

Sozialer Wandel – literarischer Wandel

In der folgenden Lektion sollen am Beispiel soziokultureller Verhältnisse und literarischer Werke aus der Zeit zwischen Antike und Gegenwart die historischen Beziehungen dargelegt werden zwischen literarischem und gesellschaftlichem Wandel. Dabei geht es darum, die Wandlungsprozesse zu verdeutlichen, die die Literatur von den frühesten, noch weitgehend traditionellen, d. h. auf Kontinuität und Konstanz angelegten Formen der Textvermittlung bis hin zur modernen, in immer neuen und immer schnelleren Innovationen sich bewegendem literarischen Praxis durchlaufen hat. Stationen der weiträumigen, auf idealtypische Hilfskonstruktionen angewiesenen Vergegenwärtigung der vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen gesellschaftlichen und literarischen Entwicklungen werden sein: das griechische und römische Epos – der *Don Quixote* des Cervantes – *Robinson Crusoe* von Defoe – Diderots *Jacques le Fataliste*.

B: Was man unter literarischer Kommunikation versteht, daß literarische Texte auf Konstitutionsregeln zurückzuführen sind und ihre Deutung in methodischen Bahnen erfolgt, das waren Themen der bisherigen Kapitel. Aus den exemplarischen Interpretationen war zu lernen, daß die Deutung poetischer Texte schwankend ist. Jede Zeit scheint sich ihr eigenes Bild von den Klassikern zu machen.

A: Und doch werden immer wieder dieselben Texte interpretiert. Autoren wie Homer, Sophokles, Shakespeare, Corneille und Goethe ragen unerschüttert aus dem wechselhaften Strom der Interpretationen heraus.

C: Warum haben sie alle Grablegungen der Literatur bis heute überstanden? Ist die Bedeutung ihrer Werke zeitlos und damit auch der geschichtlichen Veränderung entzogen? Woran liegt es, daß sie wie Herausforderungen auf alle nachkommenden Zeiten wirken?

B: Diese Fragen sind nicht leicht zu beantworten. Sie sind auch nicht das Thema des vorliegenden Kapitels. Hier soll die Rede vom literarischen Wandel sein. Dennoch darf man hoffen, daß zwischen den Sätzen auch Bruchstücke zu einer Antwort auf die gestellten Fragen auftauchen.

C: Eine andere Frage: Was heißt literarischer Wandel?

A: »Eichendorffs Wandel unter den Deutschen« heißt ein Auf-

satztitel mit ironischem Doppelsinn.¹ Das Wort »Wandel« stört uns, weil es nicht gerade geläufig ist. Gespreizte Buchtitel fangen manchmal an: *Wesen und Wandel*. Das klingt nach Begriffspoesie und Besinnungsaufsatz.

A: »Cultural change« oder »social change« heißt das englische Vorbild, und Wandel ist eine etwas altertümliche, aber doch zutreffende Übersetzung. Literarischer Wandel scheint in Analogie zur Übersetzung von »cultural change« entstanden zu sein.

B: Aber der Zusammenhang zwischen »social change« und literarischem Wandel liegt tiefer. Nicht von ungefähr bringt unsere Kapitelüberschrift sie zusammen.

C: Tiefer? – Vielleicht ist er problematischer!

A: Ja vielleicht. Irgendwie, soviel hat man schon gehört, hängen die Werke der Literatur mit den sozialen Tatsachen zusammen. Und wenn dieses Irgendwie erklärt werden soll, so scheint nichts näher zu liegen als der Hinweis auf die kommunikative Funktion der Literatur, eine Funktion, die schließlich auch in Begriffen der Gesellschaftswissenschaft beschrieben werden kann.

Eine besondere Schwierigkeit liegt aber dann vor, wenn diese kommunikative Funktion auch in ihren historischen Veränderungen erfaßt werden soll. Es ist nämlich nicht ohne weiteres vorauszusetzen, daß literarischer und sozialer Wandel immer und in allen vergleichbaren Punkten übereinstimmt.

B: Ist das richtig, so wird es nötig, auch Einblicke in die Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit zwischen literarischem und sozialem Wandel zu geben.

A: Erinnern wir uns der Elemente der literarischen Kommunikation, so zeigt sich auch von dieser Seite, wie berechtigt es ist, soziale und literarische Kommunikation aufeinander zu beziehen, oder besser: die literarische Kommunikation als einen Sonderfall der sozialen zu begreifen. Denn das kommunikative Zusammenspiel zwischen Autoren, Vermittlern und Lesern läßt sich nur dann angemessen verstehen, sieht man die am Spiel Beteiligten auch in ihren gesellschaftlichen Bindungen und Beziehungen. Der Zusammenhang zwischen literarischem und sozialem Wandel müßte sich daher auch am Schnittpunkt von literarischer und sozialer Kommunikation aufweisen lassen.

C: Und wo bleiben die literarischen Revolutionen, jene überraschenden Brüche und Veränderungen in der Geschichte, die als Avantgarde-Bewegungen bekannt geworden sind?

A: Zur Benennung *radikalen* Wandels in der Geschichte hat sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts der Begriff der Revolution

¹ Eberhard Lämmert: »Eichendorffs Wandel unter den Deutschen. Überlegungen zur Wirkungsgeschichte seiner Dichtung«, in: *Die deutsche Romantik*. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen 1967, S. 219–252.

eingebürgert. Man spricht nicht nur von politischen und industriellen Revolutionen, sondern seitdem auch von der Revolution in der Philosophie, in der Kunst und Literatur und neuerdings der gesamten Kultur. Sucht man nach besonders eindrucksvollen Beispielen für den so bezeichneten Umsturz kultureller Werte, so bietet sich jene Epoche der literarischen Moderne an, von der im letzten Kapitel die Rede war. Bewegungen wie Dadaismus und Surrealismus hatten durchaus kulturevolutionäre Züge, da sie die Grenzen zwischen Kunstproduktion und -konsum niederreißen und zu diesem Zweck die etablierten Formen der überlieferten Kunstgattungen zerschlagen wollten.

C: Und wann setzt die literarische Moderne ein?

A: Das problematische Verhältnis zwischen Überlieferung und Erneuerungswillen wurde Ende des 19. Jahrhunderts von bestimmten Literaten, die sich selber den Titel »moderne« gaben, mit Begriffen umschrieben, die dem Vokabular der industriellen und sozialen Revolution entnommen waren.² Man beschwor den Fortschritt und die technische Perfektion der literarischen Arbeit und pries die Beschleunigung des Formenwandels als innerliterarisches Antriebsmoment. Wie oberflächlich auch immer diese Modernitätseuphorie heute anmutet, sie erfaßte wohl doch einen Grundzug des literarischen Wandels. Wenig später findet dieser Grundzug seinen eigentümlichen Namen mit dem Begriff »Innovation«, was so viel wie »Neuerung« heißt. Dieser Begriff hat seitdem in der Theorie der Literatur einen festen Platz. Ja der eine oder andere Schriftsteller sieht in der unabschließbaren und dauernden Erneuerung der literarischen Formen ein Merkmal für die *kritische* Funktion der entstehenden Literatur. Der Innovation der Schreibweisen entspreche, so hört man, eine Erneuerung in der Erfahrungswelt der Leser, eine Erneuerung, die sich bis in die sozialen Verhaltensweisen erstreckte. Der Schriftsteller Dieter Wellershoff bemerkt dazu in einem Essay von 1973:

Der Eingemeindung ins Gewohnte

versucht sich die kritische Literatur zu entziehen, indem sie ihre Innovationen durchhält, und, sobald diese durch Verbrauch normalisiert worden sind, sich mit neuen Verfremdungen von sich selber absetzt. Sie existiert nur in dauernder Spannung zum Gewohnten, als Widerstand gegen den Bewußtseinsschwund durch fortschreitende Banalisierung.³

Wellershoffs Bemerkung erklärt Innovation im Hinblick auf den Widerstand, den die literarische Avantgarde dem Gewohnten entgegengesetzt. Sagt er, die Literatur werde durch Verbrauch

² Vgl. Gotthart Wunberg: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Frankfurt 1971.

