

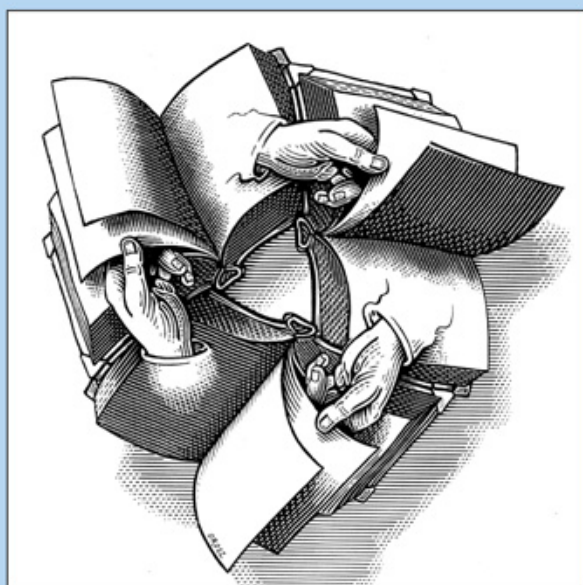
DISKURSIVITÄTEN

Literatur. Kultur. Medien

Maik Bierwirth

Wiederholung, Wertung, Intertext

Strukturen literarischer Kanonisierung



Maik Bierwirth

Wiederholung, Wertung, Intertext

DISKURSIVITÄTEN

Literatur. Kultur. Medien

Herausgegeben von
Klaus-Michael Bogdal
Alexander Honold
Rolf Parr

Band 21

Maik Bierwirth

Wiederholung, Wertung, Intertext

Strukturen literarischer Kanonisierung



SYNCHRON

Wissenschaftsverlag der Autoren

Synchron Publishers

Heidelberg 2017

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft
und der Universität Paderborn

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

Zugl.: Paderborn, Univ., Diss., 2014

© 2017 Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers GmbH, Heidelberg
www.synchron-publishers.com

Umschlaggestaltung: Dorothea Hein, Berlin

Titelillustration: *Books* von István Orosz alias Utisz
(Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Künstlers)

Satz: Dr. Christian A. Bachmann, Berlin

Druck und Weiterverarbeitung: Strauss GmbH, Mörlenbach

Printed in Germany

ISBN 978-3-939381-94-5

Inhalt

Vorwort	7
1. Einleitung	9
1.1. Relevanzentwicklung statt Innovationsökonomie	15
1.2. Zu Theorieverständnis, Aufbau und Anspruch	18
2. Zu den Begriffen von Kultur und Werk	25
2.1. Stephen Greenblatts Kulturpoetik	26
2.2. Kulturökonomische Ansätze	31
2.3. John Carey: Kultur für jeden	35
2.4. Werk und Werk zwischen Kontext und Kontext	39
2.5. Nicht-menschliche Akteure mit Literaturbezug?	44
3. Strukturen literarischer Kanonisierung	53
3.1. Deskriptive Wertungsforschung in der Literaturwissenschaft	53
3.1.1. Vorläufer der literaturwissenschaftlichen Wertungstheorie	54
3.1.2. Renate von Heydebrand: »Wertung, literarische« (1984).....	60
3.1.3. Simone Winko: <i>Wertungen und Werte in Texten</i> (1991)	66
3.1.4. Heydebrand/Winko: <i>Einführung in die Wertung von Literatur</i> (1996)	73
3.1.5. Friederike Worthmann: <i>Literarische Wertungen</i> (2004)	82
3.2. Kanonisierung und Wertung	91
3.2.1. Aufmerksamkeit und Kanonisierung	103
3.3. Intertextualität und Wertung	110
3.3.1. Julia Kristevas Terminologie der Intertextualität	112
3.3.2. Zur Kritik an Kristevas und Barthes' Intertextualitätsbegriffen	119
3.3.3. Intertext statt Interdiskurs	126
3.3.4. Relevanz durch Referenz – Intertextualität als Wertungsgefüge	130
3.4. Zum Wiederholungsmechanismus der Kanonisierung: Kierkegaards Begriff der Wiederholung in der Wertungsforschung	136
3.4.1. Søren Kierkegaards <i>Wiederholung (Gjentagelsen, 1843)</i>	136
a) <i>Die Wiederholung</i> – 1. Teil	138
b) <i>Die Wiederholung</i> – 2. Teil	141
c) »Offener Brief an Heiberg«	149
3.4.2. Die Wiederholung als Kategorie in der deskriptiven Wertungsforschung	152
3.4.3. Literarische Wertung als (Opfer-)Gabe?	157

