

speichert. Auch wenn wir die Eschatologie des Mittelalters nicht kennen, ist Dantes *Göttliche Komödie* für uns einleuchtend. Auch im Falle, dass wir nicht an ein Leben nach dem Tode zu glauben vermögen, ist uns die Vorstellung davon zugänglich, vielleicht sogar verlockend. Dante malt einen motivreichen, verantwortungsvollen, geselligen und unterhaltenden Aufenthaltsort der Toten. Dass die Glaubenswelt des Mittelalters untergegangen ist, sollte uns nicht dem Mittelalter gegenüber beunruhigen, aber skeptisch machen gegenüber unserer eigenen Glaubenswelt. Vielleicht wird sie auch untergehen? Vielleicht wird unser Glaube an die Wissenschaft entlarvt werden als Illusion und Narretei eines Zeitalters, das sich «Neuzeit» nannte?

Gleichviel. Jedenfalls bewahrt die Literatur viel von dem, was der Tagesoptik entzogen ist. Sie hat außer dieser eine Nachtopik. Die Literaturgeschichte zeigt die Tag- und die Nachtseite einer Zeit. Und sie zeigt beide in ihrem geschichtlichen Wandel. Das Studium der Literaturgeschichte macht deshalb nicht nur den Verstand reicher, sondern die gesamte Innerlichkeit. Die Literaturgeschichte eines Landes oder Kulturkreises ist eine Intimgeschichte. Sie ist nicht wie die politische oder soziale Geschichte eine Sammlung von Ereignissen, Entwicklungen, Daten, Fakten und Jahreszahlen, sondern sie zeigt so schwer Greifbares wie die Entwicklung des Geschmacks, also dessen, was als schön und als hässlich empfunden wurde, sowie die Geschichte der Empfindungen: der Ängste und der Sehnsüchte, des Gehassten und des Geliebten, des Realen und des Phantastischen, der Ängste und Befürchtungen, ferner der Lüste und Genüsse, der Ordnung und des Ungeordneten sowie des Bewussten und des Unbewussten, des Sichtbaren wie des Unsichtbaren, des Sicherem und des Verunsichernden, auch des Aufgeräumten und des Chaotischen.

Zwar war ich lange Germanist, aber dieses Buch richtet sich an alle Liebhaber des Lesens, nicht nur an akademische Spezialisten für deutsche Literatur. Es ist sogar ein bisschen skeptisch den Akademikern gegenüber. Warum? Weil die universitäre Germanistik manchmal auch das Lesen behindert. Weil «Wissenschaft» manchmal nicht auf Wiesen, sondern in Wüsten führt. Es gibt eine «Wissenschaft», die im Wege steht, die Barrieren aufrichtet, die spannende Bücher durch Begriffsmonster zu ersetzen sucht, die mit Fachwissen nicht dienen, sondern

prahlen will, die nicht erschließt, sondern verschließt, die mit «Bildung» und Belesenheit vor allem renommieren möchte und dem Gelehrtenkreis Unzugehörige hinauszudrängeln versucht. Sie panzert sich mit Wörtern wie Anapher und Epipher, Diegese, Epideiktik, Homoioteleuton, Manichäismus, Paralipomenon, Tetrapodie oder Zeugma.³ Wahre Wissenschaft aber will keine abweisend verschlossene Festung sein, in der man vor Kritik in Sicherheit ist. Sie will vielmehr Türen und Fenster öffnen, will Luft und Licht einlassen, will die hergebrachten Begriffe des Faches erfrischen und erneuern, will sie stabil aufbauen, verständlich entwickeln sowie handhabbar vorbringen. Dieses Buch will all das tun, will aber keine verbilligte *science for pedestrians* (Wissenschaft für Fußgänger) sein. Es geht vielmehr davon aus, dass die Fußgänger im Recht sind, wenn sie nachfragen, und dass sie manchmal mehr sehen als diejenigen hoch zu Ross oder tief zu Porsche.

Außerdem will unser Buch die Begriffe stets mit Beispielen beleuchten. Es will einen eisernen Bestand an Literatur sowie Ankerpunkte einer europäischen Literaturgeschichte geben. Es will außer einigen unwichtigen ein halbes Hundert wichtige Bücher der deutschen und der europäischen Literatur (und einige der amerikanischen) vorstellen, manche gründlich erwandern, manche nur streifen, und an ihnen das Begriffsinstrumentarium erproben, variieren sowie verfeinern.