³ Dieter Wellershoff: *Literatur und Lustprinzip* (Essays). Köln 1973, S. 136.

normalisiert, so meint er, daß sie rasch veralte. Sagt er, sie müsse sich von sich selber absetzen, so meint er, daß sie sich im Rhythmus ihres raschen Veraltens wieder erneuern müsse. Der literarische Wandel ist schneller geworden, schneller als auf früheren Stufen der literarischen Kultur. Und diese Schnelligkeit des Sich-erneuerns ist ebenso Kennzeichen ihrer Modernität wie ihr Widerstand gegen die ans Gewohnte gebundenen Erwartungen der Leser.

B: Halten wir fest: Innovation, Widerständigkeit – übrigens: auch gegen Kommunikation – und Experimentierfreudigkeit sind Kennzeichen der Modernität.

C: Ist Innovation bloß eine technische Kategorie?

A: Ja und nein. Natürlich ist in erster Linie der literarische Formenwandel gemeint. Aber der wird nur dann zur Notwendigkeit, wenn ein neuer Erfahrungsgehalt sich neue Ausdrucksformen sucht.

C: Dann hat es literarische Innovationen doch immer gegeben, jedenfalls solange es so etwas wie Geschichte und Tradition gibt.

A: Gewiß. Aber Innovation war bis zur Moderne niemals selber Thema der Literatur bzw. der Literaturtheorie. Neuerungen vollzogen sich langfristig und oft ohne Absicht.

C: Soll damit auf das Alte angespielt werden, das ja wohl notwendig das Gegenstück zum Modernen bilden muß?

A: Für dieses Alte gibt es verschiedene Namen. In der Goethezeit war es die Antike, in der Soziologie ist es das Traditionale, heute reden wir lieber von einzelnen Epochen. Und doch hält gerade die Theorie des sozialen Wandels dort, wo sie systematisch vorgeht, an solchen antithetischen Begriffspaaren wie »traditionale« und »moderne« Gesellschaft fest.

C: Innovation ist doch überhaupt ein Begriff aus der Soziologie. Die Soziologen verstehen darunter wohl eher den technischen Wandel.

A: Technischer Wandel, sozialer Wandel, kultureller Wandel. Immer heißt Innovation, daß Neuerungen in jedem Einzelsystem sich vollziehen. Diese Neuerungen können technischer Natur sein, aber sie sind auf Technik nicht beschränkt. Auch die permanente Reform des Bildungssystems kann innovatorisch sein, ohne daß damit die Veränderung nur äußerlicher Organisationsstrukturen gemeint wäre. Auch in der Theorie sozialen Wandels hat Innovation die Bedeutung, die wir für die literarische Moderne feststellten. Innovation ist seit dem 18. Jahrhundert zum Prinzip des Modernisierungsprozesses selber geworden.

C: Das 18. Jahrhundert, die große Grenzscheide zwischen alter und neuer Welt; Zeitalter der Kritik, Aufstieg der bürgerlichen

Gesellschaft, Entstehung der literarischen Öffentlichkeit, Zeitalter der Revolutionen. – Was heißt nun aber Modernisierung? Die literarische Moderne sollte doch erst Ende des 19. Jahrhunderts einsetzen.

A: Die literarische Moderne ist keine Epochenbezeichnung. Modernität verweist, wenn von literarischer Moderne gesprochen wird, auf bestimmte neue ästhetische Qualitäten. Um Beispiele zu nennen: Die Lyrik der literarischen Moderne wird, wie Hugo Friedrich in seinem im Reader abgedruckten Beitrag bemerkt, mit folgenden negativen Kategorien charakterisiert: Desorientierung, Auflösung des Geläufigen, eingebüßte Ordnung, mangelnder innerer Zusammenhang, Bruchstückhaftigkeit, Umkehrbarkeit, Reihungsstil, entpoetisierte Poesie usw.⁴ Über den Roman der literarischen Moderne heißt es in Adornos Beitrag, der ebenfalls im Reader nachzulesen ist, seine Erzählform werde durch die Erzählerreflexion durchbrochen, die ästhetische Distanz aufgehoben, der Realismus durch bewußt antirealistisches Erzählen negiert usf.⁵

C: So ist hier von zweierlei Moderne die Rede?

A: Ja. Der ästhetische Modernitätsbegriff ist der engere. Er bezieht sich auf Form- und Gehaltsqualitäten einer Schreibweise, die sich – wie auch im vorigen Kapitel von Harald Weinrich dargelegt – seit dem Ende des 19. Jahrhunderts von allem Überkommenen lossagt. Der historische Modernitätsbegriff ist der weitere. Er bezieht sich auf den Wandel aller Lebensformen, der mit großer Beschleunigung im 18. Jahrhundert einsetzt. Die Sozialgeschichte betrachtet diesen Prozeß vom Standpunkt einer eigenen Theorie, der Modernisierungstheorie, wie das durch ein Zitat des Sozialhistorikers Hans-Ulrich Wehler belegt werden kann:

Die historische Modernisierungstheorie trägt dazu bei: zum einen die Voraussetzungen für den epochalen Einschnitt im ausgehenden 18. Jahrhundert weiter zu klären, zum anderen die Zäsur, den Durchbruch der ›Moderne‹ genauer zu bestimmen, schließlich die Folgewirkungen im Okzident und dann für die Welt, die Epoche der Modernisierung präziser als bisher zu analysieren. In diesem Sinn beansprucht sie tendenziell, die moderne Epoche allmählich auf eine adäquate historische Theorie zu bringen. Sie begreift mithin [. . .] Modernisierung als einen auf ganz spezifischen Ausgangskonstellationen beruhenden bestimmten Typ des sozialen Wandels, der im 18. Jahrhundert eingesetzt hat [. . .], der seinen Ursprung hat in der englischen Industriellen Revolution [. . .] und in der politischen Französischen (und Amerikanischen)

⁴ *Literatur. Reader zum Funk-Kolleg*, Bd. 1. Hrsg. von Helmut Brackert und Eberhard Lämmert. Frankfurt 1976, S. 258 ff. (Fischer Taschenbuch Bd. 6324).

⁵ ebd., S. 265 ff.

Revolution; er besteht im wirtschaftlichen und politischen Vorgang einiger Pioniergesellschaften und den darauf folgenden Wandlungsprozessen der Nachzügler.⁶

Soweit der Sozialhistoriker Hans-Ulrich Wehler über den Nutzen der historischen Modernisierungstheorie. Übrigens ist der Vergleich zwischen dem historischen Wandel Europas und dem der außereuropäischen Länder aufschlußreich auch für das Thema dieses Kapitels. Die Gesellschaft Chinas z. B. hat über sehr lange Zeiträume hinweg nur einen minimalen Wandel durchgemacht. Ihr fehlte bis an die Schwelle unseres Jahrhunderts das, was man soziale und historische Dynamik nennt. Interessant ist nun, daß dieser Mangel an Dynamik auch an der chinesischen Literatur abzulesen ist. Diese Literatur bestand in erster Linie aus einer Art Schulpoesie mit stabilen, kaum variierten Regeln und einer bestimmten Erziehungsfunktion. Der Roman, jene Gattung des geschichtlichen Bewußtseins, die im Zeitalter der bürgerlichen Revolutionen des Westens aufkam, blieb der chinesischen Literatur fremd. Erst die Kulturrevolution von 1919 brachte den Wandel. Bis dahin war die poetische Literatursprache eine reine Schriftsprache, die der mündlichen Kommunikation kaum noch zugänglich war. Der chinesische Wissenschaftler Hu Shin schrieb 1916:

Was wir unsere literarische Sprache nennen, (ist) eine nahezu vollständig tote Sprache. Tot ist sie, weil sie nicht länger vom Volke gesprochen wird. Sie ist wie das Lateinische im mittelalterlichen Europa; in der Tat ist sie noch mehr tot (wenn von tot noch ein Komparativ möglich ist) als das Lateinische, weil das Lateinische noch dazu tauglich ist, gesprochen und verstanden zu werden, während das literarische Chinesisch nicht mehr dem Gehör verständlich ist, selbst nicht unter den Gelehrten, ausgenommen, wenn die Sätze bekannt sind oder wenn der Zuhörer schon eine gewisse Idee davon hat, was der Sprecher sagen will.⁷

C: Und was lernt man aus diesem Vergleich über die Literaturen Europas?

