

Handbuch Kanon und Wertung

Theorien, Instanzen,
Geschichte

Herausgegeben von
Gabriele Rippl
und Simone Winko



Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Handbuch Kanon und Wertung

1. Edition, 1. Aufl. 2013
Geschichte

2. Auflage, 2013
Geschichte



Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02430-5

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2013 J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt/Jessica Joos
Satz: typopoint GbR, Ostfildern
Druck und Bindung: Kösel, Krugzell · www.koeselbuch.de

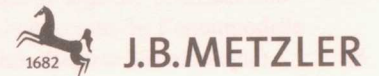
Printed in Germany
September 2013

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar



Inhalt

1. Einleitung	1	1.1. Einleitung	1
2. Wert- und Wertungslehre	11	2.1. Wert- und Wertungslehre	11
3. Wert- und Wertungslehre	11	3.1. Wert- und Wertungslehre	11
4. Wert- und Wertungslehre	11	4.1. Wert- und Wertungslehre	11
5. Wert- und Wertungslehre	11	5.1. Wert- und Wertungslehre	11
6. Wert- und Wertungslehre	11	6.1. Wert- und Wertungslehre	11
7. Wert- und Wertungslehre	11	7.1. Wert- und Wertungslehre	11
8. Wert- und Wertungslehre	11	8.1. Wert- und Wertungslehre	11
9. Wert- und Wertungslehre	11	9.1. Wert- und Wertungslehre	11
10. Wert- und Wertungslehre	11	10.1. Wert- und Wertungslehre	11
11. Wert- und Wertungslehre	11	11.1. Wert- und Wertungslehre	11
12. Wert- und Wertungslehre	11	12.1. Wert- und Wertungslehre	11
13. Wert- und Wertungslehre	11	13.1. Wert- und Wertungslehre	11
14. Wert- und Wertungslehre	11	14.1. Wert- und Wertungslehre	11
15. Wert- und Wertungslehre	11	15.1. Wert- und Wertungslehre	11
16. Wert- und Wertungslehre	11	16.1. Wert- und Wertungslehre	11
17. Wert- und Wertungslehre	11	17.1. Wert- und Wertungslehre	11
18. Wert- und Wertungslehre	11	18.1. Wert- und Wertungslehre	11
19. Wert- und Wertungslehre	11	19.1. Wert- und Wertungslehre	11
20. Wert- und Wertungslehre	11	20.1. Wert- und Wertungslehre	11
21. Wert- und Wertungslehre	11	21.1. Wert- und Wertungslehre	11
22. Wert- und Wertungslehre	11	22.1. Wert- und Wertungslehre	11
23. Wert- und Wertungslehre	11	23.1. Wert- und Wertungslehre	11
24. Wert- und Wertungslehre	11	24.1. Wert- und Wertungslehre	11
25. Wert- und Wertungslehre	11	25.1. Wert- und Wertungslehre	11
26. Wert- und Wertungslehre	11	26.1. Wert- und Wertungslehre	11
27. Wert- und Wertungslehre	11	27.1. Wert- und Wertungslehre	11
28. Wert- und Wertungslehre	11	28.1. Wert- und Wertungslehre	11
29. Wert- und Wertungslehre	11	29.1. Wert- und Wertungslehre	11
30. Wert- und Wertungslehre	11	30.1. Wert- und Wertungslehre	11
31. Wert- und Wertungslehre	11	31.1. Wert- und Wertungslehre	11
32. Wert- und Wertungslehre	11	32.1. Wert- und Wertungslehre	11
33. Wert- und Wertungslehre	11	33.1. Wert- und Wertungslehre	11
34. Wert- und Wertungslehre	11	34.1. Wert- und Wertungslehre	11
35. Wert- und Wertungslehre	11	35.1. Wert- und Wertungslehre	11
36. Wert- und Wertungslehre	11	36.1. Wert- und Wertungslehre	11
37. Wert- und Wertungslehre	11	37.1. Wert- und Wertungslehre	11
38. Wert- und Wertungslehre	11	38.1. Wert- und Wertungslehre	11
39. Wert- und Wertungslehre	11	39.1. Wert- und Wertungslehre	11
40. Wert- und Wertungslehre	11	40.1. Wert- und Wertungslehre	11
41. Wert- und Wertungslehre	11	41.1. Wert- und Wertungslehre	11
42. Wert- und Wertungslehre	11	42.1. Wert- und Wertungslehre	11
43. Wert- und Wertungslehre	11	43.1. Wert- und Wertungslehre	11
44. Wert- und Wertungslehre	11	44.1. Wert- und Wertungslehre	11
45. Wert- und Wertungslehre	11	45.1. Wert- und Wertungslehre	11
46. Wert- und Wertungslehre	11	46.1. Wert- und Wertungslehre	11
47. Wert- und Wertungslehre	11	47.1. Wert- und Wertungslehre	11
48. Wert- und Wertungslehre	11	48.1. Wert- und Wertungslehre	11
49. Wert- und Wertungslehre	11	49.1. Wert- und Wertungslehre	11
50. Wert- und Wertungslehre	11	50.1. Wert- und Wertungslehre	11



3. Literaturwissenschaftliche Kanontheorien und Modelle der Kanonbildung

3.1 Normative Kanontheorien

3.1.1 Textbezogene Modelle: Ästhetische Qualität als Maßstab der Kanonbildung

Neuere Theorien der Kanonbildung vernachlässigen in aller Regel die literarische Qualität, wenn sie die Gründe für die Kanonisierung von Literatur erläutern, und jüngere Forschungsbeiträge zu textuellen Kriterien literarischer Wertung liegen kaum vor. Das folgende Kapitel kann daher keinen befriedigenden neueren Forschungsstand nachzeichnen; stattdessen konzentriert es sich auf die Systematik eines textbezogenen Kanonmodells.

Behauptung und Kritik textinterner ästhetischer Maßstäbe

Betrachtet man die jüngere Literatur zu textbezogener literarischer Wertung, so stellt sich Unzufriedenheit ein. Wer textbezogene ästhetische Wertungen für möglich hält, wie etwa Harold Bloom (1994) oder Henry H.H. Remak (1981), hält es nicht für nötig, die Belastbarkeit der jeweiligen Urteilsgrundlage zu demonstrieren. Es wird vom Faktum der Kanonizität Shakespeares oder Flauberts ausgegangen, die Qualität ihrer Texte erscheint selbstevident. Für Rankings hochkanonischer Autoren werden für den Einzelfall Kriterien geltend gemacht, die sich nicht verallgemeinern lassen. So scheut sich Remak nicht, aufgrund der größeren Interpretationsoffenheit Flauberts *Un cœur simple* (*Ein schlichtes Herz*) höher einzuschätzen als Tolstojs *Smert' Ivana Il'iča* (*Der Tod des Ivan Il'ič*).

