsästhetik. Kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion, Opladen 1991. Zur Bedeutung des produktionsorientierten Literaturunterrichts in der gegenwärtigen Diskussion vgl. die zusammenfassenden Bemerkungen von Kaspar H Spinner,

den Hochschulen immer stärker hervortretenden Interesse der Studierenden an Schreibseminaren, die in dem Maße als wünschenswerte Alternative zum üblichen Studienbetrieb angesehen werden, wie das Lernen durch kreative Verfahren und eigene Praxis als sinnvolle Ergänzung einer primär analytisch-theoretisch strukturierten Ausbildung erfahren wird.²⁶

Wenn die Zeichen nicht trügen, so ist gegenwärtig auch in der Literaturwissenschaft selbst erneut eine stärkere Hinwendung zu Fragen der Produktion und zur Rolle des Autors festzustellen. Starke Impulse verdankt das neu erwachte Interesse dem vom Pariser „Institut des Textes et Manuscris Modernes“ entwickelten und mittlerweile auch im Kontext der deutschen Literaturwissenschaft sehr einflußreichen Verfahren der „critique genetique“. Ihre Untersuchungen konzentrieren sich darauf, auf der Grundlage von Handschriftenkorpora die Entstehungsprozesse von Werken genauer zu bestimmen. Der Ausgangspunkt dieser Bemühungen ist strikt antipsychologisch; es geht nicht darum, die Werkentstehung aus biographischen Daten abzuleiten. „Die ‚critique genetique‘ arbeitet empirisch an einem konkreten Gegenstand – dem handschriftlichen Zeugen der Textentstehung – und rekonstruiert zunächst durch eine Reihe quasi archäologischer Verfahren die Vielfalt der tatsächlich überprüfbareren Schreibprozesse.“²⁷ Klaus Hurrelmann hat den wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund dieser Forschungsrichtung zutreffend charakterisiert:

Literaturdidaktik der 90er Jahre, in: Albert Bremerich-Vos (Hg.), Handlungsfeld Deutschunterricht im Kontext, Frankfurt a.M. 1993.

Im Hinblick auf den Stellenwert, den produktionästhetischen Fragestellungen im Kontext gegenwärtiger literaturwissenschaftlicher Einführungen zugemessen wird, vgl. Jürgen Schutte, Einführung in die Literaturwissenschaft, Stuttgart 1985, 44-75, sowie Friedrich Vollhardt, Zur Selbstreferenz im Literatursystem: Rhetorik, Poetik, Ästhetik und Klaus Michael Bogdal, Akteure literarischer Kommunikation, beide Beiträge in: Jürgen Fohrmann u. Harro Müller (Hg.) unter Mitwirkung v. Susanne Landeck, Literaturwissenschaft, München 1995; Gerhard Plumpe, Autor und Publikum, in: Helmut Brackert/Jörn Stückerath (Hg.), Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, Reinbek 1997 (5. Aufl.). Nach Abschluss der vorliegenden Arbeit erschien: Jan-Peter Pudelek, Der Begriff der Technikästhetik und ihr Ursprung in der Poetik des 18. Jahrhunderts, Würzburg 2000.

- 26 Vgl. Hans Arnold Rau (Hg.), Kreatives Schreiben an Hochschulen, Berichte, Funktionen, Perspektiven, Tübingen, 1988, darin besonders: Kaspar H. Spinner, Kreatives Schreiben und literaturwissenschaftliche Erkenntnis. Über das Spektrum der methodischen Ansätze vgl. Anne Berkemeier, „Didaktik des Schreibens an der Hochschule“. Bericht über eine Fachtagung vom 5. bis 7. Juli 1997 in Erfurt, in: Der Deutschunterricht, H. 6, 1997.
- 27 Louis Hay, Die dritte Dimension der Literatur. Notizen zu eine ‚critique genetique‘, in: Poetica, H. 3/4, 1984, 308. „Die Poetik wird mit einem neuen Textverständnis konfrontiert, insofern sie das Werk nicht mehr bloß als ein Gegebenes hinnimmt, sondern als Glied in einer Verkettung von Möglichkeiten zu verstehen lernt. Die Literaturwissenschaft dringt vor in einen Raum, in dem die Spannung zwischen dem Gelebten und dem leeren Blatt sich immer aufs neue entlädt und auflädt.“ (323). Zur Position der „critique geneti-