A: Zum einen haben die bürgerlichen Revolutionen des 18. und 19. Jahrhunderts die Verbindlichkeit der Tradition, auch der literarischen, aufgelöst. Von ihnen geht eine Beschleunigung der sozialen, kulturellen und ökonomischen Dynamik aus; sie schaffen das Bewußtsein von der Modernisierung des Alten.

Zum anderen erscheint, was hier das Alte genannt wird, seitdem als das Vergangene, und das Vergangene wird zum Gegenstand einer distanzierten, nämlich der historischen Betrachtung.

⁶ Hans-Ulrich Wehler: *Modernisierungstheorie und Geschichte*. Göttingen 1975, S. 59.

⁷ Zit. nach Joachim Schickel: *China: Die Revolution der Literatur*. Ein Dossier. München 1969, S. 15.

Schließlich ist diese Entwicklung zunächst keine weltweite, sie ist auf Zentraleuropa beschränkt. Sie wird aber im Laufe der Entdeckung und Kolonialisierung anderer Kontinente nicht selten gewaltsam in andere Kulturen übertragen. Allerdings wird sie als europazentristisch inzwischen auch heftig kritisiert.

C: Damit ist klar, daß sozialer und literarischer Wandel im zuvor umschriebenen Sinn auf die europäische Geschichte zu beschränken ist. Doch ergibt sich daraus eine neue Frage: Wenn die große Veränderung im 18. Jahrhundert zu suchen ist, wenn seitdem Modernisierungsprozesse datiert werden, was war dann vorher, *was wurde eigentlich modernisiert?*

A: Was wurde modernisiert? Die Frage ist schief gestellt. Denn der Modernisierungsprozeß, die permanente Innovation, werden, wie gesagt, als Momente der historischen Dynamik verstanden.

C: Dann gab es also vorher, vor dem 18. Jahrhundert, *keine* Dynamik? Die Lebensformen waren starr, wie die des alten China?

A: Die Theorien des sozialen und literarischen Wandels bejahen das bis zu einem gewissen Grad. Natürlich gab es bis zum 18. Jahrhundert auch Veränderungen, aber sie verliefen stetig. Und vor allem waren die Werte der Vergangenheit verbindlich. Wir sprechen daher auch von der Traditionsbestimmtheit des Lebens in der alten Gesellschaft – im Gegensatz zur Zukunftsbezogenheit der modernen. Die Soziologie unterscheidet, um dem gerecht zu werden, zwischen idealtypischen Lebensformen, zwischen *traditionaler* und *moderner* Gesellschaft.

C: Und die Literaturwissenschaft?

A: Sie muß vorsichtiger in der Anwendung solcher antithetischer Begriffspaare sein; das verlangt ihr Gegenstand. Aber dort, wo sie den Funktionswandel von Literatur und literarischer Kommunikation untersucht, wird sie von den soziologischen Begriffen Gebrauch machen müssen.

B: Es wurde bisher viel über Begriffe gesprochen und über das, was sie für die Erklärung geschichtlichen Wandels hergeben. Wir haben gehört, daß man ästhetische und historische Moderne unterscheidet, und wir haben gehört, daß Modernisierung und Innovation zur Bestimmung der seit dem 18. Jahrhundert beobachteten Beschleunigung der geschichtlichen Dynamik beitragen. Ein solches Erklärungsmodell setzt etwas voraus, und dies ist die alte, die traditionsgeleitete Gesellschaft, deren Wandlungsprozesse träge und zählebig gewesen sein sollen.

C: Läßt sich das auch an den literarischen Texten nachweisen?

A: In der Literaturwissenschaft gibt es verschiedene Wege, dies zu tun.

1. die formalästhetische Methode:

Die Texte einer Gattung bilden eine literarische Reihe. Jeder Text dieser Reihe kann vor dem Hintergrund des vorhergehenden untersucht werden. Änderungen in der Schreibweise, in der technischen Handhabung der Stilmittel werden untersucht. Es entsteht ein Bild der – wie die Formalisten sagen – literarischen Evolution. Sehen wir uns ein Beispiel an.

*Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν,
ἄρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.
ἄλλ' οὐδ' ὧς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ.⁸

Sage mir, Muse, die Taten des vielgewanderten Mannes, /
Welcher so weit geirrt, nach der heiligen Troja Zerstörung, /
Vieler Menschen Städte gesehn und Sitte gelernt hat /
Und auf dem Meere so viel' unnennbare Leiden erduldet, /
Seine Seele zu retten und seiner Freunde Zurückkunft.⁹

A: Das ist der Anfang von Homers *Odyssee*. Mit dem Musenanruf und der Apostrophe des Helden. Der Dichter kündigt damit an, daß er Taten, heroische Taten besingen will: Das umfangreiche Gedicht ist Muster aller großen Epen, jener kriegerischen Gattung der Poesie geworden.

C: Warum kriegerisch?

A: Das Epos berichtet meist über Kriegshandlungen – wie die *Ilias* über den trojanischen Krieg. Die Helden sind Krieger oder Ritter. Nach der antiken Dichtungslehre gingen dieser Gattung die friedlichen der Hirtendichtung und der bäuerlichen Lehrdichtung voraus.

C: Hirt, Bauer, Krieger – das klingt ja wie eine Soziologie der alten Gesellschaft.

A: Das ist richtig, aber darauf achtet die formalästhetische Beschreibungsmethode weniger. Um ihr Verfahren kennenzulernen, bedarf es eines weiteren Textes.

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Laviniaque venit
litora, multum ille et terris iactatus et alto
vi superum saevae memorem Iunonis ob iram,
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem

⁸ Homer: *Odyssee*. Griech.-deutsche Ausg. Übers. von J. H. Voss, bearb. von E. R. Weiss. Berlin/Darmstadt 1975, S. 4.

⁹ ebd.

inferretque deos Latio, genus unde Latinum
Albanique patres atque altae moenia Romae.
Musa, mihi causas memora, quo numine laeso
quidve dolens regina deum tot volvere casus
insignem pietate virum, tot adire labores
impulerit.¹⁰

Waffentat künde ich und den Mann, der als erster von Troja, /
schicksalgesandt, auf der Flucht nach Italien kam und Laviniums /
Küsten, viel über Lande geworfen und wogendes Meer durch Götter-
gewalt, verfolgt vom Groll der grimmigen Juno, /
viel auch duldend durch Krieg, bis er gründe die Stadt und die Götter /
bringe nach Latium, dem das Geschlecht entstammt der Latiner, /
Albas Väter und einst die Mauern der ragenden Roma. /
Muse, sag mir die Gründe, ob welcher Verletzung des hohen /
Willens, worüber voll Gram die Götterkönigin jenen /
Mann, das Vorbild der Ehrfurcht, in so viel Jammer, in so viel /
Mühsal gejagt.¹¹

A: So beginnt Vergil etwa siebenhundert Jahre nach Homer seine *Aeneis*; ebenfalls ein Epos, das sein Vorbild, wie der Wortlaut der ersten Verse zeigt, nicht verleugnet.

C: Der Musenanruf wird wiederholt, von Waffentaten ist wieder die Rede und von dem, der sie ausführte, ebenso von einer Irrfahrt. Darüber hinaus aber noch einiges mehr.