Scharfe Kritiker textbezogener ästhetischer Wertungen wie etwa Eugene Goodheart (1978) und Northrop Frye (1968) disqualifizieren Werturteile pauschal als Projektionen des Kritiker-Ich oder der Vorlieben und Ängste einer bestimmten Epoche. Die Unzufriedenheit aus theoretischer Sicht resultiert hier daraus, dass durch eine solche Disqualifizierung die Kritikerzunft desavouiert wird, obgleich es doch Kritiker gab, die mit anscheinend sicherem

Blick literarische Werke auch gegen die aktuell vorherrschenden Vorlieben der Epoche als Meisterwerke identifiziert haben. Beispiele sind Ernst Robert Curtius, der sich für Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (Curtius 1922) und für Joyces *Ulysses* (Curtius 1929) einsetzte, und Aleksander Wat, der den Warschauer Verlag Gebethner und Wolff vor dem Bankrott bewahrte, indem er für ihn die wichtigsten jungen polnischen Autoren der Zwischenkriegszeit entdeckte. Ein Maßstab ästhetischer Qualität wird von der Literaturkritik vorausgesetzt, aber selten expliziert. Wenn es textinterne Qualitätsmaßstäbe für künstlerische Texte gibt, dann wird der Gleichsetzung von Kanonisierung und Zensur (Assmann/Assmann 1987) wie auch dem Verdacht der Manipulation des Kanons (Guillory 1993) die Grundlage entzogen. Der Status solcher Maßstäbe kann jedoch nicht der verbindlicher Wahrheiten sein, denn der Kanon ist ständig in Bewegung. Die Kanongeschichte, in der sich diese Bewegung vollzieht, ist mit der Deutungsgeschichte verknüpft. Deutungen liefern – wenn sie Texte weder als Symptome (etwa von Klischeevorstellungen der Zeit) noch als Thesen, sondern als kulturelles Dialogangebot verstehen (vgl. Freise 2010) – Argumente für die Kanonwürdigkeit der gedeuteten Texte.

Den Maßstab für die ästhetische Qualität eines Textes liefern somit nicht zeitlose ›Eigenschaften‹ des Textes, sondern die Dialoge, die Wertungsakteure im Verlauf der Rezeptionsgeschichte mit dem Text führen. Diese Dialoge prägen drei Komponenten: das symbolische Kapital, über das die Wertungsakteure verfügen, ihre rhetorische Überredungskunst sowie die Qualität dieser Dialoge. Die ersten beiden Komponenten sind vollständig textextern. Für einen textinternen Maßstab ästhetischer Qualität geeignet ist nur die dritte Komponente, die jedoch nicht etwa vollständig intern ist. Die Kanonizität eines Textes verschiebt sich durch sie vom äußeren Kriterium der guten *Argumentation* eines Akteurs im Literaturbetrieb zum vermittelnden Kriterium des guten *Arguments* dieses Akteurs und nicht zur ›Immanenz‹ eines vollständig autonomen Wertes. Die Qualität des Dialoges eines Wertungsakteurs mit dem Text bestimmt sich nun durch das

Ausmaß, in dem nicht nur der Text, sondern auch der Wertende in den Dialog eingeht. Dialogische Handlungen wie ästhetische Wertung und Interpretation sind auch vom Reflexionsniveau des Akteurs abhängig, denn die Wertungskompetenz liegt hier weder in einer Sachkompetenz noch in einer Offenheit für beliebige Inhalte, sondern in der weitestgehenden Aktivierung persönlicher und kultureller ›Synapsen‹, an die der Text andocken kann. Je mehr Komponenten des Textes beim Wertenden solche ›Synapsen‹ finden, desto kanonfähiger wird der Text durch den Deutungsakt. Während der letztere Aspekt allenfalls emotional kommunizierbar und damit nicht objektivierbar ist, kann der Erstere mithilfe eines Analyseinstrumentariums, das wissenschaftlichen Kriterien standhält, plausibel gemacht werden.

Russischer Formalismus und literaturwissenschaftlicher Strukturalismus haben sich bemüht, die Literaturwissenschaft zu einer den Kriterien der Wissenschaftlichkeit genügenden Textwissenschaft zu machen. Sie haben dabei nicht den Anspruch erhoben, ästhetische Qualität bestimmen zu können (s. Kap. 2.4.1). Der Formalist Viktor Šklovskij und der Strukturalist Roman Jakobson argumentieren funktional, d.h. sie gehen von einer ›ästhetischen Funktion‹ eines literarischen Textes aus, die von den Variationen der Textrezeption unabhängig ist. Der Verweis auf die ästhetische Zeichenfunktion führt nun aber zu einem tautologischen Wertbegriff – entweder indem das Zeichen in ästhetischer Funktion ›auf sich selbst verweist‹ oder indem alle nicht-ästhetischen Funktionen des Zeichens negiert werden, wodurch die ästhetische Funktion selbst zur Leerstelle wird. Diese Definitionen des Ästhetischen durch Formalismus und Strukturalismus können zu einer Werttheorie auf textueller Grundlage nichts beitragen. Es fehlt ihnen die Bezugsgröße von Wertung, das ›für wen‹ der Wertung. Wenn es textinterne Kriterien für die Zugehörigkeit zu einem literarischen Kanon gibt, dann muss dabei die relationale Logik, die jedem Wertbegriff zugrunde liegt, berücksichtigt werden.

Indem er die Funktion der Literatur auf die ›Verfremdung‹ der Welt, der Sprache und der literarischen Verfahren festlegt, hat der Formalismus allerdings die deskriptive autonomieästhetische Position verlassen und künstlerische Innovation zum Maßstab für ästhetische Qualität erklärt. Damit wurde der Formalismus zu einer formalen und damit normativen Ästhetik (s.u.). Dies gilt nicht für Roman Jakobson, der in dem Aufsatz »Über den Realismus

in der Kunst« (Jakobson 1969) die Relativität auch innovationsästhetischer Urteile demonstriert.

Im Folgenden werden zunächst drei Strategien vorgestellt, auf textueller Grundlage ästhetische Werturteile zu begründen: die formale Strategie, die kumulative Strategie und die essentialistische Strategie.

Strategien der textuellen Begründung ästhetischer Qualität

Formale Begründung: Wer formale Kriterien für ästhetische Qualität geltend macht, braucht für die Form eine Norm. Darum argumentierten an der Form orientierte Theoretiker ästhetischen Werts, z.B. in der Epoche des Klassizismus, präskriptiv; d.h. sie nehmen an, dass die Beachtung formaler Regeln zur Herstellung von Kunstwerken ihre ästhetische Qualität garantiert. Diese Allgemeingültigkeit wurde mit Bezug auf die Tradition oder unter Verweis auf anthropologische Konstanten begründet. Traditionsbezogene Normen im Bereich der Literatur sind z.B. der Sprachgebrauch und die Erwartungen an bestimmte literarische Gattungen. Anthropologische Konstanten im Bereich der Ästhetik sind z.B. der Goldene Schnitt und das Menschenmaß (›der Mensch ist das Maß aller Dinge‹). In der literarischen Ästhetik gelten als formale Qualitätskriterien z.B. die ausgewogenen Proportionen zwischen formalen Einheiten wie Strophen und Kapitel, die passgenaue Adressierung an mögliche Leser durch Einhalten von Gattungskonventionen und sprachlichen Codes sowie die Konstruktion einer der realen Umwelt möglichst nahe kommenden fiktiven Welt. Der Vorteil solcher Normen liegt in jedem Fall in der besseren Kommunizierbarkeit des künstlerischen Textes, also in seiner Ausrichtung auf die Bedürfnisse und Erwartungen des Rezipienten. Nun gab es aber immer wieder Epochen wie z.B. die Romantik oder die Avantgarde, deren Autoren an einer reibungslosen Kommunizierbarkeit ihrer Texte gerade nicht interessiert waren. Hier galt das Prinzip der negativen formalen Norm: Formale Qualität bestimmte sich durch die maximale Enttäuschung der Rezipientenerwartung durch ein möglichst weitgehendes Brechen von Gattungskonventionen und sprachlichen Codes und durch eine maximal von der realen menschlichen Umwelt abweichende fiktive Welt.