„Entwickelt hat sich die ‚critique genetique‘ aus der französischen strukturalistischen Literaturtheorie, mit der sie den methodischen Objektivismus teilt: die Konzentration auf die raum-zeitliche Textualität der Werke. Was sie vom Strukturalismus unterscheidet, ist die Erweiterung des Blickfeldes: vom Text als einem geschlossenen semiologischen Gebilde auf die Produktion des Textes (textualisation, avant-texte, le texte n'existe pas), vom Geschriebenen (l'ecrit) auf das Schreiben (l'écriture), vom Druck auf die Handschriften.“²⁸

Die Hoffnung indes, über eine vergleichende historische Werkgenese nicht nur zur Typologie von schriftstellerischen Arbeitsweisen, sondern weit darüber hinaus zu einer strukturellen Theorie literarischer Produktion vorzudringen, wird sich wohl als trügerisch erweisen, da aus der Perspektive des Interpreten immer nur die Unterschiede der einzelnen Manuskriptfassungen genetisch beschrieben werden können, es aber logisch unmöglich ist, den Produktionsakt selbst vollständig zu analysieren. Dennoch bezeichnet die exakte Beschäftigung mit den materialen Aspekten des Schreibprozesses, die den Gestus des Schreibens, Textträger, Schreibmittel und die Gestaltung von Schriftzügen einbezieht, einen Fortschritt innerhalb der Produktionstheorie. Die Analyse der handschriftlichen Textzeugen erinnert daran, daß dem Werk nicht nur der Akt des Schreibens vorausliegt, sondern dieser sich bis zur Entwicklung der modernen technischen Medien in der Form des Schriftzeichnens vollzogen hat, so daß auch die Form einer Manuskriptseite Teil eines ästhetischen Gestaltungswillens sein und dergestalt als bewußtes Element des Herstellungsprozesses im Rahmen einer Produktionsästhetik Anspruch auf Berücksichtigung erheben kann.²⁹ Vor allem aber verweist die Kon-

que“ vgl. Louis Hay, *La critique genetique*, in: *Essais. Le texte n'existe pas, Poétique* 62; Louis Hay, *Über die Entstehung von Texten und Theorien. Deutsch-französische Randglossen zu einem Forschungsgebiet*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, H. 68. Eine Übersicht bietet Peter Stolz, *Ergebnisse der neueren Forschung in den Bereichen Textgenese, Narrativik und Gattungsfragen*, in: *Germanisch-Romanische Monatschrift*, H. 1, 1991. Siehe auch die kritischen Bemerkungen von Jean Starobinski, *Approches de la genetique des textes: Introduction pour un debat*, in: *Naissance du texte. Publie par Louis Hay, Paris 1989*.

28 Klaus Hurrelmann, *Deutungen literarischer Arbeitsweise*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie, Sonderheft ‚Editionsprobleme der Literaturwissenschaft‘*, 1986, 8.

29 Siehe Serge Tisseron. *All Writing is drawing. The spatial development of the manuskript*, in: *Yale French Studies ‚Boundaries : Writing and Drawing‘*, no. 84, 1994. Zur Bedeutung dieser Dimension in der modernen Literatur vgl. Robert Pickering, *Writing and the page: Rimbaud, Mallarmé, Valéry*, in: *The Modern Language Review*, Jan. 1992, Vol. 87, part 1. Zur besonderen Bedeutung der heterogenen Materialität mittelalterlicher Manuskripte und den sich daraus ergebenden Konsequenzen für Philologie und Editionspraxis vgl. Stephan G. Nichols, *Philology in a Manuscript Culture*, in *Speculum*, January 1990.

frontation mit den Manuskripten auf die Bedeutung des Autors, der für den empirischen und logischen Zusammenhang des Prozesses einsteht, den sie dokumentieren und der im Werk einen Abschluß finden kann, aber nicht muß. „The manuscript specially refers back to the person who wrote it, and to his day-to-day existence. It bears the mark, the imprint, the signature of his work. The author is here in the manuscript, keeping watch and affirming his presence: he cannot be ignored any longer. [...] After long being eclipsed, the author is making a comeback and so is his history.“³⁰