4.	Innovation – Abweichung – Entautomatisierung: Das Neue und das Andere als normative Aspekte von Kanonisierung	167
4.1.	Ideologie <i>oder</i> ästhetische Qualität? Eine falsche Frage	171
4.2.	Boris Groys' Kulturökonomie des Neuen	175
4.3.	Harald Frickes Kulturgeschichte der Abweichung	181
4.4.	Zur Theorie der literarischen Entautomatisierung bei Viktor Šklovskij und Jurij Tynjanov	188
4.4.1.	Literatur als Verfahren der Entautomatisierung	188
4.4.2.	Entautomatisierung und Kanonisierung	194
5.	Modi der Wertentstehung am Beispiel des Impressionisten und Impresarios Detlev von Liliencron (1844–1909)	207
5.1.	Aus dem Kanon: Der Impressionist Detlev von Liliencron	209
5.2.	Soziale Energie: Liliencron und das Verlags- und Urheberrecht von 1901	221
5.2.1.	Liliencrons Erzählung »Der Dichter«	222
5.2.2.	Der <i>Mäcen</i> als Sozialkritiker	225
5.2.3.	Liliencron und das neue Verlags- und Urheberrecht	228
5.2.4.	Die Reaktion der Schriftsteller: <i>Die Feder</i> und das <i>Kartell lyrischer Autoren</i>	232
5.3.	Referenz und Kanon: Liliencrons intertextuelle Patronage in <i>Der Mäcen</i>	239
6.	Schluss	251

Anhang

Literaturverzeichnis	259
Namenregister	273
Summary	277

Vorwort

Die vorliegende Studie ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertationsschrift, die 2014 von der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Paderborn angenommen wurde. Ein wissenschaftliches Werk ist niemals eine gänzlich autonome Schöpfung, sondern es entsteht stets eingebettet in einen Kontext mit verschiedensten Einflüssen, Umständen und intertextuellen Bezügen. Entsprechend wäre meine Arbeit so nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung, Förderung und Inspiration von vielerlei Seiten. Gewissermaßen ist sie also auch das Resultat eines komplexen geistigen, emotionalen und finanziellen Mäzenatentums, dem gegenüber ich hier nachdrücklich meine Verbundenheit zeigen möchte.

An erster Stelle danke ich ganz herzlich meinem Erstbetreuer Norbert Otto Eke, der mich über Jahre hinweg mit Rat und Tat unterstützt und mir so hervorragende Bedingungen geschaffen hat, unter denen ich die Arbeit konzentriert fertigstellen konnte. Ein nicht zu unterschätzendes Verdienst der Betreuung war zudem sein eingehender Fingerzeig, meinen Fokus zu wahren und des Pudels Kern herauszustellen. Großer Dank gilt daneben Moritz Baßler, dessen Beratung bei der Entwicklung meiner Ausgangsfragen ungemein hilfreich war, der mich in meinem Forschungsinteresse entscheidend bestärkt hat und der als Zweitbetreuer weiterhin ein Korrektiv und ein wichtiger Ansprechpartner blieb. Institutionelle Unterstützung erhielt ich von der Deutschen Forschungsgemeinschaft DFG, die mir ein dreijähriges Promotionsstipendium im Rahmen des Graduiertenkollegs *Automatismen* in Paderborn gewährte. Den daran beteiligten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern bin ich ebenfalls zu Dank verpflichtet, denn der intensive Austausch über die gemeinsamen Themenstränge einer »Struktur-entstehung außerhalb geplanter Prozesse« hat zweifelsohne zur Weiterentwicklung der eigenen Thesen geführt; namentlich erwähnen möchte ich hier Hartmut Winkler, Matthias Beilein und Renate Wieser, denen ich wichtige Impulse verdanke. Zudem bin ich André Loebinger und seinem Team der Bibliothek an der Kunsthochschule Weihenstephan dankbar für die Gastfreundschaft. Für entscheidende Einflüsse auf meine akademische Ausbildung möchte ich ferner Klaus Haberkamm, Martina Wagner-Egelhaaf, Tomas Tomasek und Eric Ames danken, vor allem aber Detlef Kremer, ohne den ich vermutlich einen anderen Weg eingeschlagen hätte.

Nicht zuletzt bildeten die Freunde und die Familie einen Rückhalt, ohne den das tägliche Sich-ans-Werk-machen bisweilen schwerfiel. Ihr Anteil ist gleichfalls immens. Unter anderen möchte ich Tobias Spengler, Carsten Nolte, Sabina Pasic und Hannah Petersohn für ihre Unterstützung danken, daneben Ivo Theele, Christina Riesenweber und Tobias Conradi speziell für ihr Korrekturat und ihr Feedback. Besonders hervorheben muss ich die beständige Debatte mit meinen langjährigen Sparringspartnern Hans Frese und Mirna Zeman, die einen Anteil an meinem Nachdenken haben, den ich nicht hätte missen wollen. Meinen Eltern Irmtraut und Ernst-Willi, aber ebenso den Großeltern, meiner Schwester Lydia und außerdem gleich der ganzen Sippschaft danke ich für die Rückenstärkung und die Geduld, ihnen sei das Buch gewidmet.