Eine ästhetische Wertung, die sich nur auf die Form beruft, kann jedoch nicht relational sein, sie fällt darum unweigerlich auf eine präskriptive Posi-

tion zurück. Damit sind nicht nur die normative Ästhetik des Klassizismus (Boileau 1674) und die die viel geschmähte staatlich verordnete Norm des Sozialistischen Realismus (vgl. Günther 1984) präskriptiv, sondern ebenso die Verfremdungsästhetik der Moderne, insofern sie den ästhetischen Normbruch vorschreibt und ihm ästhetische Qualität zuschreibt (zum Verfremdungsbegriff Hansen-Löve 1974, Einleitung).

Kumulative Begründung: Die kumulative Argumentation arbeitet deduktiv, d. h. sie sammelt Kriterien, die nebeneinander gelten. Ein »monolithisches Modell« (Remak 1981, 128) textueller Qualität kann es für sie nicht geben. Vorbild der kumulativen Argumentation ist Horaz, der der Literatur unterschiedliche Funktionen anheim stellt: Sie kann rühren (*movere*), erfreuen (*delectare*) oder belehren (*docere*). Remak nennt in *Between Scylla and Charybdis* (1990) für die moderne Literatur Kriterien wie Unvorhersehbarkeit des Plots, Belesenheit, psychologische Komplexität, Gestaltqualität und auch den Spaßfaktor (»enjoyment«). In der Weltliteratur gibt es, so Remak, einen »compensatory factor« – kein literarisches Werk vereint sämtliche Qualitätsmerkmale, so dass die Werke durch Wertungen nicht gegeneinander ausgespielt werden können. So weise das Rolandslied eine Konsistenz und stilistische Einheit auf, die dem Nibelungenlied abgehe, doch Letzteres kompensiere dies durch kraftvollere und stärker individualisierte Figuren und zutiefst verwundende Leidenschaften (ebd., 31). Remaks Beispiele rekrutieren sich jedoch durchweg aus bereits hochkanonischen Texten, und der *compensatory factor* ist für das Trennen der Spreu vom Weizen, für das alltägliche Geschäft des ästhetischen Urteilens nicht geeignet. Reicht das Erfüllen eines Kriteriums? Schließen sich bestimmte Kriterien gegenseitig aus? Wie beurteilt man immanent, aber ohne individuelle Willkür, ein Kriterium wie den Spaßfaktor? Remak selbst räumt ein, eher Fragen aufzuwerfen als Antworten parat zu haben. Auch Bortolussi, Dixon und Mullins (2008) argumentieren kumulativ. Sie nennen Qualitäten wie »appeal«, »clarity«, »focus« und »style« (ebd., 411). Solche Kriterien sind jedoch nur schwer argumentativ begründbar. Sie appellieren an vorgängige gemeinsame Geschmackskriterien, die im Verlauf der Literaturgeschichte wiederholt gezielt negiert wurden. Will man nicht ganze Epochen wie z. B. das Barock disqualifizieren, kann man solche Kriterien nicht verallgemeinern.

Essentialistische Begründung: Die essentialistische Argumentation textueller ästhetischer Qualität geht davon aus, dass es eine spezifische eigene Leistung des Ästhetischen gibt, die nicht auf andere Bereiche wie Erkenntnis oder moralisches Urteilen zurückgeführt werden kann. Darum nennt man essentialistische Modelle meist autonomieästhetisch. Das ästhetische Urteilen ist autonom, d. h. nicht von anderem Urteilen abhängig. Die Grenze des Ästhetischen überschreitende Fragen wie die viel diskutierte Frage, ob ein moralisch verwerflicher Text ein großes Kunstwerk sein kann, muss die Autonomieästhetik als unberechtigt zurückweisen. Autonomieästhetik im weiteren Sinne ist jede Argumentation, die in der Tradition von Kants *Kritik der Urteilskraft* dem ästhetischen Urteilen seine eigenen Kriterien zubilligt, die von den Kriterien des Erkennens und des moralischen Urteils unabhängig sind (s. Kap. 2.1). Die Autonomieästhetik im weiteren Sinne lehnt Urteile ab, die das Urteilen über Kunst anderen, etwa politischen oder moralischen Zwecken unterordnet. Wer ästhetisches Urteilen für möglich hält, so die Autonomieästhetik im weiteren Sinne, muss eigene Gesetze des Ästhetischen anerkennen, um z. B. festzustellen zu können, dass ein literarischer Text die besten moralischen Absichten haben mag, ästhetisch aber misslungen ist.

Die Autonomieästhetik im engeren Sinne hat sich seit der Romantik als Reaktion gegen eine präskriptive Poetik entwickelt. Angesichts der Erfahrung, dass »epochemachende« Kunstwerke, die später als hochkanonisch eingestuft wurden, sich meist nicht an die vor ihnen geltenden Normen hielten, schreibt sie dem einzelnen Kunstwerk eine nur ihm zukommende Gesetzmäßigkeit zu. Jedes wahre, gelungene Kunstwerk erschaffe die Regeln des Urteilens über es selbst. Dieser engere Begriff der Autonomieästhetik scheint zirkulär zu sein oder ein unverständliches »Genie« vorauszusetzen, das dem einzelnen Kunstwerk sein eigenes Gesetz erschafft. Gleichwohl ist im Ausgang von Friedrich Schlegels »Athenäum-Fragment Nr. 242« eine argumentative Untermauerung dieser Position möglich. Schlegel nennt die Poesie »ein Individuum im strengsten und buchstäblichsten Sinne des Worts, markierter von Physiognomie, origineller an Manieren und konsequenter in ihren Maximen als ganze Summen solcher Phänomene, welche wir in rechtlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen für Personen, ja sogar für Individuen gelten lassen müssen und gelten lassen sollen« (Schlegel 1967, 205). Er stellt die »Einzigkeit« des Kunstwerks also in

eine Analogie zur menschlichen Individualität. Im sozialen Leben gibt es »Typen«, deren Denken und Verhalten verstanden werden kann, weil es berechenbar ist, aber eben auch »Individuen«, deren Denken und Verhalten nicht berechenbar ist, aber dennoch verstanden werden kann, weil es mit der Message zugleich den Code liefert. Der Code ergibt sich dabei aus der inneren Vernetzung ihrer Lebensäußerungen. Diese soziale Erfahrung innerer Kohärenz und innerer Funktionalität überträgt Schlegel auf das als Individuum verstandene Kunstwerk. Das ist aber nur möglich, wenn wir dem Kunstwerk Individualität zubilligen, es also nicht typisierend auffassen. Das im engeren Sinne autonomieästhetische Urteil über die Qualität des Kunstwerks ist also ähnlich wie das menschliche Individuum auf eine bestimmte kommunikative Haltung angewiesen. Konzidiert man dem Kunstwerk keine Individualität im Schlegelschen Sinne, wird man auch keine autonome ästhetische Qualität feststellen können. Dies ist nun kein Zirkel mehr, denn das Argument ist nicht umkehrbar: Ebenso wie nicht jeder Mensch dem Anspruch genügt, die Regel, nach der er zu verstehen ist, in sich zu tragen, da die meisten Menschen sich nach Gesetzmäßigkeiten oder Regeln verhalten, die ihnen äußerlich sind, so erweist sich auch nicht jeder Text, der mit dem Anspruch auf ästhetische Qualität auftritt und dem wir bereit sind, Individualität zuzubilligen, als »Individuum im strengsten und buchstäblichsten Sinne des Worts« (ebd.).