In Deutschland haben die Arbeiten der critique genetique vor allem im Kontext der Editionstheorie starkes Interesse gefunden.³¹ Nicht zu übersehen, daß auch Hans Robert Jauss unter dem Eindruck der neuen Diskussion in seinen späten Beiträgen die frühen Problemkomplexe wieder aufgenommen hat, wie der programmatische Titel des 1989 erschienenen Aufsatzes „Réception und production: le mythe des frères ennemis“ verrät, in dem er feststellt, daß innerhalb der Geschichte der Ästhetik Produktion und Rezeption niemals „feindliche Brüder“ gewesen seien und es überraschend wirke, rückblickend feststellen zu müssen, daß sie in einem bestimmten historischen Augenblick dafür gehalten worden seien. „C'est dans les années soixante, lors du débat sur la critique des idéologies, que l'on vit s'enflammer la „polemique des interprétations.“³² Blumenbergs aus dem Nachlaß veröffentlichte Bemerkungen lassen oh-

30 Martine Reid. Editor's Preface: Legible, Visible, in: Yale French Studies, no. 84, 1994, 4 Zum Thema der Wiederkehr des Autors vgl. Michel Contat, La question de l'auteur au regard de manuskript, in: L'auteur et le manuskript, Paris 1991; L'auteur. Actes publiés sous la direction de Gabrielle Chamarat et Alain Goulet, Caen 1996 und Felix Philipp Ingold u. Werner Wunderlich (Hg.), Fragen nach dem Autor. Positionen und Perspektiven, Konstanz 1992.

31 Vgl. die Beiträge des Sammelbandes: Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen, hg. v. Axel Gellhaus u.a., Würzburg 1994. Jürgen Fohrmann hat in seinem Beitrag: ‚Textherstellung. Ein Resümee‘, den mit der Sicht auf die Herstellung von Texten verbundenen Erkenntnisgewinn herausgestellt, der sich auf die Wahrnehmung der Differenz zwischen dem Werk und der es konstituierenden Texte bezieht: „Der Blick ermöglicht die Korrelation von genealogischer Faktur und der spezifischen Art des Textes und setzt Möglichkeiten wechselseitiger In-Bezug-Setzung frei.“ (346) Welche Aufschlüsse es erbringen kann, der „Produktionsspur“ eines Autors anhand verschiedener Textvarianten zu folgen, hat Hans-Jost Frey in seiner subtilen Analyse, Ändern. Textrevision bei Hölderlin' gezeigt und die für Autor und Leser gleichermaßen gültige Einsicht in die Logik der Textrevision präzise bestimmt: „Ändern ist nicht enden. Die Möglichkeit, anders zu sein, macht den Text unabschließbar.“ Hans-Jost Frey, Der unendliche Text, Frankfurt a.M. 1990, 77. Ein anschauliches Beispiel für eine an den Manuskripten orientierte neue philologische Editionstheorie gibt die Dokumentation: Franz Kafka. Der Prozeß. Die Handschrift redet. Bearbeitet von Malcom Pasley. Marbacher Magazin 52/1990. Vgl. auch die Beiträge der neuen Zeitschrift „Text“, hg. im Auftrag des Instituts für Textkritik e.V.; vor allem Heft 3 zum Thema „Entzifferung“.

32 Hans Robert Jauss, Réception et production: le mythe des frères ennemis, in: La naissance du texte, 163.

nehin keinen Zweifel an seiner Überzeugung, von welcher Priorität letztlich ausgegangen werden müsse: „Produktion und Rezeption stehen nicht in gleichrangiger Symmetrie. Darin ist der Vorrang jeder Produktionsästhetik vor jeder Theorie der Rezeption begründet [...].“³³

Schließlich ist das wiedererwachte Interesse an produktionstheoretischen Fragestellungen nicht von der Erfahrung zu trennen, daß auch aus der Perspektive des modernen Autors die Bedeutung seiner konkreten literarischen Praxis erneut zur Diskussion gestellt worden ist, so vor allem in Italo Calvino's brillanten Vorlesungen „Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend“, in denen er Überlegungen zur Rolle des Autors unter den Bedingungen eines grundsätzlichen Wandels literarischer Erfahrung im Medienzeitalter mit dem Versuch verbindet, die auch in Zukunft zu bewahrenden Werte der Literatur genauer zu bestimmen. Vor allem ein Wert ist es, den Calvino über alle anderen stellt und dem er auch in Zukunft uneingeschränkte Anerkennung wünscht: „Eine Literatur, die sich dem Sinn für geistige Ordnung und Genauigkeit, die Intelligenz der Poesie und zugleich die der Wissenschaft und der Philosophie so sehr zu eigen gemacht hat wie die des Essayisten und Prosaisten Valéry“³⁴. Zur Intelligenz der Poesie und des modernen Schriftstellers gehört ein bis zum äußersten gesteigertes Bewußtsein von den Prozessen seiner Arbeit und der Rolle die ihm als schaffendes Subjekt darin zukommt. In dieser Hinsicht formuliert Calvino, wie zu Recht vermerkt worden ist, eine neue Perspektive:

33 Hans Blumenberg, *Lebensthemen*, 70.

34 Italo Calvino, *Sechs Vorlesungen für das nächste Jahrtausend*, Harvard Vorlesungen, München/Wien 1991, 158. Blumenberg hat Paul Valéry als einen „der wenigen modernen Dichter“ bezeichnet, „von denen ohne Übertreibung gesagt werden kann, sie seien auch bedeutende Denker gewesen“. Hans Blumenberg, *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, in: Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a.M. 1979, 83. Besonders ein Blick auf den Gehalt der deutschen Autorenpoetiken nach 1945 verdeutlicht, daß dies kein ungerechtes Urteil ist. Läßt man Hans Magnus Enzensberger beiseite und nimmt als Maßstab theoretischer Einsichten die poetologischen Beiträge von Gottfried Benn, etwa seinen Vortrag „Probleme der Lyrik“ von 1951, der sich ausdrücklich auf die Tradition der modernen Autoren bezieht, die „alle am Prozeß des Dichtens ebenso interessiert sind wie an dem opus selbst“ (GW, Bd. 4, 1060), so zeigt sich, daß schon Benn eine kaum mehr von anderen Nachkriegsautoren erreichte Sonderstellung einnimmt, obwohl auch sein Vortrag, wie Blumenberg in Hinblick auf Benns Konzeption poetischer Sprache kritisch vermerkt hat, nicht ohne die „Banalität von ‚Zauber‘ und letztem ‚Mysterium‘“ auskommt. Hans Blumenberg, *Wirklichkeiten in denen wir leben*, 151. Zu Benns Vorstellung vom Schaffensprozeß vgl. das entsprechende Kapitel in: Edgar Lohner, *Passion und Intellekt. Die Lyrik Gottfried Benns*, Neuwied/Berlin-Spandau 1961, 50-67.

„Leitend für dieses poetische Manifest der Postmoderne ist der Wandel im Selbstverständnis des Autors. Er verzichtet darauf, als schöpferischer Ursprung autonomer Werke zu gelten und betrachtet sich stattdessen als bloßes Referenzsubjekt. Seine primäre Tätigkeit besteht im Lesen und in der Verarbeitung der gelesenen Texte zu neuen Texten. Darin ähnelt die poetische Tätigkeit ihrer Struktur nach den modernen Textverarbeitungsverfahren. ‚Dichtung‘ wird zur intertextualistischen Kombinatorik.“³⁵

Die weitgehende Zurücknahme des schöpferischen Subjekts zugunsten eines Verständnisses von literarischer Produktion als autopoetischer Prozeß kann aber nicht vollständig auf die Beziehung zum schreibenden Autor verzichten, denn alle Texte bleiben letztlich bezogen auf ein Referenzsubjekt, das ihr den Prozeß ihrer Hervorbringung ebenso beglaubigt wie die Aspekte der formalen und inhaltlichen Gestaltung, so daß dergestalt die jeder Textproduktion zugrundeliegende individuelle Erfahrung der Arbeit am Werk durch keine Systemkonstruktion ersetzt werden kann. „Insofern behält auch und gerade im Rahmen der Rezeptionsästhetik die Produktionsästhetik ihre unaufhebbare fundamentale Bedeutung.“³⁶ Daran gilt es zu erinnern, selbst wenn in der anbrechenden Epoche des Hypertextes die Bedeutung des Autors weiter geschwächt zu werden scheint.