A: Vergils Text steht in der literarischen Reihe des homerischen Epos, daran ist nicht zu zweifeln. Ja, die formale Nähe zu Homer ist immerhin so groß, daß man Vergil zu zeiten als bloßen Epigonen (als Nachahmer) abtat. Der Vergleich präpariert zunächst die Ähnlichkeiten heraus. Odysseus und Aeneas, die Helden der beiden Epen, sind hervorragende Krieger, beide haben bestimmte Götter *gegen* sich, andere *für* sich, beide überwinden Magie und Zauber; sie irren beide durch die damals bekannte Welt und ihre Fahrt beschreibt die Topographie dieser Welt; beide besiegen die Schrecken des Todes und der Unterwelt; beiden gelingt es schließlich, ihre Königsherrschaft mit der Ordnung eines befriedeten Machtbereichs zu verbinden. Wenn Vergil den Homer nachahmte, so entsprach das der antiken Poetik: die tradierten Muster waren kanonisch, der nachkommende Autor sah in ihnen das Vorbild, das er zu erreichen suchte. Vergil hat allerdings sein Vorbild insofern formal abgewandelt, als er die Handlungsstruktur beider homerischer Epen, der *Odyssee* und der *Ilias*, in seinen Text einschmolz. So folgt der erste Teil der *Aeneis* der Reisefabel

¹⁰ Vergil: *Aeneis* (und die Vergil-Viten). Ediert von J. Götte. München 1958, S. 6.

¹¹ ebd.

der *Odyssee*, der zweite Teil aber der Kriegshandlung der *Ilias*.

C: Das wäre demnach ein Fall der literarischen Mimesis, der Nachahmung. Aber bleibt die Tradition des Epischen auch für andere Dichter der traditionellen Gesellschaft verbindlich?

A: Ein weiteres Beispiel, herausgegriffen aus dem Reichtum der literarischen Reihe, mag darauf antworten. Etwa 1600 Jahre nach Vergils Aeneis beginnt Torquato Tasso sein Epos *Das befreite Jerusalem*:

Canto l'arme pietose e 'l capitano
Che 'l gran sepolcro liberò di Cristo:
Molto egli oprò co 'l senno e con la mano,
Molto soffri nel glorioso acquisto:
E in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano
S'armò d'Asia e di Libia il popol misto;
Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi
Segni ridusse i suoi compagni erranti.
O Musa, tu che di caduchi allori
Non circondi la fronte in Elicona,
Ma su nel cielo in fra i beati cori
Hai di stelle immortali aurea corona,
Tu spira al petto mio celesti ardori,
Tu rischiara il mio canto e tu perdona
S'intesso fregi al ver, s'adorno in parte
d'altri dilette, che de' tuoi, le carte.¹²

Den Feldherrn sing' ich und die frommen Waffen, /
So des Erlösers hohes Grab befreit /
Viel führt' er aus, was Geist und Arm geschaffen, /
Viel duldet er im glorreich kühnen Streit. /
Und fruchtlos droht die Hölle, fruchtlos raffen /
sich Asien auf, und Lybien, kampfbereit, /
Denn Gottes Huld führt zu den heiligen Fahnen /
Ihm die Gefährten heim von irren Bahnen.
O Muse, die mit welchen Lorbeerkrone /
Nie auf dem Helicon die Stirn umflucht, /
Doch die im Himmel, wo die Selgen wohnen, /
Strahlt mit des Sternenkränzes ew'gem Licht: /
Hauch in die Brust mir Glut aus Himmelszonen! /
Erleuchte du mein Lied; und zürne nicht, /
Füg' ich zur Wahrheit Zier, schmück ich bisweilen /
Mit andrem, als nur deinem Reiz, die Zeilen.¹³

¹² Torquato Tasso: *Gerusalemme liberata*. Ediert von E. Raimondi. Bologna 1963, S. 1.

¹³ Torquato Tasso: *Befreites Jerusalem*. Übers. von J. D. Gries 1. Theil, Jena⁵1837, S. 1.

A: Die angerufene Muse ist jetzt zum Christentum übergetreten und wohnt im Himmel. Das Heidnische ist verflogen. Christlicher Moralismus durchweht dieses Epos, in dem es zwar auch wieder um kriegerische Handlungen geht; diesmal aber um christliche Kreuzfahrt und Türkenfeldzug. Erstaunlich ist aber doch, daß sich bis dahin der Anruf »O Muse« durchhält.

Ein Topos, ja. Topoi sind stereotype Wendungen, die meist eine festgelegte Funktion innerhalb eines literarischen Textes erfüllen. Die formale Ästhetik sucht solche Erscheinungen auf, um an ihrer Verwendung den Wandel innerhalb der literarischen Reihe zu erkennen. Im vorliegenden Fall gilt der Topos als spezifisches Merkmal der Epenliteratur. Denn die Musenanrufung taucht keineswegs nur am Anfang der epischen Gedichte auf, sondern immer wieder dort, wo die Handlung eine bedeutende Wendung nimmt. Natürlich gibt es später auch parodistische und negative Verwendungen. Aber noch in der scherzhaften oder ernstgemeinten Negation setzt die Tradition sich durch. Für die literarische Reihe des Epos bleibt freilich noch mehr bedenkenswert: die heroische Handlung, die episodenhafte Anordnung der einzelnen Abenteuer, die erzähltechnische Raffung der Berichtszeit und anderes gehört zum formalen Grundbestand epischer Dichtung.

C: Und die Abweichungen von diesem Raster? Die Indizien für den Formenwandel?

A: Einiges wurde schon angemerkt: Vergil komponiert anders als Homer. Auffallend ist der Formenwandel bei Tasso. Obwohl man sein Epos die italienische *Ilias* und *Aeneis* genannt hat, und er selber sich an diesen Vorbildern orientierte, ist die Handlungsstruktur doch viel komplizierter angelegt. Er entwickelt eine Reihe von Nebenhandlungen, sogenannte »romanzi«, die er kunstvoll mit einer durchgehenden Haupthandlung verknüpft.

C: Was gibt das aber für die Erklärung des literarischen Wandels her?

A: Die Beobachtungen und Beschreibungen des Formenwandels erklären für sich nichts. Aber sie sind notwendig, um weitere Fragen stellen zu können. Zum Beispiel die Frage nach der Funktion jener kompositorischen Umstellungen, die Vergil mit dem Stoff der homerischen Epen vorgenommen hat. *Warum* hat er das gemacht? Die formalästhetische Untersuchung führt da nicht weiter.

B: Der formalästhetische Weg führt zur Einsicht in den historischen Wandel der literarischen Formensprache. Aber er führt nicht zu dessen Erklärung. Wir haben erfahren, daß im literarischen Traditionalismus das Prinzip der Mimesis, der Nachahmung überkommener Muster, geachtet und befolgt wurde. Das

einmal anerkannte Ältere besaß normative Kraft und wurde respektiert, wie man die Autorität der älteren Mitglieder einer sozialen Gemeinschaft respektierte: sie waren die Erfahreneren, an die man sich wandte, um Rat zu holen.

A: Es war die Frage nach der Funktion bestimmter literarischer Formen gestellt worden. Die Frage nach dem Funktionswandel bestimmter Textarten und Gattungen wäre anzuschließen. Antworten auf diese Fragen liefert ein anderer als der zuerst besprochene Weg:

2. die Methode der historischen Interpretation oder der Versuch, die literarische Kommunikationssituation wiederherzustellen.

C: Ist die Beantwortung der Frage denn so schwierig, daß man nur von einem Versuch sprechen darf? Im 8. Gesang der *Odyssee* wird doch zum Beispiel beschrieben, wie ein Rhapsode, also ein fahrender Sänger, der eigene und fremde Dichtungen vorträgt, am Hof des Königs Alkinoos in epischer Form die Taten griechischer Helden besingt.