Der Verweis auf innere Kohärenz und innere Funktionalität eines Kunstwerks als Grundlagen für ein Urteil über seine ästhetische Qualität wird vielfach als »organische« Auffassung der Kunst bezeichnet. Doch hier ist ein Missverständnis im Spiel, da der Begriff des Organischen das Vorbild der Natur impliziert. Organismen im biologischen Sinne sind jedoch ausschließlich für sich selbst da, ihr Funktionieren hat das alleinige Ziel, das eigene System zu stabilisieren, damit es weiterhin existiert. Das gilt nicht für das Kunstwerk, da es seinen Zweck nicht in sich trägt, sondern von Menschen für Menschen gemacht wird.

Häufig wird die innere Kohärenz und innere Funktionalität eines Kunstwerks auch als »Harmonie« bezeichnet. Die Ästhetik des Erhabenen, Disproportionalen, Wilden widersetzt sich jedoch einer Bestimmung von Harmonie als alleinigem oder führendem Kriterium für ästhetische Qualität (vgl. Zelle 1995). Gerade moderne Kunstwerke sind alles an-

dere als harmonisch, doch sie sind dabei keineswegs zusammenhanglos. Die Botschaft des Wilden, Ungebändigten, Disproportionalen ist ja nicht, inneren Zusammenhang zu negieren. Vielmehr manifestiert sich gerade im Erhabenen, das sich nicht in Begriffe fassen lässt, die Differenz zwischen ästhetischer Erfahrung und rationaler Erkenntnis. Darin sind sich die Theoretiker des Erhabenen von Burke über Kant bis Lyotard einig. Ästhetische Erfahrung aber ist zugleich mehr als das nackte Entsetzen angesichts einer unverständlichen, irrationalen Welt. Sie ist – auch und gerade in der Ästhetik des Erhabenen – die Erfahrung eines Zusammenhangs, der jenseits unseres rationalen Erkenntnisvermögens liegt. Auf diese Erfahrung reagieren wir mit Kunst. Solche Erfahrung verschafft nun aber zugleich dem Menschen Individualität im oben genannten engeren Sinne. Schlegels Bild vom Kunstwerk als gleichsam menschlichem Individuum ist also nicht unbegründet, und entsprechend kann man von einem Dialog zwischen der Individualität des Interpreten bzw. Wertungs- und Kanonisierungssubjekts und der Individualität des Kunstwerks sprechen.

Ästhetische Qualität im engeren autonomieästhetischen Sinne liegt also vor, wenn das literarische Kunstwerk als eine für uns unverfügbare, uns aber maximal erfassende Individualität erscheint, wenn wir also, Autoren wie Leser, durch Kunstwerke »intersubjektiv« geformt werden. Aus diesem Grund ist gute Kunst nicht »machbar«, aus diesem Grund sprechen die Künstler, nach dem Ursprung ihrer Kunst befragt, hilflos von »Inspiration« oder »Intuition«. Der epiphanische Charakter der Kunst, wie es Proust und Joyce formuliert haben, der Blick auf das Spiel, das die Götter mit uns treiben, den die Kunst uns ermöglicht, verschafft ihr seit Homer, aber auch noch bei Nabokov ihre ästhetische Qualität im autonomieästhetischen Sinne.

Die ästhetische Urteilsinstanz

Streng rezeptionsästhetisch, d. h. ohne hermeneutischen Textbezug, kann nicht zwischen angemessenen und unangemessenen Rezeptionen unterschieden werden (vgl. Friedrich 2009, 605). Ginge man wie Rita Felski (2008) radikal vom konkreten Gebrauch aus, der von Literatur gemacht wird, dann wäre Kanonwürdigkeit auch aus der besonderen Saugfähigkeit des Papiers, auf dem gedruckt wurde, abzuleiten, wenn ein Buch aus diesem Grunde viel benutzt würde. Wenn sich aber die Argumente für

die Kanonwürdigkeit eines literarischen Textes allein aus seinem funktionsgemäßen Gebrauch bzw. aus einer »dem Gegenstandsbereich Kunst besonders gemäß[e]n] Verhaltensweise« (Engel 2007, 31) des Wertungsakteurs ergeben, dann sind wir mit dem Problem konfrontiert, dass ein solcher Gebrauch nicht empirisch zu ermitteln ist.

Was funktionsgemäßer Gebrauch von Literatur ist, kann anscheinend nur auf der Grundlage textueller Qualitäten entschieden werden. Wir haben es hier mit einem Zirkel zu tun: Textqualitäten unterscheiden darüber, was eine angemessene Rezeption ist, und nur eine angemessene Rezeption offenbart die Textqualitäten. Gleichwohl unterscheidet sich dieser Zirkel von der zirkulären autonomieästhetischen Argumentation, denn es gibt unter dem Namen des »idealen Lesers« einen Bezug »für wen«. Die Konstruktion des idealen Lesers ist jedoch noch nicht die Antwort auf die Frage, »für wen« der textinterne ästhetische Wert wertvoll sei. Strukturell unterscheidet er sich nicht vom »abstrakten Autor«. Der abstrakte Autor bzw. der abstrakte Leser ist allerdings kein Bestandteil des *Textes*, sondern lediglich des *Kunstwerks*. Diese Unterscheidung hat für die Frage nach der ästhetischen Qualität als Maßstab für Kanonisierungen eine große Bedeutung, da der Begriff des Kunstwerks unmittelbar an die Funktionsbestimmung künstlerischer Literatur gekoppelt ist: In der Annahme, dass literarische Texte als Kunstwerke rezipiert werden sollen, sind die Leser sich mit den Autoren einig. Die Bezugsgröße eines Qualitätsurteils über den Text ist also nicht wiederum der Text, sondern das Kunstwerk, repräsentiert durch den abstrakten Autor, den Schmid als »Hypostase des das Werk prägenden Konstruktionsprinzips« (Schmid 2008, 61) definiert. Hängt nun der abstrakte Autor und damit das Kunstwerk »von den ihn aktualisierenden subjektiven Akten des Lesens« ab (ebd., 60), wie Schmid ausführt? Nur in einem vermittelten Sinne: Der abstrakte Autor und damit der Wert eines literarischen Kunstwerks hängt von den Möglichkeiten semantischer Interaktion innerhalb des Wortmaterials sowie von einem realen Autor ab, der das in diesem Material enthaltene Potenzial erkennt und daraufhin das entsprechende Material isoliert. Die Realisierung dieses Potenzials in einer konkreten Lektüre hat auf dessen Wert keinen Einfluss. Der Ursprung des ästhetischen Wertes liegt damit im Akt des Erfassens des ästhetischen Potenzials eines bestimmten Materials durch jemanden, der dadurch zum potenziellen Autor wird. Michail

Bachtin (1979, 112) nennt den ästhetischen Akt ein »Sehen«. Hinzukommen muss jedoch das handwerkliche Geschick, das Erkannte zu isolieren und somit auch »darzustellen«.