Wir arbeiten, was die Auswahl der Beispiele betrifft, mit **drei Ringen**. Wir erproben die textanalytische, literaturgeschichtliche und literaturtheoretische Begrifflichkeit immer **zuerst** an Beispielen aus dem Werk des **Heinrich von Kleist**. Das ist der erste, **der innerste Ring**. Wir nehmen Kleist, weil er gut ist und wir dort lyrisch, dramatisch und episch beispielgeeignete Texte finden. Wir erweitern den Textvorrat um qualitativ meist hochwertige Beispiele aus Lyrik, Dramatik und Epik **der deutschen Literatur**. Das ist **der zweite oder mittlere Ring**. Wir halten die Beschränkung der Germanistik auf deutsche Literatur für ein nicht mehr gewolltes Erbe des deutschen Nationalismus und wollen mit ausgewählten Beispielen zeigen, dass die europäische Literatur gleich geachtet werden muss, zumal sie wenigstens in Übersetzungen in Deutschland immer präsent war. Deshalb greifen wir auf **Grundbestände der englischen, französischen und russischen Literatur** sowie auf ein-

zelle Beispiele der spanischen und italienischen zu. Das ist **der dritte oder äußere Ring**. Im dritten Ring arbeiten wir mit Übersetzungen. Obwohl natürlich immer etwas verloren geht, wenn man sich von der originalen Sprache eines Werks entfernt.

Das Nationale ist zwar gelegentlich eine sinnvolle Kategorie, aber ein Etwas wie die «Volksseele» gibt es nicht, sie kann sich daher auch nicht aus der Literatur herausmelken lassen. Wo sie angenommen wird, fehlt meistens eine Überlegung, welche soziopsychologischen Bedingungen die Phänomene hervorbringen, die dieser imaginären Seele zugeordnet werden. Wenn man Grimms Märchen für etwas typisch Deutsches hält, hat man sich besser damit zu beschäftigen, dass diese Märchen große Familien bilden und nicht nur häufig französischer Herkunft sind, sondern oft sogar durch große Gebiete der europäischen Literatur mäandern. Besser als die nationale Frage ist die soziale: Was steckt hinter *Froschkönig*, *Rapunzel*, *Hänsel und Gretel*, *Der Wolf und die sieben Geißlein* an sozialer Realität, was hinter *Aschenputtel*, *Rotkäppchen* und *Frau Holle*? Woher stammen, geographisch gesehen, die Märchen ursprünglich, bezüglich der Welt, die sie abbilden? Und wie verändert sich ihre Rezeption, wenn sie aus der Welt der Bauern und Handwerker gelöst werden und ins lesende Bürgertum wandern? Oder wenn sie als Kinderliteratur benützt werden?

Produktion und Rezeption

Wir betrachten zuerst das Verhältnis von Autor und Leser. Was ist darüber zu sagen, dazu zu fragen? Ein literarisches Kunstwerk braucht, um wirklich zu existieren, immer jemanden, der es liest oder betrachtet, es also in seiner Vorstellung realisiert, es dort inszeniert wie ein Theaterstück und es erlöst aus seinem nur theoretischen Dasein als abstrakte Zeichenmenge in einem Buch oder in einem sonst irgendwo und irgendwie vorhandenen Format, handle es sich um einen Bildschirm, eine Internetseite, eine Datei, ein Plakat, ein Notizheft, einen Blätterstapel, einen Zettel, ein Stenogramm, etwas auswendig Gewusstes, eine

steinerne Inschrift, eine Spur im Sand, eine beschriebene Kreidetafel oder was auch immer. Generell unterscheiden wir die Künstlerseite von der Leserseite, trennen die ein Werk Machenden von den es Lesenden, Hörenden oder Sehenden, betrachten die Erzeuger anders als die das Erzeugnis Empfangenden, sehen Produzenten und Produktion anders als Rezipienten und Rezeption.