A: Man kann das gewiß als historisches Zeugnis für den mündlichen Vortrag der epischen Dichtung ernst nehmen. Die Situation bleibt sich ähnlich, solange epische Dichtung dazu gebraucht wird, vergangenes Geschehen im Zusammenhang zu berichten und zugleich Herkunft und Recht einer göttlich begründeten, einer charismatischen Macht, war es nun die eines Königs oder die eines Fürsten, aususchmücken und zu verherrlichen. Das Epos gilt mit Recht als die Gattung der ältesten Adelsgesellschaften, und es verliert mit deren Untergang auch seine Funktionen. Vergil und Tasso huldigten beide den Fürsten, an deren Hof sie lebten, ja von deren Gunst sie auch wirtschaftlich abhängig waren. Im Mittelalter sagte man: »Gebt uns Mäzenaten, dann wird es auch Vergile geben«.

C: Läßt sich das nicht klarer ausdrücken? Was ist das: »Mäzenat«?

A: Die römischen Dichter Horaz und Vergil wurden von einem reichen Gönner namens Maecenas gefördert, d. h. finanziell unterstützt. Nach dieser historischen Person nannte man später überhaupt das Patronage-Verhältnis zwischen Gönner und Künstler »Mäzenat«. Bis zur Entstehung des freien Kunstmarktes im 18. Jahrhundert waren die meisten Dichter wirtschaftlich abhängig von diesem Verhältnis.

C: Das heißt doch wohl auch, daß der Inhalt ihrer Produktion von einem mächtigen Förderer abhängig war.

A: Mehr oder weniger. Der Mäzen war in vielen Fällen auch Auftraggeber. War er liberal – und das gehörte zu den Grundprinzipien des Mäzenats – dann lag darin eine große Chance für den Künstler. Vergils Mäzen wurde später Caesar Augustus persön-

lich, und daraus ging letzten Endes die *Aeneis* hervor. Augustus war der Auftraggeber. Aus dieser Konstellation erklärt sich nun auch die von Vergil vorgenommene formale Verschmelzung der beiden homerischen Epenhandlungen. Denn er preist den Helden seines Epos, Aeneas, als den Begründer der julischen Dynastie, der auch Caesar Augustus angehörte. Ja, er konstruiert im 6. Buch der Dichtung über eine Prophetie den historisch-mythischen Zusammenhang zwischen Aeneas' Reichsgründung und dem Kaisertum des Augustus. Die Handlung des Epos stellt aber im zweiten Teil dar, wie der Begründer des römischen Ursprungsimperiums, Aeneas, durch eine Reihe erfolgreicher Kriege in Italien Ordnung schafft und so den Grundstein für das spätere Weltreich des Augustus legt. Die kriegerischen Handlungen der Ilias boten dem Dichter hier das Vorbild für die Darstellung der Machtentfaltung seines Helden.

Themenwandel und Formenwandel sind, wie das Beispiel zeigt, untrennbar miteinander verbunden. Das gewiß noch unzureichend ausgeführte Beispiel gibt vielleicht aber auch eine Ahnung von den Schwierigkeiten, beides historisch vermittelt zu sehen. Jedenfalls macht es bewußt, daß die formalistische Beschreibung der in der literarischen Reihe zu beobachtenden Veränderungen auf historische Interpretationen nicht verzichten kann, soll der Formenwandel auch *erklärt* werden.

B: Fassen wir kurz zusammen, was bisher über den literarischen Traditionalismus gesagt wurde:

Vorbildlichkeit bestimmter literarischer Muster, Nachahmung derselben, Strenge des Formenkanons und ein praktischer Lebensbezug sind jene Merkmale des literarischen Traditionalismus, die den oben mit Bezug auf die Sozialsphäre aufgezählten korrespondieren. Traditionalismus, ein Wort, das die strikte Abhängigkeit von dem bedeutet, was überliefert ist. Abhängigkeit der Literatur von den großen Mustern, aber auch Abhängigkeit des Handelns von den großen Taten der Vorfahren. Diese Taten, die erst den Grund legten für das, was wir heute Geschichte nennen, wurden nicht nur in großen epischen Würfeln verkündet, sondern, je nach Rang, auch in kurzen Erzählungen von Mund zu Mund, von Generation zu Generation weitertradiert; später auch aufgeschrieben und als Historien gesammelt. An dieser erzählten Erfahrung, an einer Erfahrung, die durch ihr Alter an Autorität gewonnen hatte, orientierten sich die Nachgeborenen. Und in dieser Form eines literarischen Traditionalismus liegt die praktische Bedeutung der literarischen Kultur offen zutage. Keine Kunst, die um ihrer selbst willen gepflegt wurde, sondern ein Können, das den Lebensbezug in ganz unmittelbarer Weise herzustellen und zu erhalten suchte.

C: Das klingt wie ein Schlußwort zum literarischen Traditionalismus. Aber ist nicht etwas Wichtiges vergessen worden? Der literarische Wandel besteht doch nicht allein aus den Veränderungen der formalen und funktionalen Strukturen. Literarischer Wandel hebt sich doch von anderen Prozessen dadurch ab, daß die Texte selber, ich meine bestimmte Texte, wie das homerische oder vergilsche Epos, sich nicht ändern, wohl aber ihre Lesart. Ist die Geschichte der Rezeption und Interpretation dieser Texte nicht auch ein Stück literarischer Wandel?

A: Damit sind wir beim 3. Weg, den literarischen Wandel zu erforschen, bei der rezeptionsgeschichtlichen Methode, wie wir sie schon am Beispiel der Hamlet- und Madame Bovary-Interpretation kennengelernt haben. Verglichen mit den beiden anderen, mit der formal-ästhetischen und der historisch interpretierenden Methode ist diese relativ jung. Sie geht von den Zeugnissen der Lektüre aus, also von dem, was die Leser beispielsweise über ihre Homerlektüre aufgeschrieben haben. Sie betrachtet aber auch die Formen der Tradierung: wie wird ein Text von einer Sprache in die andere übersetzt, wie wird er abgeschrieben, vervielfältigt usw.

C: Entscheidend ist doch wohl, daß durch die Einbeziehung solcher Zeugnisse erst der gesamte literarische Kommunikationsprozeß erfaßt werden kann.

A: Soweit er dokumentarisch überliefert ist. Als Beispiel kann die deutsche Homerrezeption gelten, die in raschem Überblick etwa folgendermaßen sich darstellen läßt:

1. Phase: Das Mittelalter kennt nur eine lateinische, stark gekürzte Übersetzung. Die *Odysee* wird heilsgeschichtlich eingeordnet, den Held Odysseus deuten manche geistliche Gelehrte als Vorausdeutung auf die Menschwerdung Christi.

2. Phase: Im Humanismus des 15. Jahrhunderts wird der lateinische Homer zunächst als Tugendspiegel gelesen. Man löst einzelne Episoden, etwa die Circe-Handlung, heraus, um sie allegorisch als Beispiel für schlechtes und gutes Handeln zu deuten. Aber auch poetologische Überlegungen werden an Homer geknüpft. Er, der Vater der Poesie, ist der Gewährsmann für den Dichter als Seher und für den moralischen Wert der Dichtung überhaupt. In diese Rolle stellen ihn vor allem jene Humanisten, die die irdische Poesie gegen die Angriffe der Theologie verteidigen.

3. Phase: Die humanistische Philologie nimmt sich der Textedition sowie der historischen und sprachlichen Kommentierung an. Neue lateinische Übersetzungen entstehen. 1537 erscheint die erste deutsche Übersetzung der *Odysee*. In den Schulen werden die lateinischen Übersetzungen immer noch als sprachpraktische und moraldidaktische Übungstexte verwendet.

4. Phase: Epoche des Barock – Die Dichtungstheoretiker sehen in

Homer den Ursprung aller inspirierten Poesie. Die Historiker lesen sein Werk als Quelle enzyklopädischen Wissens.