Auf der Grundlage des Textes muss somit zwischen zwei Dimensionen der Qualität unterschieden werden. Auf der einen Seite gibt es handwerkliche Qualitäten, auf der anderen Seite eine besondere Einstellung, den sich im Text manifestierenden ästhetischen Blick.

Dimensionen literarischer Qualität

Handwerkliche Qualitäten: Die handwerkliche Qualität des Textes ist zu unterteilen in die Kriterien der Integrativität und der Funktionalität des ausgewählten Materials. Das Kriterium der Integrativität lässt sich anhand von Aristoteles' Poetik demonstrieren, das der Funktionalität am Beispiel Anton Čechovs. Nach Aristoteles' *Poetik* (Kap. 8, 1451a) ist das wichtigste textuelle Kriterium ästhetischer Qualität, dass das literarische Werk eine konstruktive Einheit bildet. Anders als Autoren von Dramenzyklen (Thesais, Herakleis), für die die biographische Einheit eines Helden bereits die Einheit des Kunstwerks garantiert, sei Homer so klug gewesen, nicht einfach Aktionen der griechischen und trojanischen Helden aneinanderzureihen, sondern seinen Epen jeweils ein Zentrum der Handlung zu geben. Nur so erscheint das »Allgemeine« (*katholon*), das die Dichtung (*poiesis*) von der auf das Besondere (*hekaston*) zielenden Geschichtsschreibung (*historia*) unterscheidet. Die Ausrichtung auf das Allgemeine habe die Dichtung mit der Philosophie gemeinsam, obwohl es in ihr auch das Besondere gibt: »Das Besondere besteht in Fragen wie: was hat Alkibiades getan oder was ist ihm zugestoßen« (ebd., 1451b). Der Dichtung geht es somit sowohl um das Besondere als auch um das Allgemeine. Aristoteles ist hier nicht der Formalist, als den ihn die Regelpoetiker des Klassizismus später hingestellt haben. Formale Einheit ist für ihn nur ein Mittel, die für die Dichtung wichtige Ausrichtung auf das Allgemeine sicherzustellen. Da die Dichtung anders als die Philosophie mit dem Allgemeinen zugleich auch auf das Besondere ausgerichtet ist (»was Alkibiades zugestoßen ist«), besteht die Gefahr, dass sie im Bezug auf das Besondere das Allgemeine verliert. Nur mithilfe der konstruktiven Einheit kann die Dichtung allgemein werden und sich dabei zugleich auf das Besondere ausrichten. Konstruktive Einheit ist ein Ausschluss-

kriterium, d. h. ohne sie funktioniert ein Kunstwerk nicht. Damit ist sie ein handwerkliches Kriterium textueller Qualität.

Čechov hat sich selten über seine künstlerischen Prinzipien geäußert. Einige Berühmtheit hat jedoch ein Ausspruch von ihm erlangt, der in der englischsprachigen Welt als »Chekhov's gun« bekannt ist: »Man darf kein geladenes Gewehr auf die Bühne bringen, wenn nicht daraus geschossen werden soll« (Brief an Lazarev, 1.11.1889). Dieses Prinzip der Funktionalität fordert, dass jedes ausgewählte Detail und jede Wahl sprachlicher oder rhetorischer Mittel eine Funktion innerhalb des Kunstwerks haben muss. Gegen Čechovs Forderung einer äußersten Ökonomie der Mittel hat der russische Literaturwissenschaftler L.V. Ščerba (1957, 32) eingewandt, es dürfe in einem literarischen Text neben dem Wesentlichen auch künstlerisch und hinsichtlich des Sinns neutrales »Verpackungsmaterial« geben. Da aber die ästhetische Funktion die Daseinsberechtigung für das in den literarischen Text aufgenommene Material bildet, kann es kein »neutrales« Material geben: Auch Verpackungsmaterial hat eine Funktion. Unfunktionales Material ist nicht neutral, sondern störend, es suggeriert durch seine Anwesenheit im Text eine Funktion, die es aber nicht ausübt. Die Funktionalität von Material und sprachlichen Mitteln ist ein handwerkliches Kriterium textueller Qualität, da man es erlernen und beachten kann. Es garantiert allein aber noch keine ästhetische Qualität. »Künstlerische« Funktionen und Funktionen »hinsichtlich des Sinns« sind im Übrigen, wie Wolf Schmid in Anlehnung an Jan Mukařovský deutlich gemacht hat, nicht zu unterscheiden: »Auch sie [die Formästhetik] behauptet ganz entschieden das Primat des Inhalts. Nur [...] definiert [sie] ihn als das Bedeutungskorrelat aller ästhetisch aktiven Werkkomponenten« (Schmid 1977, 16). Nur was das Potenzial für Bedeutung hat, ist im ästhetischen Sinne schön. Reine unsemantische Form (wenn es so etwas überhaupt gibt) hat nicht nur keine »Aussage«, sondern ist leer wie ein ebenmäßiges, aber ausdrucksloses Gesicht.

Ästhetischer Blick: Der nicht handwerkliche Aspekt textinterner Wertmaßstäbe ergibt sich aus dem Primat der sinnlichen Wahrnehmung in der Kunst. Es liefert die andere Seite der oben formulierten Einheit von Form und Bedeutung: Nur Bedeutung, die unmittelbar aus der sinnlichen Form gewonnen wird, hat eine ästhetische Funktion. Die Form liefert nicht

nur einen zweiten, zusätzlichen, impliziten Informationskanal neben der »Aussage« eines Textes, wie Jurij Lotmans Verständnis der Kunst als sekundärem modellbildenden System in *Die Struktur literarischer Texte* (1972, 61) und Roland Barthes' Mythos-Begriff in *Mythen des Alltags* (1964, 7) nahelegen. Vielmehr unterscheidet sich die ästhetische Bedeutungsbildung grundlegend von der nicht-ästhetischen durch ihren unaufhebbar nicht-ideologischen Charakter. Sie verdankt ihm dem Primat der sinnlichen Form. Die aus der sinnlichen Form gewonnenen semantischen Verbindungen sind im Unterschied zu gedanklichen, intellektuellen Verbindungen grundsätzlich ambivalent, denn die Form als Zeichenträger ist nicht mit dem Bezeichneten identisch, sondern enthält, worauf Jacques Derrida in *Die Schrift und die Differenz* (1976) hingewiesen hat, immer zugleich sein Gegenteil. Damit widersetzt sich die sinnliche Form einer Ideologisierung. Allerdings suggeriert die Derridasche Dekonstruktion die Notwendigkeit einer subversiven Lektüre, die die »Autorintention« unterläuft. Doch der literarische Text dient in seiner ästhetischen Funktion gar keiner solchen Intention. Er spricht und sprach immer schon seine eigene Zeichen-Sprache, die Sprache der sinnlichen Form. Derridas Verweis auf die Schlüsselrolle der Brüche und Widersprüche in der Text-Logik zeigt nur, dass die Rezipienten offenbar Schwierigkeiten haben, sich von einer thematischen, nicht-ästhetischen Lektüre eines Textes zu befreien, davon, ihn als Ausdruck eines Standpunktes zu verstehen. Wer die sinnliche Form zu lesen vermag, ist auf Brüche und Widersprüche nicht angewiesen, und er muss dem Text auch keine Gewalt antun – er tut vielmehr genau das, was der Text (nicht der reale Autor) von ihm erwartet. Die Derridasche *différance* (s. Kap. 2.4.3) oder Verschiebung ist dabei das Schlüsselkriterium für den nicht handwerklichen Wert künstlerischer Texte. Sie bezeichnet weder den reinen Inhalt noch die reine Form noch auch einen über die Form transportierten Inhalt, sondern die unendlich klein schachtelbare Abweichung der sinnlichen Form von der konstruierten Form, ihr semantisches Differential. Ein ideales Dreieck ist kein Kunstwerk, sondern eine gedankliche Konstruktion. Sinnliche Form ist gedanklich nicht konstruierbar, darum muss sie »erblickt« werden (Bachtin 1979). Sie verdankt sich, die Konstruktivität und Ideologizität der Wahrnehmung zugestanden, der Abweichung der Sinnlichkeit vom Denken. Die Krümmung der Oberfläche einer griechischen Statue ist weder logi-