Calvinos Poetik, die der Vorstellung schöpferischer Souveränität sehr enge Grenzen zieht, dafür aber den Prozeß des Schreibens durch äußerste Präzision der angewandten literarischen Verfahrensweisen bestimmen wissen will, verkörpert das produktionsästhetische Selbstverständnis des modernen Autors gegen Ende des 20. Jahrhunderts auf exemplarische Weise, exemplarisch deshalb, weil Calvino sich selbst in der Tradition der modernen europäischen Poetik sieht und darin den historischen Ort seiner Position sehr genau zu bestimmen weiß. Läßt sich auf der Grundlage von Calvinos Überlegungen ein Bild des Autors konturieren, der sich als Exponent der späten Moderne begreift, so lenkt es zugleich den Blick auf die Anfänge der Geschichte des Verständnisses zurück, das Schriftsteller von der literarischen Produktion entwickelt haben. Auch wenn der Autor im Hypertext der Zukunft im dezentrierten Netzwerk der Codes zu verschwinden droht, darf doch – wie melancholisch auch im-

35 Ferdinand Fellmann, Poetische Existentialien der Postmoderne, in: DVjS, H. 4, 1986, S. 752. Zum Bedeutungsschwund der Kategorie des Autors in der Literatur der Moderne vgl. auch die aufschlußreichen Analysen aus komparatistischer Sicht von Felix Philipp Ingold, Der Autor am Werk. Poetologische Notizen und Exzerpte und Felix Peter Ingold, Schöpferium und Führungskraft. Zum Wandel der Funktion Autor in der Moderne, in: Werner Wunderlich (Hg.), Der literarische Homo oeconomicus. Vom Märchenhelden zum Manager. Beiträge zum Ökonomieverständnis in der Literatur, Bern/Stuttgart 1989

36 Ferdinand Fellmann, Poetische Existentialien der Postmoderne, 753.

mer – danach gefragt werden, über welches Wissen er zu verfügen glaubte, als er noch annehmen durfte, das literarische Schreiben sei auf besondere Weise seine Sache.

Doch selbst wenn der Eindruck stimmt, daß die jüngere literaturwissenschaftliche Diskussion Anzeichen einer erneuten Hinwendung zu produktionsästhetischen Problemen aufweist, ist der mögliche Einwand nicht zu vernachlässigen, damit würde letztlich weniger ein im Zeichen der Vorherrschaft von Texttheorie und Rezeptionsästhetik vernachlässigter Problemkomplex zu Recht erneut Beachtung finden als vielmehr ein Vorhaben propagiert, daß nach der endgültigen Verabschiedung des Autors längst anachronistisch geworden sei. Ist der Weg seiner Wiederkehr nicht durch Foucaults Theorie vom Verschwinden des Autors in der Tat ein für alle Mal versperrt? Foucaults berühmter Aufsatz „Was ist ein Autor“ lenkt die Frage auf den „Bezug Text-Autor“ [...], die Art, in der der Text auf jene Figur verweist, die ihm wenigstens dem Anschein nach, äußerlich ist und ihm vorausgeht.³⁷ Diese ist nicht mit dem empirischen Autor identisch, sondern kann nur in dem Maße bestimmt werden, wie sie als Funktion eines Diskurses verstanden wird, den drei große „Ausschließungssysteme“ prägen: „das verbotene Wort; die Ausgrenzung des Wahnsinns, der Wille zur Wahrheit“³⁸. Erst die Beschreibung der funktionalen Elemente führt zu den „Regeln der Autor-Konstruktion“³⁹, also den institutionellen Voraussetzungen und epistemischen Einschränkungen, die die Arbeit des Autors bereits beeinflussen, ehe er das erste Wort geschrieben hat. „Ich denke“, so Foucault,

„daß - zumindest seit einer bestimmten Epoche - das Individuum, das sich erst daran macht, einen Text zu schreiben, aus dem vielleicht ein Werk wird, die Funktion des Autors in Anspruch nimmt. Was es schreibt und was es nicht schreibt, was es entwirft, und sei es nur eine flüchtige Skizze, was es an banalen Äußerungen fallen läßt - dieses ganze differenzierte Spiel ist von der Autor-Funktion vorgeschrieben, die es von seiner Epoche übernimmt oder die es seinerseits modifiziert.“⁴⁰

Es liegt in der Natur dieser Art von Historik, das Problem der Hervorbringung in den Hintergrund zu rücken, da die Priorität des Diskurses ihr den Status eines sekundären Geschehens verleiht. Ausgeschlossen ist es

37 Michel Foucault, *Schriften zur Literatur*, München 1974, 10.

38 Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien, 1977, 14.

39 Michel Foucault, *Schriften zur Literatur*, 20. Vgl. Jürgen Fohrmann, *Über Autor, Werk und Leser aus poststrukturalistischer Sicht*, in: *Diskussion Deutsch*, H. 116, 1990.