Dem folgend unterscheiden wir die Produktionsästhetik (alles, was der Künstler oder Produzent an ästhetischen Reizen in sein Werk hineinschafft) sorgfältig von der Rezeptionsästhetik (alles, was der Empfänger, Betrachter oder Rezipient des Kunstwerks an ästhetischen Urteilen oder Vorurteilen hat oder was immer an Reizen er zu empfangen in der Lage ist). Der Rezipient bringt in seiner Innerlichkeit ein Orchester mit, dessen Instrumente aus seinen Lebenserfahrungen bestehen. Mit diesem Orchester führt er innerlich einen Roman auf, den er liest. **Ästhetik** (von griechisch «aisthesis», Empfindung) ist die Lehre von den Empfindungen, die durch ein Kunstwerk geweckt werden, rezeptionsseitig gesehen. Oder, produktionsseitig gesehen: von den Formen des Kunstwerks und von den Empfindungen, die es wecken *soll*, die der Autor *plant*, in erster Linie von den sinnlichen Empfindungen (also vom Gesehenen, Gehörten, Geruchenen, Geschmeckten und Gefühlten), in zweiter Linie erst von den Erkenntnissen, die es erzielt, von den Gedanken und Erinnerungen, die es weckt, von den Kontexten, die es wachruft, und von den tragischen oder komischen Stimmungen, die in diesen Erkenntnissen, Erlebnissen, Gedanken und Kontexten vorkommen und rezeptiv wahrgenommen werden oder, produktionsästhetisch gedacht, wachgerufen werden sollen.

Wir unterscheiden ferner die Produktionspsychologie (was der Künstler an affektiven Wirkungen plant) von der Rezeptionspsychologie (was der Leser lesend, sehend oder hörend zu fühlen oder zu empfinden vermag). Die erstere erforschen wir, indem wir den Autor und seine Absichten untersuchen, die zweite, indem wir den Leser oder die Leserin untersuchen, was viel schwerer ist, weil erstens diese Leser im Plural da sind, weshalb sie sehr verschiedenartig sein können, und weil zweitens die Lektüre eines Buches meistens keine brauchbaren psychologischen Ergebnisprotokolle hinterlässt.

Produktion und Rezeption verhalten sich im Idealfall zueinander wie Partitur und Orchester. Beide passen nicht immer zusammen. Wenn der Rezipient nur einen Kamm zum Blasen hat und man ihm eine Partitur für großes Orchester gibt, wird es nur zu einer kümmerlichen Aufführung kommen. Wenn man Kants *Kritik der reinen Vernunft* einem zwölfjährigen Grundschüler zu lesen gibt, werden nur Frust oder Fremdheit, Spott oder Spitzfindigkeit, Kopfschütteln oder Kampfeslust die Lektüreeergebnisse sein. Oder nehmen wir etwas Positives: Ein Leser, der gerade frisch verliebt ist, wird einen Liebesroman im Theater seiner Innerlichkeit reichlicher in Szene setzen können als ein Leser, der noch nie eine große Liebe erlebt hat. Der eine hat die Instrumente, der andere hat sie nicht.

Aber die Instrumente müssen auch zur Partitur passen. Wenn der Rezipient ein Klavier hat und man ihm Noten für Violine und Cello gibt, kann es aus purem Zufall einige gute Wirkungen geben, aber viele Effekte werden verlorengehen, weil der geplante Klang ein anderer ist als der mögliche. So kommt es, dass ein und dasselbe Kunstwerk bei verschiedenen Rezipienten gegensätzliche und nicht miteinander vergleichbare Wirkungen hervorrufen kann.

Denn das Orchester, mit dem der Leser etwa einen Roman spielt, besteht nicht aus Musikinstrumenten, sondern aus dem vieltönigen Ensemble von Empfindungen, Wahrnehmungsroutinen, Gestimmtheiten und Schlussfolgerungen, das dieser Leser aus seiner Lebenserfahrung gewonnen hat und vielgestaltig vorrätig hält. Darunter sind ästhetische Urteile wie Klänge, Bilder, Filme, Farben, Formen, Stimmungen, Abläufe und Wortfolgen, alles jeweils in einem ganzen Spektrum von schön bis hässlich oder komisch bis tragisch oder wohlsortiert bis chaotisch vorhanden. Darunter sind ferner moralische Urteile von sittlich vorbildlich bis verboten oder verwerflich, religiöse Urteile von gottgefällig bis teuflisch, pragmatische Urteile von hilfreich bis nachteilig, politische Urteile von reaktionär bis fortschrittlich, medizinische Urteile von gesund bis krank und so weiter. Das alles bildet insgesamt ein tragikomisches Instrumentarium, mit dem im Kopf Literatur zur Aufführung kommt. Ein gutes Kunstwerk wird stets mehrere dieser Spektren bedienen und benötigen, wenigstens sie irgendwie beschäftigen. Es