fizierbar noch ist sie realistisch abbildend. Sie ist in sich unendlich differenziert. Dies kann nicht erkannt und muss darum gesehen werden. Aus diesem Grund ist ästhetische Qualität nicht intersubjektiv vermittelbar (und damit auch nicht beweisbar), aber sehr wohl wahrnehmbar – doch wahrnehmen muss sie jeder Einzelne für sich. Darum ist Literaturkritik immer mit einem Appell verbunden, selbst zu lesen, um die Kritikerwahrnehmung zu bestätigen. Ohne eigene Anschauung des Lesers vermag sie nicht zu überzeugen.

Variablen textueller ästhetischer Qualität

Ein zentrales Argument der radikalen Kritiker textgestützter ästhetischer Wertung bleibt zu entkräften. Zweifellos wandeln sich die Kriterien literarischer ästhetischer Qualität mit der Zeit. Northrop Frye zieht daraus den Schluss, dass sie keine Geltung beanspruchen können. Zudem sind die Kriterien literarischer Qualität auch noch gattungsspezifisch, gelten also nicht für alle literarischen Gattungen in gleicher Weise. Das bedeutet: Wenn literarische Qualität weder ewig und überall gleich, noch aber völlig unbestimmbar ist, dann muss sie zugleich überzeitlich und zeitgebunden, zugleich universell und gattungsspezifisch sein. Diese Anforderungen sind tatsächlich erfüllbar, und zwar durch eine typologische Verteilung von Kriterien, die in der Regel nicht zusammen auftreten, die aber in ihrer Summe Vollständigkeit beanspruchen können. Hierfür muss Epochen und Gattungen ein kompensatorisches Element zugebilligt werden, d. h. jede Epoche bzw. jede Gattung versucht, Defizite einer anderen Zeit bzw. Gattung auszugleichen, wodurch sie jedoch an anderer Stelle neue Defizite schafft. Jede Lösung, d. h. jede Gattung oder Epoche mit ihren besonderen Qualitätskriterien, ist dann zugleich »richtig« in Bezug auf das zu lösende und »falsch« in Bezug auf das neu geschaffene Problem. Dies gilt natürlich auch für die »Epoche« und die Gattungskriterien, von denen aus gewertet wird. So werden z. B. aus einer postmodernen Epoche heraus Kriterien für die Kanonizität eines klassizistischen Dramas in Stellung gebracht, die zugleich angemessen und unangemessen sind. Ein solches Drama kann relativ auf seine Entstehungszeit oder relativ auf die Zeit des Kanonisierungsaktes für kanonisch befunden werden, es kann aber auch ohne Relativierung kanonisch sein, wenn seine Lösung einen Ort im Gesamtparadigma der Lösungstypen hat.

Für ein solches Gesamtparadigma sind zwei Typen vorgeschlagen worden: Nach Smirnov (1987) gibt es primäre, wirklichkeitsorientierte Epochen und sekundäre, zeichenorientierte Epochen; dann müssten im wirklichkeitsorientierten Realismus nicht nur die Werke der vorausgegangenen Romantik, sondern auch die des zeichenorientierten Barock aus dem Kanon fallen. Eine Verteilung auf vier Typen kann die Kontinuitäten und Diskontinuitäten der Kanonentwicklung dagegen besser abbilden: Ein kanonisches Werk bleibt hier auch in jeder zukünftigen Epoche prinzipiell anschlussfähig. Die für vier Typen erforderlichen zwei alternierenden Parameter finden sich in Bezug auf Epochen in den beiden Alternativen zwischen existenzieller und sozialer Problematik sowie zwischen grenzziehenden und integrativen Lösungen. Mithilfe der letzteren Alternative hat bereits Heinrich Wölfflin (1915) zwischen Renaissance und Barock unterschieden. Existenziell orientiert ist tendenziell die symbolistische und postsymbolistische (avantgardistische) Moderne, während Romantik und Klassizismus stark auf soziale Problemstellungen fokussiert sind. In einer sich fortschreibenden Abfolge existenziell-grenzziehender, existenziell-integrativer, sozial grenzziehender und sozial integrativer Epochen wandeln sich die Kriterien und bleiben insgesamt doch gleich.

In Bezug auf Gattungen ermöglicht die folgende typologische Verteilung das Zugleich von Einseitigkeit und Universalität der variablen ästhetischen Wertungskriterien:

(1) In der Versdichtung wird die ästhetische Funktion tendenziell durch das von Roman Jakobson (1960) formulierte Prinzip der semantischen Äquivalenz gewährleistet. Es bezeichnet die Verknüpfung zweier oder mehrerer semantischer Einheiten nach Analogie und Gegensatz. Eine Ideologisierung bzw. Vereindeutigung verhindert hier, dass jeder Gegensatz als Analogie und jede Analogie als Gegensatz aufgefasst werden kann. So ist das Äquivalenzpaar »Vater – Mutter« analog im Merkmal »Eltern«, gegensätzlich im Merkmal »Geschlecht«. Das Äquivalenzpaar »Äpfel – Birnen« ist analog im Merkmal »Kernobst« und (kulturell) gegensätzlich in den Merkmalen »sauer-süß« und »hart-weich«.

(2) In der Geschichtsschreibung und Biographie wird die ästhetische Funktion tendenziell durch das Prinzip der Ereignishaftigkeit, also der Bedeutsamkeit in der Zeit gewährleistet. Hier wird die *différance* gewahrt durch die Ambivalenz zwischen innerer Bedeutsamkeit im Rahmen der fiktiven Welt

und äußerer Bedeutsamkeit im Erwartungshintergrund jedes möglichen Lesers. Man könnte ihr Prinzip in Analogie zur Äquivalenz »Sequenz« nennen.

(3) In der narrativen Prosa wird die ästhetische Funktion tendenziell durch die Perspektivierung gewährleistet. Die Interferenz zwischen Erzähler- und Heldenperspektive, d. h. der unaufhebbare Abstand zwischen Beobachter und handelnder Figur verschafft der Perspektivierung ihre Ambivalenz und wahrt die *différance*.

(4) In der öffentlichen Bühnenrede wird die ästhetische Funktion tendenziell durch die lautliche und syntaktische Gestaltung der poetischen Rede, ihren Rhythmus sowie die *figurae verborum* nach Quintilian (*Institutio oratoria*), wie z. B. Ellipse oder Inversion, gewährleistet. Sie kann unter dem Begriff der »Konsistenz« der poetischen Rede zusammengefasst werden. *Différance* garantiert hier die spürbare Abweichung der poetischen Prosodie von der natürlichen Redeintonation, der künstlichen von der natürlichen Sprache.