5. Phase: Homers Ependichtung wird zum Ur- und Vorbild des neuen Romans. Der Roman ist nach dieser Ansicht ein in Prosa geschriebenes Epos.

C: Halt. Was hat diese Aufzählung für einen Zweck? Wohin bringt sie uns?

A: Sie hat uns immerhin zum Roman gebracht. Und das ist ganz im Sinne unseres Kapitels, das am Roman, freilich am bürgerlichen Roman, zeigen muß, wie der literarische Wandel in der Frühzeit der ersten Modernisierungsschübe beschaffen war.

Man hat den Roman das Epos des bürgerlichen Lebens genannt, und dieses Aperçu muß hier als Hinweis auf einen Zusammenhang zwischen beiden Formen wie auf den Wandlungsprozeß, der zwischen ihnen liegt, genügen.

Im übrigen bestätigt der rezeptionshistorische Exkurs die These vom literarischen Traditionalismus. Bis ins 18. Jahrhundert weisen die Deutungsformen Homers nur relativ schwache Veränderungen auf. Homer blieb bis dahin die Autorität in Sachen Moral und in Fragen der Dichtungslehre.

C: Aber was ist nun mit der Modernisierung im 18. Jahrhundert?

B: Veränderungen künden sich an. Die Modernisierung greift. Evolutionsbeschleunigung.

Im wirtschaftlichen Bereich lösen industrielle Produktionsweisen die vorindustriellen des Handwerks ab.

Die Landwirtschaft wird in zunehmendem Maße rationalisiert, den Handel beherrschen bald geldwirtschaftliche Prinzipien; mit einem Wort: eine kapitalistische Wirtschaftsform mit einer entsprechenden Wirtschaftsgesinnung ist im Entstehen. –

Neue Formen politischer Machtausübung bedürfen neuer Legitimation, also Rechtfertigung und Begründung. Rechtsverhältnisse und Verträge treten nach und nach an die Stelle der traditionellen Herrschaftslegitimation. Die Berufung auf Herkommen, Blutsbande und göttliche Einsetzung verliert ihre Wirksamkeit. Die Regierten fordern das Recht, die Regierenden zu kontrollieren. –

Die soziale Struktur wird beweglicher. War die alte Ständegesellschaft am Bestand der sozialen Grenzen interessiert, so kommt nun Mobilität ins stabile Gefüge: der dritte Stand, das Bürgertum, meldet neue Rechte an und setzt sie schließlich ein, indem er in revolutionären Schüben den Wandel beschleunigt. –

Die Formen vermittelter Kommunikation werden reicher, schneller und zugänglicher; Zeitungen entstehen und öffentliche Bibliotheken. Bedeutende Anstrengungen werden gemacht, um

die allgemeine Alphabetisierung voranzutreiben. Ein öffentliches Erziehungssystem entsteht, die Volkssprachen übertreffen die Gelehrtensprache. Eine literarische Öffentlichkeit entsteht und behauptet sich, in deren Rahmen neue, teils politische, teils ästhetische Formen der kommunikativen Verständigung aufkommen.

A: Der Roman wird als spezifische literarische Form des bürgerlichen Zeitalters angesehen. »An seinem Beginn«, so bemerkt Adorno, »steht die Erfahrung von der entzauberten Welt im Don Quixote«. ¹⁴ Betrachten wir eine Textpassage aus diesem Buch:

En resolucion, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los dias de turbio en turbio: y así del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino á perder el juicio. Llenósele la fantasia de todo aquello que leia en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles. Y asentósele de tal modo en la imaginacion que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leia, que para él no habia otra historia mas cierta en el mundo. ¹⁵

Der gute Junker versank so tief in seine Lektüre, daß er die Nächte von Untergang bis Aufgang und die Tage von Aufgang bis Untergang damit zubrachte und sich endlich durch zu viel Lesen und zu wenig Schlaf das Gehirn so ausdörrte, daß er den Verstand verlor. Er füllte sich den Kopf mit allem an, was er in seinen Büchern fand, als da sind: Verzauberungen, Fehden, Schlachten, Herausforderungen, Wunden, Zärtlichkeiten, Liebeshändel, Seestürme und andre Tollheiten mehr; und so tief arbeitete er sich hinein, daß ihm endlich dieser Wust von Hirngespinnsten, den er las, als die verbürgteste Geschichte von der Welt erschien. ¹⁶

C: Von welchen Büchern ist hier die Rede?

A: Von den Ritterepen, über die Don Quixote den Verstand verliert. Vielleicht erinnern Sie sich noch an das 7. Kapitel über fiktionale Texte: Don Quixote verliert den Verstand, weil er die in den Epen dargestellten Taten für bare Münze nimmt. Diese früh im siebzehnten Jahrhundert erschienene Parodie versetzt dem Ritterepos den Todesstoß.

Als Parodie macht Don Quixote auch das Nachahmungsprinzip lächerlich. Als *moralisches* bezog sich das Nachahmungsprinzip

¹⁴ Theodor W. Adorno, in: *Literatur*, a.a.O., S. 258.

¹⁵ Miguel de Cervantes Saavedra: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona 1839, S. 2.

¹⁶ Miguel de Cervantes Saavedra: *Der scharfsinnige Ritter Don Quijote von der Mancha*. Frankfurt 1975, S. 61 (Textrevision nach der anonymen Ausg. 1837 von K. Thorer).

auf die Nachfolge des Lesers, die dieser anzutreten hatte, um so rechtschaffen zu werden, wie die im Buch auftretenden Helden. Don Quixote tut das im buchstäblichen Sinne. Er wird Ritter in der Nachfolge der in seinem Kopf zu einer Figur verschmelzenden Bücherhelden. Aber er wird zum Ritter von der traurigen Gestalt, weil der Erzähler das Geschehen in die Lebenswelt des frühen siebzehnten Jahrhunderts verlegt, eine Welt, die der heroischen Tat nicht mehr bedarf.

Zum andern parodiert das Buch auch das *literarische* Nachahmungsprinzip. Indem Cervantes noch einmal einen Ritterroman schreibt, nimmt er zugleich Abschied von ihm. Denn dieser Roman versteht sich nicht mehr als Imitation, sondern als Reinigung der Literatur von einer zum Klischee erstarrten Form.

Spielt in Cervantes' Erzählung noch ein verarmter Landjunker die Hauptrolle, so ist im folgenden Beispiel der Held ein Bürgerlicher, der Sohn eines Kaufmanns.

I was born in the year 1632, in the city of York, of a good family, tho' not of that country, my father being a foreigner of Bremen, who settled first at Hull. He got a good estate by merchandise, and leaving ...¹⁷

Ich wurde im Jahr 1632 in der Stadt York geboren, von guter Familie, die aber nicht aus diesem Land stammt, denn mein Vater war ein Ausländer aus Bremen. Zuerst hatte er sich in Hull niedergelassen, wo er als Kaufmann einiges Vermögen erwarb. Später verließ er ...¹⁸

Der Kaufmannssohn beginnt in breiter und detaillierter Weise eine Erzählung, in der er selber als Ich-Erzähler die Hauptrolle spielt. Seine Familie gehört, wie man später erfährt, dem Mittelstand an.

Daniel Defoe, der Verfasser dieser Erzählung, hat ihr einen Titel gegeben, der von fern noch an die Thematik der vorbürgerlichen Abenteuerepen erinnert:

Das Leben und die unerhörten Abenteuer des Robinson Crusoe eines Seemanns aus York.

Der Roman ist etwa hundert Jahre nach dem *Don Quixote* in England erschienen. – Robinson fährt aus, wie so viele Helden vor ihm, aber seine Reise kommt durch einen Schiffbruch zum Stillstand; er rettet sich als einziger Überlebender auf eine unbewohnte Insel. Das Wrack des zerbrochenen Schiffes versorgt ihn mit Werkzeug, mit Getreidesamen und – mit der Bibel.