40 Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, 20

damit aber nicht. So sehr das diskursbedingte „negative Spiel einer Beschneidung und Verknappung“⁴¹ die Offenheit des Denkens zu beeinträchtigen mag, so wenig läßt sich doch die Vermutung von der Hand weisen, es sei ihm nirgends stärker entzogen als dort, wo es sich historisch auf das zu richten beginnt, was den Akt des Schreibens als Form der Produktion und die Ausbildung eines spezifisch schriftstellerischen Wissens um das Wie des Machens betrifft. „Foucault war immerhin so vorsichtig, die Produktivität des Autors nicht gänzlich in Abrede zu stellen. Vielmehr war er der Ansicht, daß man die positive Rolle des Autors nur verstehen kann, wenn man zugleich auch seine einschränkende Funktion beachte.“⁴² Daß also durchaus ein Weg von Foucaults Diskursanalyse zur Produktionstheorie führen kann, zeigen nicht zuletzt die von ihm inspirierten neueren Ansätze zum Problem der Autorschaft.⁴³ Während Foucault deren Voraussetzungen gleichsam von außen beschreiben will, läßt sich die Frage, wie der Akt des literarischen Schreibens wirklich vonstatten geht, von der Hypothese leiten, dieser könne, zumindest für eine bestimmte Phase der historischen Entwicklung, nur von innen, aus der Perspektive der Autoren selbst beschrieben werden, da nur in der empirischen Sphäre ästhetischer Praxis sich zunächst ein Diskurs über die reale Beschaffenheit literarischer Produktionsprozesse ausbilden kann. Die historische Rekonstruktion dieses Wissens ist freilich an eine unabdingbare Voraussetzung gebunden: Nur wenn der, der Werke geschaffen hat, sich auch über den Prozeß der Herstellung geäußert hat, kann über die Produktion mehr gesagt werden, als das, was als Ergebnis in Gestalt des Werkes in Erscheinung tritt.

Aber eben das ist keinesfalls selbstverständlich. Solange Schriftsteller glaubten, es genüge, die in den traditionellen Lehren der Dichtkunst überlieferten Regeln anzuwenden, oder aber im Zeichen der Genieästhe-

41 A.a.o., 32

42 Uwe Japp, Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses, in: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Hg. v. Jürgen Fohrmann u. Harro Müller, Frankfurt a.M. 1988, 233. Es ist nicht ohne Reiz zu sehen, daß der späte Foucault für seine eigene Arbeit emphatisch den Aspekt schriftstellerischer Selbsterfahrung, also die Erkundung des Neuen durch Schreiben, betont: „Ich schreibe nur, weil ich noch nicht genau weiß, was ich von dem halten soll, was mich so sehr beschäftigt. So daß ein Buch mich verändert, wie das, was ich denke. Jedes Buch verändert das, was ich gedacht habe, als ich das vorhergehende abschloß. Ich bin ein Experimentator und kein Theoretiker. [...] Ich bin ein Experimentator in dem Sinne, daß ich schreibe, um mich selbst zu verändern und nicht mehr dasselbe zu denken wie zuvor.“ Michel Foucault, Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori, Frankfurt a.M. 1996, 24.

43 Siehe Felix Philipp Ingold u. Werner Wunderlich (Hg.), Fragen nach dem Autor. Positionen und Perspektiven, Konstanz 1992; Felix Philipp Ingold u. Werner Wunderlich (Hg.), Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft, St. Gallen 1995. L'auteur. Actes publiés sous la direction de Gabrielle Charmarat et Alaïb Goulet, Caen 1996.

tik der Überzeugung waren, es ließe sich über das Wirken der maßgeblichen metaphysischen Ursprungskräfte schlechterdings nicht reden, bestand kein Anlaß, sich über den Schreibprozeß zu äußern. Daß darüber geschrieben wird, ist bereits ein historisches Anzeichen dafür, daß die überlieferten Schaffensvorstellungen als unzureichend empfunden wurden. Hinter der Kritik an ihnen tritt das Bedürfnis nach einem neuen Produktionswissen hervor, das der Besonderheit literarischer Arbeit als Form der ästhetischen Produktion theoretisch gerecht werden will und bei der Klärung dieser Problematik allein auf die Erfahrungen der eigenen Schreibpraxis zu vertrauen gedenkt. Der Versuch, ein spezifisches Produktionswissen auszubilden, dessen Objektivität der Beurteilung durch andere standhält⁴⁴, hat dabei Anteil an dem von Heinz Schlaffer⁴⁵ beschriebenen historischen Prozeß der Transformation der Poesie, deren Werke, ursprünglich als Quelle metaphysischer Wahrheit verstanden, sich in immer stärkerem Maße zu Objekten menschlichen Wissens, später dann zu Gegenständen einer spezifischen Wissenschaft, der Philologie, verwandeln. Die Gründe, weshalb der literarische Produktionsprozeß es ist, der erst sehr spät dem neuzeitlichen Wissensgebot unterstellt wird, daß Dinge nur als erkannt gelten können, wenn man weiß, wie man sie herstellen kann, sind ebenso zu untersuchen wie die besondere Rolle, die den Autoren selbst in diesem Zusammenhang zukommt.