Je nach kultureller Problemlage unterschiedlicher Epochen und nach den Erfordernissen unterschiedlicher Gattungen wurden und werden somit verschiedene Ebenen der ästhetischen Bedeutungsbildung in den Mittelpunkt gerückt, und daraus entstehen verschiedene, aber jedes für sich gültige Wertungskriterien. Man kann sich angesichts dieses Befundes nun fragen, ob ein von allen kompensatorischen Bestrebungen losgelöstes »Superkunstwerk« denkbar wäre, das alle Epochen- und alle Gattungskriterien auf sich vereint, und ob vielleicht einschlägig und dauerhaft hochkanonische literarische Werke diesem hypothetischen Superkunstwerk nahekommen. Diese Frage kann im Rahmen eines Handbuchs nicht beantwortet werden. Auffällig ist allerdings, dass eine ganze Reihe hochkanonischer Werke nur mit großen Schwierigkeiten einer Epoche zuzuordnen sind.

Literatur

- Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Stuttgart 1982.
 Assmann, Aleida/Assmann, Jan (Hg.): *Kanon und Zensur*. München 1987.
 Bachtin, Michail: »Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen«. In: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. v. Rainer Gröbel. Frankfurt a. M. 1979, 95–153.
 Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M. 1964.
 Bortolussi, Marisa/Dixon, Peter/Mullins, Blaine: »Literariness and the Process of Evaluation«. In: Auracher,

- Jan/van Peer, Willie (Hg.): *New Beginnings in Literary Studies*. Cambridge (UK) 2008, 407–422.
 Bloom, Harold: *The Western Canon*. New York 1994.
 Boileau, Nicolas: *L'art poétique*. Paris 1674.
 Čechov, Anton: »Brief an A.S. Lazarev, 1.11.1889«. In: Ders.: *Briefe 1889–1892*. Hg. und übers. v. Peter Urban. Zürich 1979, 73.
 Curtius, Ernst Robert: »Marcel Proust«. In: *Der Neue Merkur*, Februar 1922, 758.
 Curtius, Ernst Robert: *James Joyce und sein Ulysses*. Zürich 1929.
 Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M. 1976.
 Engel, Manfred: »Kanon – pragmatisch. Mit einem Exkurs zur Literaturwissenschaft als moralischer Anstalt«. In: Saul, Nicolas/Schmidt, Ricarda (Hg.): *Literarische Wertung und Kanonbildung*. Würzburg 2007, 23–33.
 Felsky, Rita: *Uses of Literature*. Malden, Mass. 2008.
 Freise, Matthias: »Dialogische Axiologie der Literatur«. In: *Blickwechsel. Perspektiven der slawischen Moderne. Festschrift für Rainer Gröbel*. Wien/München/Berlin 2010, 95–106.
 Friedrich, Hans-Edwin: »Rezeptionsästhetik/Rezeptionstheorie«. In: Schneider, Jost (Hg.): *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin 2009, 597–628.
 Frye, Northrop: »On Value Judgements«. In: *Contemporary Literature* 9, 3 (1968), 311–318.
 Goodheart, Eugene: *The Failure of Criticism*. Cambridge 1978.
 Guillory, John: *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago/London 1993.
 Günther, Hans: *Die Verstaatlichung der Literatur*. Stuttgart 1984.
 Hansen-Löve, Åge Ansgar: *Der russische Formalismus*. Wien 1978.
 Jakobson, Roman: »Über den Realismus in der Kunst«. In: Striedter, Jurij (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1. München 1969, 372–391.
 Jakobson, Roman: »Linguistics and Poetics«. In: Sebeok, Thomas A. (Hg.): *Style in Language*. New York 1960, 350–377.
 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Werke in 10 Bdn. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. 8. Darmstadt 1957.
 Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972.
 Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutio oratoria/Ausbildung des Redners*. Lateinisch/Deutsch. Darmstadt 1995.
 Remak, Henry H.H.: »The Uses of Comparative Literature in Value Judgements«. In: Rinner, Fridrun/Zerinschek, Klaus (Hg.): *Komparatistik. Theoretische Überlegungen und südosteuropäische Wechselseitigkeit*. Heidelberg 1981, 127–140.
 Remak, Henry H.H.: »Between Scylla and Charybdis. Quality Judgment in Comparative Literature«. In:

- Jost, François (Hg.): *Aesthetics and the Literature of Ideas*. Newark 1990, 21–33.
- Ščerba, L.V.: *Izbrannye raboty po russkomu jazyku*. Moskva 1957.
- Schlegel, Friedrich: »Athenäum-Fragment Nr. 242«. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). München/Paderborn/Wien 1967, 205.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 2., verb. Aufl. Berlin 2008.
- Schmid, Wolf: *Der ästhetische Inhalt*. Lisse 1977.
- Smirnov, Igor: »Thesen zur synchronisch-diachronischen Typologie der Avantgarde«. In: Nilsson, Nils Åke: *The Slavic Literatures and Modernism*. Stockholm 1987, 7–16.
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. München 1915.
- Zelle, Carsten: *Die doppelte Ästhetik der Moderne*. Stuttgart 1995.

Matthias Freise

3.1.2 Kontextbezogene Modelle: Bildung, Ökonomie, Nation und Identität als Kanonisierungsfaktoren

Das komplexe Phänomen der Literatur existiert nie ohne Kontext. Literarische Kanones bilden hier keine Ausnahme: Sie entstehen an der Schnittstelle von kommunikativen Prozessen und soziokulturellen Rahmengeraden. Einige der extratextuellen Faktoren literarischer Kanonisierung erscheinen beispielhaft in *The Rise of Silas Lapham* (1885), dem bedeutenden realistischen Roman des amerikanischen Autors William Dean Howells. Tom Corey, Sprössling einer alteingesessenen Bostoner Patriarchenfamilie, berät in einer vieldeutigen Passage Irene Lapham, die mit dem Geld ihres neureichen Vaters Silas Lapham eine Privatbibliothek im neugebauten Anwesen ihrer Familie einrichten möchte. Das Zwiegespräch zwischen Irene und Tom reflektiert das kulturelle Dilemma der urbanen amerikanischen Mittel- und Oberklasse im ausgehenden 19. Jh. In dieser Hochphase der amerikanischen Industrialisierung besaßen viele soziale Aufsteiger plötzlich die nötigen Mittel, um Kulturgüter in beliebigen Mengen zu konsumieren, ohne jedoch vorher ihren Geschmack in elitären Zirkeln herausgebildet zu haben. Nicht der bloße Zugang zu gedruckter Literatur diente nun der sozialen Distinktion, sondern die

korrekte, oder als korrekt empfundene, Selektion der zu kaufenden Werke. Die gut erzogene, aber wenig gebildete Irene will zunächst schlicht alles kaufen: »I think we ought to have all the American poets« (Howells 2002, 111). Der Harvard-Absolvent Tom favorisiert dagegen einen deutlich engeren, am bildungsbürgerlichen Geschmack ausgerichteten Kanon: »Well, not all. Five or six of the best: you want Longfellow and Bryant and Whittier and Holmes and Emerson and Lowell« (ebd.). Die neben Ralph Waldo Emerson genannten Autoren repräsentieren den damaligen Konsens bezüglich der literarischen Elite Amerikas. Die von der Bostoner Gesellschaft als *Fireside Poets* geadelte Gruppe um Henry Wadsworth Longfellow koppelte ihre Werke eng an die vorherrschende Ästhetik europäischer Lyrik an. In ihren regionalen Sujets empfahlen sich die *Fireside Poets* aber für einen eigenständigen amerikanischen Nationalkanon.