Robinson beginnt bald selber ein Buch zu schreiben, ein Tage-

¹⁷ Daniel Defoe: *Robinson Crusoe*. Ediert von A. Ross. Harmondsworth 1965, S. 27.

¹⁸ Daniel Defoe: *Robinson Crusoe*, I. u. 2. Teil. Übers. von H. Novak. München 1968, S. 36.

buch. Darin trägt er überaus sorgsam und pedantisch ein, was er tut und erleidet. So entsteht ein Protokoll jener Arbeit und Mühe, die Robinson aufwenden muß, um zu überleben. Bibel und Tagebuch sind die literarischen Gegenstände, die der Erzähler einerseits zum Trost des Helden andererseits zur Unterrichtung des Lesers einführt. Denn der Leser erfährt hier zum erstenmal in der Literatur in aller Ausführlichkeit, daß Arbeit und Vernunft die Mittel sind, mit deren Hilfe der Mensch sein Leben erhält und lebenswert macht.

In der Einsamkeit berechnet Robinson nicht nur die Vor- und Nachteile seiner individuellen Haushaltsführung, seines Arbeitsaufwands und des Gebrauchs der von ihm mit eigener Hand produzierten Güter; selbst den ideellen Gewinn und Verlust seines Inseldaseins rechnet er nach dem Muster der kommerziellen Buchhaltung auf. Den Leser dieses Romans überrascht immer wieder die Genauigkeit, mit der der Erzähler noch seine geringsten Tätigkeiten erzählt, seine Vorräte beschreibt und numerisch festhält. Ein Stil der protokollarischen Bestandsaufnahme und der Detailbeschreibung, wie er bis dahin in der Literatur kaum zu finden war.

C: Der realistische Stil!

A: Ja. Eine Erweiterung fiktionalen Erzählens bedeutet darüber hinaus die Übernahme der Tagebuchform. Gewiß gab es Tagebücher schon früher, aber sie wurden kaum in die Sprache der Fiktion übernommen. Sie zu übernehmen heißt aber für den Romancier: ich möchte bei dem Leser die Illusion wecken, unmittelbarer Zeuge einer individuellen Lebensgeschichte zu sein.

B: Fassen wir zusammen:

Der Roman von Cervantes zeigt uns, daß zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts das früher so ernst genommene Thema der ritterlichen Ausfahrt nur noch parodistisch darzustellen war. Die alte Lebensform der auf Ehre und heroische Tat begründeten Adelsgesellschaft war dahin und dahin ging auch das Nachahmungsprinzip.

Mit *Robinson Crusoe* liegt ein Roman der neuen, bürgerlichen Lebensform vor. Dessen Themen: Geldwirtschaftliches Interesse und Selbsterhaltung durch Arbeit. Dieser Themenwandel erzwingt eine Veränderung der literarischen Struktur und damit zugleich eine Veränderung des kommunikativen Anspruchs. Der Wert ökonomischer Rationalität enthüllt sich dem Leser nirgendwo besser als in den genauen Beschreibungen der Arbeits- und Herstellungsprozesse und in den detaillierten Aufzählungen des zum Leben notwendigen Inventars und der Vorräte, nicht zuletzt der Geldvorräte. Die Planung der Arbeit, das Zählen und Messen sind die Verrichtungen dessen, der sich die Natur verfügbar

macht, um zu überleben. Robinson wirkt wie die Verkörperung einer Weltinterpretation, in der das Prinzip der ökonomischen Rationalität zum allbeherrschenden wird.

C: Geht diese Interpretation nicht zu weit? Ist nicht auch die Religiosität Robinsons ein Thema des Romans?

A: Gewiß. Defoe benutzt in seinen Romanen Muster der religiösen Bekehrungsgeschichte und des Reiseberichts; auch wird die religiöse Thematik ausdrücklich hervorgehoben. Nicht von ungefähr ist Robinson ein eifriger Bibelleser, nicht von ungefähr glaubt er als erstes den Wilden Freitag zum christlichen Glauben bekehren zu müssen.

C: Also liegt auch hier ein literarischer Traditionalismus vor, etwa in der Nachahmung religiöser Erbauungsliteratur.

A: So sollte man es nicht sehen. Formtraditionen bilden wohl das Repertoire des Erzählens, aber sie werden hier mit anderer Absicht und auf neue Weise verwertet. Die gelungene Verschmelzung verschiedener traditioneller Formen zu einer neuen, komplexen narrativen Schreibart macht ja die Qualität dieses Romans aus.

C: Aber wie steht es mit *Don Quixote*? Gilt für diesen Roman nicht auch, was in einer wissenschaftlichen Untersuchung »Das Alte im Neuen« genannt wurde?¹⁹

A: Das »Alte im Neuen« ist eine vorzügliche Formel, die auf einen Nenner bringt, was in der merkwürdigen Verschränkung von Tradition und Innovation in der literarischen Formengeschichte geschieht.

Paradox gesagt: es wird hier eine ungleichzeitige Gleichzeitigkeit deutlich, die überhaupt charakteristisch für den literarischen Wandel ist. Im *Don Quixote* z. B. ist die Ebene der Gleichzeitigkeit die, auf der der Held im Widerspruch mit der Lebenswelt des Autors und der zeitgenössischen Leser gezeigt wird. Die Ebene der Ungleichzeitigkeit liegt eigentlich im Kopf des Helden und ist eine rechte Bücherebene.

C: Don Quixote hat die alten Zeiten im Kopf: er hält am Nachahmungsprinzip fest und versucht, den Bildern der alten Ritterspen nachzuleben. Wie der Professor für chinesische Sprachen in Cannettis Roman »Die Blendung«. Eine Bibliothek im Kopf, rennt er sich diesen Kopf an der für ihn unverständlich gewordenen Welt ein.

A: Nicht ganz so im *Don Quixote*. Man hat gesagt: in diesem Roman sei »alles Literatur und alle Literatur menschliches Leben«²⁰. Es sei ein Literaturroman, in dem die fiktive Literatur

¹⁹ Marthe Robert: *Das Alte im Neuen. Von Don Quichotte zu Franz Kafka*. München 1968.

²⁰ Werner Krauss: *Miguel de Cervantes, Leben und Werk*. 1966, S. 165 f.

selber zum Gegenstand der Fiktion wird. Wenn das so ist, dann enthält die Darstellung ein Moment der Reflexion: der Held ist durch und durch ein Bücherheld, gewissermaßen aus Literatur zusammengesetzt. Er repräsentiert *literarisch* formulierte Werte, nicht allein Werte, die ihren Grund in der zeitgenössischen Lebenswelt haben. Wegen dieses darstellerischen Reflexionsmoments ist der Roman auch von den Literaturtheoretikern der Goethezeit als *das* Zeugnis für den Beginn literarischer Modernität zumindest im Bereich fiktionalen Erzählens angesehen worden.

C: Muß sich dann nicht auch der Rezeptionsvorgang grundlegend ändern? Der Leser muß doch die im Text angelegte Reflexion nachvollziehen und nicht den heldenhaften Gestus der Hauptfigur?

A: Das ist allerdings entscheidend für die Veränderung innerhalb des literarischen Kommunikationsverhaltens. Die Autoren des 18. Jahrhunderts, besonders manche Aufklärungsschriftsteller, machen von dem Reflexionsmoment starken Gebrauch. Sie zeigen mit seiner Hilfe Widersprüche auf, ohne eine Lösung anzubieten. Sie wenden sich an den »denkenden Leser«. Häufig führen sie ihn sogar in ihren poetischen Text ein, um ein imaginäres Gespräch mit ihm zu führen, ein Gespräch, das sich teils um die moralische Bewertung der dargestellten Handlungen, teils um die Formen der Darstellung dreht.