Es ist jene, die sich, wie Blumenberg verdeutlicht hat, aus dem logischen Status des Schaffensprozesses ergeben. Natürlich vermag der Leser, insofern er das Werk des Autors als gemachtes begreift, einzelne Elemente seiner Struktur zu objektivieren und daraus Rückschlüsse auf intentionale Handlungen des Autors zu ziehen. Doch bereits die Frage, ob es eine bewußte oder unbewußte Entscheidung war, die zeitliche Abfolge der Produktionsphasen oder das Verhältnis von ursprünglicher Konzeption und Werkgestalt bleibt ihm, sofern er sich auf das Werk beschränken muß, ebenso verschlossen, wie die weiterreichende Frage, zwischen welchen Möglichkeiten der Autor gewählt, was er verworfen hat, was sich dem Zufall verdankt. Selbst die weitreichendste Dokumentation durch Manuskripte, die die einzelnen Phasen der Werkentstehung sichtbar machen, erlaubt letztlich nur eine Untersuchung von Verände-

44 Jean Starobinski hat diese Entwicklung modellhaft skizziert; der Autor, der zunächst als Dichter-Prophet „im Dienst einer antezedenzen, ihm überlegenen, von ihm unabhängigen Autorität“ in Gestalt der Götter oder Musen stand, unterwirft sich in seiner Arbeit zunehmend der Autorität der öffentlichen Kritik, die seine Leistungen nach bestimmten Kriterien beurteilt. Siehe Jean Starobinski, *Der Autor und die Autorität* (Aus einem Notizbuch über die Beständigkeit und Metamorphosen der Autorität), in: *Der Autor im Dialog*, 11-14.

45 Siehe Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*, Frankfurt a.M.. 1990.

rungen und ihres zeitlichen Ablaufs, sie sagt aber nichts darüber aus, was im Autor bei der Abfassung eines Werkes wirklich vor sich gegangen ist. „Der Leser kann die Erfahrungen des Autors nicht teilen, die Selbstbeobachtung des Autors gewinnt vielleicht aus dem mißglückten Versuch, mit den Bedingungen des Werkes fertigzuwerden, mehr als aus ihrer gelungenen Bewältigung – der Leser gewinnt aus solchen Schiffbrüchen des Dichters unmittelbar nichts.“⁴⁶

Für den Autor hingegen ist es logisch ausgeschlossen im Augenblick des Schreibens zugleich die Perspektive des Lesers einzunehmen, der sich der Wirkung eines Werkes auf sich selbst zu versichern sucht. Es ist, so Valéry, „unmöglich, in ein und demselben Zustand oder in ein und demselben Aufmerken die Bedeutung des Geistes, der das Werk erzeugt, und die Beobachtung des Geistes, der irgendeinen Wert dieses Werkes erzeugt, zu vereinigen. Kein Blick vermag diese beiden Funktionen gleichzeitig zu beobachten: Produzent und Konsument sind zwei wesensmäßig verschiedene Systeme“ (W 5, 125). Selbst seinem abgeschlossenen Werk gegenüber gelingt es dem Autor nicht, die Haltung eines unbefangenen Lesers einzunehmen. Sartre hat diese Unfähigkeit des Schriftstellers zur Lektüre der eigenen Texte anschaulich beschrieben:

„Das Erschaffene wird angesichts der schöpferischen Aktion unwesentlich. Selbst wenn das erschaffene Objekt den anderen zunächst unwesentlich vor- kommt - uns erscheint es immer noch im Stadium des Aufschubs: diese Linie, diese Farbschattierung, dieses Wort können wir immer noch ändern. [...] die Resultate, die wir auf dem Papier oder auf der Leinwand erhalten haben, kommen uns nie objektiv vor: zu genau kennen wir das Verfahren, dessen Wirkungen sie sind. Dieses Verfahren bleibt ein subjektiver Fund: wir selber sind, unsere Inspiration ist unsere List, und wenn wir unser Werk wahrzunehmen versuchen, schaffen wir immer noch daran. Wir wiederholen in Gedanken die Vorgänge, die es hervorgebracht haben.“⁴⁷

Dem Leser tritt das Werk als Objekt gegenüber, in dem ein Prozeß zum Abschluß gekommen zu sein scheint, auch wenn er sich letztlich immer die Einsicht vergegenwärtigen muß, daß „der Schnitt, der die Entstehung eines Textes beendet, nie durch das Ende der Möglichkeit bestimmt (ist.) Die Endstufe eines Textes ist erreicht, wenn der Vorgang seiner Entste-

46 Hans Blumenberg, Sokrates und das ‚objet ambigu‘, 319.

47 Jean-Paul Sartre, Was ist Literatur? Hamburg 1958, 25. Zum ‚Hiatus zwischen Schreiben und Lesen‘ vgl. Hans Robert Jauß, ‚Wenn ein Reisender in der Winternacht‘. Plädoyer für eine postmoderne Ästhetik, in: Hans Robert Jauß, Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, Frankfurt a.M. 1990, 270-275.

hung abbricht.“⁴⁸ Der moderne Autor arbeitet im Bewußtsein der prinzipiellen Unabschließbarkeit seines Werkes, das seine Form vor dem Horizont unendlicher Möglichkeiten des Änderns finden muß: „Im Sinne der Vorstellung eines gänzlichen Fertigseins ist das Werk nie vollkommen. Die Geste des Machens ist eine unendliche Geste.“⁴⁹

Technische Poetik im 19. Jahrhundert

Anders als bei der Rezeptionsästhetik, die in der Gestalt des Lesers eine Figur entdeckt, die erst im 20. Jahrhundert theoriefähig erscheint, liegt bei Fragen der Produktionsästhetik die Vermutung nahe, auf entsprechende Vorarbeiten aus dem 19. Jahrhundert zurückgreifen zu können. Sowohl der historische Sinn als auch das dem wissenschaftlichen Geist der Epoche entsprechende Bedürfnis der Erforschung von Herstellungsprozessen sprechen dafür, daß auch im Fall der Literatur der Produzent und die Besonderheit seines Schaffens Berücksichtigung gefunden haben. In der Tat steht im Zentrum der empirischen Kunstlehre und Poetik, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts an die Stelle der idealistischen Ästhetik tritt, der Begriff der Technik. Während die philosophische Theorie der Kunst den Begriff des Kunstwerks ebenso wie den des Schönen im Hinblick auf das Erscheinen der Idee beschworen hatte, rücken nun die Genese des Werkes und die bei seiner Herstellung wirkenden kausalen Faktoren in den Mittelpunkt eines theoretischen Interesses, das mit den Studien von Gottfried Semper zunächst im Bereich der Baukunst zum Ausdruck gelangt. Das Kunstwerk erscheint wie andere menschlich hervorgebrachte Werke als Produkt eines technischen Prozesses und kann Sempers Theorie zufolge in dem Maße genetisch erklärt werden, wie die an seiner Herstellung beteiligten Materialien und Mittel genau beschrieben und im Werk selbst die Verwirklichung eines symbolischen Zweckes bestimmt werden kann.⁵⁰ „Dieser ‚induktiven‘ antispekulativen Ästhetik werden die Methoden verschiedenener Wissenschaften zum Vorbild; es sind vor allem Psychologie, Physiologie, Biologie.“⁵¹ Ästhetische Prinzipien sollen nicht mehr deduktiv abgeleitet werden, sondern sind für jede einzelne Kunst „aus der Erfahrung zu gewinnen, und zwar aus der kunst-

48 Hans-Jost Frey, *Der unendliche Text*, 76.

49 Villem Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf/Bensheim 1991, 82.

50 Zur Bedeutung Sempers für die von der Ästhetik sich lösenden empirischen Kunstlehre vgl. Alois Halder, *Kunst und Kult. Zur Ästhetik und Philosophie der Kunst in der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, Freiburg/München 1964, 14f.

51 Stephan Nachtsheim, *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870-1920*, Berlin 1984, 34.