In der exemplarischen Szene im Bibliothekszimmer der Familie Lapham ruft Howells ein umfangreiches Arsenal an Bezügen auf, welche verschiedene Kontexte des Literatursystems als bestimmend für Kanonisierungsprozesse ausweisen. Aus Sicht des Lesepublikums kann als Kontext all das gelten, »was zu einem Text gehört, damit dieser verstanden wird« (Müller 2004, 374). Noch allgemeiner lässt sich »Kontext« als der »Zusammenhang« definieren, »in dem ein Textelement oder ein Text steht« (Zabka 2007, 389). Dieser relationale Begriff ist somit eng an die jeweilige Beobachterposition bzw. den angenommenen Standpunkt gebunden. *The Rise of Silas Lapham* verdeutlicht allerdings, dass der literarische Text selbst Beobachtungen zweiter Ordnung enthalten kann; die hier vorgenommene autoreferenzielle Beschäftigung mit der Einbettung von Literatur in die alltägliche Lebenswelt zeigt vier Dimensionen auf, anhand derer kontextbezogene Kanontheorien im Folgenden beschrieben werden. Erstens besteht ein *enger Bezug zwischen Kanones und Bildung*, der im lange Zeit vorherrschenden Konzept des »Bildungskanons« aufscheint. Die höher gebildete Figur Tom Corey hat einen gesellschaftlichen Status, der es ihr erlaubt, die naiv wirkende Irene Lapham mit privilegierten Informationen über gute Literatur zu versorgen. Diese Stratifikation wird allerdings durch die ökonomische Überlegenheit der Laphams konterkariert, was das variable Verhältnis von kulturellem und ökonomischem Kapital unterstreicht (vgl. Bourdieu 1999). Theorien eines Kanons lassen sich dementsprechend zweitens auf *ökonomischen Fakto-*

ren gründen. Wer Literatur kauft, bestimmt mit, was als lesenswert gilt. Darüber hinaus ist zu bemerken, dass Irenes »Wunschkanon« eine dezidiert nationalistische Färbung besitzt. Aus ihrem Vorhaben, Ausgaben aller lesenswerten amerikanischen Autoren zu besitzen, spricht der patriotische Wille zur Förderung und Bewahrung einheimischer Produkte. Das *Verhältnis von Literaturkanones und Nationalität* bietet sich also als dritter Ausgangspunkt der Kanonforschung an. Viertens sind auch *Dimensionen von persönlicher und kollektiver Identität* wichtige Faktoren der Kanonisierung bzw. der Nicht-Kanonisierung. Aktuelle Kanontheorien schließen hier vor allem an die aus den *Cultural Studies* bekannte Trias aus *gender*, *race*, und *class* an. Howells zeigt auch diese Aspekte: Frauen kommen in Tom Coreys Kanon ebenso wenig vor wie Autoren, die nicht weiß sind. Nach einem Überblick über wichtige Forschungsarbeiten zu den vier Faktoren Bildung, Ökonomie, Nation und Identität wird abschließend ein Text-Kontext-Modell skizziert, das die aktive Formung kanonrelevanter Kontexte durch *literarische Texte selbst* angemessen berücksichtigen kann.

Allgemein betrachtet hat die Theoriebildung in Bezug auf die Kontexte literarischer Kanones seit den 1980er Jahren einen starken Schub erlebt. Dieser speiste sich zunächst vor allem aus den Arbeiten nordamerikanischer Literaturwissenschaftler. In den Vereinigten Staaten tobten zu dieser Zeit die sogenannten *culture wars*, die sich in der universitären Literaturwissenschaft in curricularen Debatten um Inklusion und Exklusion von Minoritätenliteratur innerhalb der Leselisten für Studierende manifestierten. Als Brandbeschleuniger in dieser öffentlichen Kontroverse dienten die beiden Monographien *The Closing of the American Mind* (1987) von Allan Bloom und *Cultural Literacy* (1987) von E.D. Hirsch. Beide Autoren beklagten die vermeintliche Aufweichung des Lektürekansons an den amerikanischen Universitäten, die westliche Klassiker vermehrt durch Werke ersetzt, deren Selektion pluralistisch begründet wurde. Obwohl die amerikanische Debatte sehr eng mit lokalen Gegebenheiten verwoben ist beschäftigt die schiere Fülle der Beiträge aus diesen Jahren weiterhin die neuere Kanonforschung (vgl. Böhler 1998, 485–489; Kalkert 2011, 34–55; Morawietz 2012, 39–42; vgl. auch die Anthologien von Hallberg 1984 und Morrissey 2005). Es ist kaum verwunderlich, dass die stark auf institutionelle, soziale, und politische Kontexte fokussierte Kontroverse die nachfolgende Theoriebildung spürbar be-

einflusst hat: Viele der im Folgenden diskutierten Autoren haben das Zusammenwirken externer Faktoren im stetigen Wandel des Literaturkanons gewissermaßen am eigenen Leib erfahren.

Bildung

In den Texten britischer Pioniere der Literaturkritik wie Samuel Johnson oder Matthew Arnold finden sich im 18. und 19. Jh. Ursprünge eines ästhetischen Programms, welches die Qualität großer Werke – *Great Books* – vor allem mit textimmanenten Bezug zu überzeitlichen Werten wie »Wahrheit« und »Schönheit« bemisst. Im Zuge der Institutionalisierung und Professionalisierung der Geisteswissenschaften in den aufstrebenden amerikanischen Universitäten zu Beginn des 20. Jh.s entwickelte sich die Idee der *Great Books* verstärkt zu einem bildungsbezogenen Konzept. Reformen wie Mortimer Adler systematisierten und katalogisierten den *Western Canon* und nutzten die Auswahl dieser Werke als Fundament einer humanistischen *liberal education*. In flankierenden Aufsätzen und Monographien bildete sich dabei eine verstärkt funktionalistische Rhetorik heraus, die die kognitive Schulung der Leser als zentralen Wertmaßstab konstruierte. Adlers einflussreiche Schrift *How to Read a Book* (1940) argumentiert vom Bildungsstand der Rezipienten her: »You will not improve as a reader if all you read are books that are well within your capacity. You must tackle books that are beyond you, or, as we have said, books that are over your head. Only books of that sort will make you stretch your mind. And unless you stretch, you will not learn« (Adler 1972, 339). Die Qualität kanonisierter Werke muss sich also laut Adler am geistigen Arbeitspensum messen lassen, das zu ihrer Entschlüsselung und ihrem Genuss benötigt wird. Hierin liegt für Adler auch eine äußerst pragmatische Legitimation der Geisteswissenschaften im Angesicht der aufsteigenden modernen Naturwissenschaften: Die Literatur wird zum fachlichen Spezialwissen, dessen Aneignung Lesefertigkeit und kulturelle Kompetenzen in Bereichen schult, die von sachorientierten Disziplinen kaum tangiert werden. Der resultierende Lektürekanon, den der Anhang von *How to Read a Book* auflistet, wurde allerdings später als elitär und eurozentrisch kritisiert.

In den Kanondebatten der 1970er und 80er Jahre verdrängen politische Kontexte und *identity politics* (s.u.) zunächst die von Adler aufgeworfene Bil-