C: Die Autoren der bürgerlichen Gesellschaft müssen sich offenbar bewußter mit den Voraussetzungen und Folgen ihrer Arbeit auseinandersetzen, als das im Zeitalter des literarischen Traditionalismus notwendig war.

A: Gewiß. Sie sind selbständiger geworden – übrigens auch ökonomisch. Das Mäzenat löst sich auf, die Schriftsteller machen Verträge mit den Herstellern und Händlern und werden für ihre Tätigkeit wie Lohnarbeiter bezahlt. Das verändert natürlich ihr Selbstverständnis. Wobei nicht zu vergessen ist, daß durch die Ausweitung sowohl der Buchproduktion wie der Alphabetisierung erst die Voraussetzungen dafür geschaffen wurden, daß auch aus dem Dichter und Schriftsteller so etwas wie ein ganz gewöhnlicher Beruf wurde.

C: Es fehlt noch ein Beispiel für den vorhin angesprochenen Formenwandel innerhalb der Romanerzählung, genauer gesagt: für die am Formenwandel haftende Funktionsänderung. Denn es wurde ja gesagt, daß Erzähler und Leser *im* fiktiven Romantext selber ein Gespräch führten.

A: Ein Beispiel liefert der Roman *Jacques der Fatalist* des französischen Aufklärers Denis Diderot. Erschienen ist der Roman in den

Jahren 1778 bis 1780. Wider alle Erwartung beginnt die Erzählung mit einer Reihe von Fragen:

Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va? Que disaient-ils?²¹

›Wie waren sie zueinander gekommen?‹ Von ungefähr, wie das gewöhnlich der Fall ist. ›Wie heißen sie?‹ Was kann euch daran liegen? ›Wo kamen sie her?‹ Aus dem nächstgelegenen Ort. ›Wohin gingen sie?‹ Weiß man je, wohin man geht? ›Was sprachen sie?‹²²

Dieser Dialog am Romananfang kann nur als Frage- und Antwort-Spiel zwischen Leser und Erzähler verstanden werden. Und nach diesem Eingang entwickelt der Roman, in dem wie im *Don Quixote* Herr und Diener die Hauptfiguren spielen, eine außerordentlich geistreiche Partitur des Erzählens und Rasonierens. Da wird viel übers Erzählen selber geredet, da werden Geschichten angefangen, unterbrochen, wieder aufgenommen und sofort. Vor allem aber ist nichts im Sinne eines eindeutigen Urteils vorentschieden. Die Erzählungen merkwürdiger Handlungsweisen sind letzten Endes zweideutig, so daß das Urteil über das, was Recht oder Unrecht ist, dem Leser überlassen bleibt. Ihm wird keine Maxime, keine Lebensregel, aufgezwungen. Er soll sie selber finden.

C: Ja, er ist schließlich der denkende Leser.

A: Die neue Freiheit des Lesers unterscheidet sich in hohem Maße von einer literarischen Kommunikationsform, die mit dem Anspruch auftrat, einen direkten lebenspraktischen Bezug über eindeutige Handlungsbewertungen und -anweisungen durchzusetzen. Der als vernünftiges Subjekt ernstgenommene Leser muß erst einmal über das Gelesene nachdenken und er muß es bereden können. – Dieses Bereden-können und -wollen gehört seit dem achtzehnten Jahrhundert zu den Grundlagen der Kommunikation über Literatur. Daß man über Literatur vernünftig reden kann, ist heute einer der Grundsätze der Literaturkritik. Zur Zeit Diderots wurde dieser Grundsatz eben erst als eine neue Erfahrung begrüßt. Diderot über die Wirkung der Romane des Engländers Richardson:

J'ai remarqué que, dans une société où la lecture de Richardson se faisait en commun ou séparément, la conversation en devenait plus intéressante et plus vive.

²¹ Denis Diderot: *Oeuvres romanesques*. Ediert von H. Bénac. Paris 1959, S. 493.

²² Denis Diderot: *Jacques der Fatalist*. Übers. von W. C. S. Mylius. Berlin ³1974, S. 5.

J'ai entendu, à l'occasion de cette lecture, les points les plus importants de la morale et du goût discutés et approfondis.²³

Ich habe bemerkt, daß in einer Gesellschaft, in der man Richardson – gemeinsam oder getrennt – liest, die Gespräche dank der Lektüre interessanter und lebhafter werden. Ich habe gehört, wie man anlässlich dieser Lektüre die wichtigsten Punkte der Moral und des Geschmacks erörterte und ergründete.²⁴

Diderots Beobachtung erläutert zwei bedeutende Funktionen der Literatur, wie sie seitdem so selbstverständlich geworden sind, daß wir kaum über ihre historischen Voraussetzungen nachdenken. Die Romanlektüre wird zum Medium der Geselligkeit und der Kommunikation. Natürlich hängt das von der Art der Romane ab. Die Texte Richardsons sind eben prototypisch für das, was wir den bürgerlichen Roman nennen. Sie stellen nicht heroische Taten dar, sondern, wie Diderot sich ausdrückt, »den allgemeinen Lauf der Dinge, die mich umgeben«. Mit anderen Worten: die praktischen Probleme des bürgerlichen Lebens. Aber das Bereden von Literatur, von dem Diderot spricht, hat sich im 18. Jahrhundert auch seine eigentümlichen sozialen Strukturen geschaffen: eine literarische Öffentlichkeit entstand und zugleich ein literarischer Markt, der jene permanenten Innovationen forderte, förderte und finanzierte, die den Avantgardismus des 19. Jahrhunderts vorbereiteten.

B: Zusammenfassend läßt sich die These vertreten, daß ein System literarischer Kommunikation im strengen Sinne erst seit dem 18. Jahrhundert besteht. Die Momente der Reflexion und der permanenten Innovation machen es notwendig, Spezialisten auszubilden, die die Fähigkeit zur Teilnahme an diesem besonderen Kommunikationssystem untersuchen und vermitteln: Literaturkritiker, Literaturwissenschaftler und Literaturpädagogen. Damit deutet sich an, in welche Richtung der literarische Wandel sich weiterbewegt. Spezialisierung bei gleichzeitiger Ausdifferenzierung von Teilfunktionen sind Kennzeichen des literarischen wie des sozialen Wandels seit dem 19. Jahrhundert; es sind Kennzeichen auch der Literatur selber, die immer neue Formen und Arten ausbildet, ohne die alten darüber verschwinden zu lassen. Das aus dieser Entwicklung entstandene »imaginäre Museum« von Texten wie die schon in Kapitel 5 beobachtete Auflösung der Gattungs- und Mediengrenzen haben die kommunikativen Möglichkeiten des Literarischen inzwischen derart bereichert, daß selbst das Einzelsystem »literarische Kommunikation« als eine Vielfalt

²³ *Oeuvres de Diderot*. Ediert von A. Billy. Paris 1951, S. 1066.

²⁴ Denis Diderot: »Lobrede auf Richardson«, in: D. D., *Ästhetische Schriften*, Bd. 1. Übers. von F. Bassenge u. Th. Lücke. Frankfurt 1968, S. 409.

untereinander vermittelter Subsysteme gesehen werden muß.

A: Haben Sie eigentlich Diderots *Jacques der Fatalist* gelesen?

C: Nein, sollte man das?

A: Unbedingt, es ist eine der größten Delikatessen. Hören Sie, was Goethe nach der Lektüre ins Tagebuch schrieb:

Von 6 bis halb 12 Diderots Jacques le Fataliste in der Folge durchgelesen, mich wie der Bel zu Babel an einem solchen ungeheuren Maale ergötzt. und Gottgedanckt, daß ich so eine Portion mit dem grösten Apetit auf einmal als wärs ein Glas Wasser, und doch mit unbeschreiblicher Wollust verschlingen kan.²⁵

²⁵ Johann Wolfgang von Goethe: *Tagebücher*. Hrsg. von P. Boerner. Zürich 1964, S. 100 f.