Ich las ein Interview mit der Schriftstellerin X. Das Wichtigste ist, verkündet sie, in der literarischen Welt eine »unumgängliche Referenz« zu sein. Sie ist mittelmäßig begabt, aber sie hat mit der vitalistischen Intelligenz eines Börsenmaklers und naiver Offenherzigkeit eine große Wahrheit unserer Zeit ausgesprochen. Die Autorin X ist inzwischen selbst zur literarischen Referenz geworden.¹
Dubravka Ugrešić, 2000

1. Einleitung

Die beharrlichste Sedimentierung »unumgänglicher Referenz in der literarischen Welt« mündet im Kanon, der Weg dorthin ist der Prozess der Kanonisierung. Auf diesem Weg muss ein Werk oder eine Autorin immer wieder referiert und somit aktualisiert werden, um im Gespräch zu bleiben und zunehmend als bekannt oder zumindest anerkannt vorausgesetzt werden zu können. Das heißt, es muss wiederholte Bezüge auf den Gegenstand geben, mit denen immer schon eine literarische Wertung, genauer, eine *Aufwertung* einhergeht, da die bloße Präsenz den Gegenstand im Valorisierungsprozess hält, aus dem er nur durch Nicht-Beachtung, also durch Nicht-Referenz verschwinden kann. Das Interesse der vorliegenden Studie gilt der Beschreibung und Beschreibbarkeit eben dieses kleinteiligen Ablaufs der Relevanz-Zuschreibung durch Referenzen innerhalb eines intertextuellen Gefüges. Dafür müssen einige Aspekte bisheriger Wertungs- und Kanonforschung eingehend unter die Lupe genommen und zum Teil auch revidiert werden. Außerdem werde ich im Detail auf die Wiederholungsstruktur der Kanonisierung eingehen und mit Søren Kierkegaard einen spezifischen Wiederholungsbegriff vorschlagen. Mit dem Wertmaßstab der Relevanz entwickle ich darüber hinaus eine Art axiologischen Meta-Wert für die deskriptive Wertungstheorie. Entscheidend für die theoriebildenden Aspekte der Studie sind insgesamt die vorausgesetzten Kultur-, Werk- und Literaturbegriffe, da sie über mein Gesichtsfeld als Wertungsforscher und den konkreten Blick auf die Prozesse literarischer oder literaturbezogener Wertung mitbestimmen. Dieser reflexive, durchaus auch literaturwissenschaftstheoretische Umgang mit eigenen Begrifflichkeiten ermöglicht erst die Kritik an vorherrschenden Valorisierungspraktiken und deren Analyse oder Anerkennung. Als erkenntnisleitend erweisen sich hierbei vor allem die literaturtheoretischen Ansätze der weiten Intertextualität sowie des *New Historicism*.

Wenn Dubravka Ugrešić in ihrem eingangs zitierten Essay eine Berufskollegin die Referenz als »das Wichtigste« für jeden Schriftsteller verkünden lässt, bleibt zunächst offen, wofür die Referenz hier denn das Wichtigste sei: für den Verkaufserfolg, für den kurzfristigen Prestigegewinn, für den langfristigen Status als wertvolle Literatur, oder

1 Dubravka Ugrešić, »Der Schriftsteller als literarische Referenz«, in: dies., *Lesen verboten* [2000], Frankfurt/M. 2002, S. 53–55: 53.

für dies alles zugleich? Im Zitat und in den darauf folgenden Ausführungen deutet sich immerhin an, dass es in jedem Fall um eine kulturökonomische Etablierung, um ein Reüssieren im Geschäft und Betrieb der Literatur – »auf dem Literaturmarkt«² – gehe. Doch dieses kann an unterschiedlichen Kriterien abgelesen werden, und mehr noch können unterschiedliche, ja einander widersprechende Kriterien angelegt und festgelegt werden, an denen der Wert einer Autorin oder eines Werks zu messen sei.

Ugrešić selbst wertet, ihre Kollegin sei lediglich »mittelmäßig begabt«, dennoch gelte sie »inzwischen als eine literarische Referenz«. Ästhetische Qualität qua Schreibtalent scheint also nicht das entscheidende oder gar alleinige Kriterium zu sein. Stattdessen sei X eine intelligente »Maklerin«, die sich – hier in einem Interview – klug zu inszenieren wisse. Diese Form der persönlichen Referenzerzeugung durch die Autorin kann jedoch nur kurzfristig, jedenfalls nur zu deren Lebzeiten direkt auf die literarischen Wertungsprozesse einwirken, zumal die Referenzen selbst ja erst als Reaktion von außen, also als Fremdreferenz erfolgen können. Langfristig muss sich die Referenzkette also – unabhängig von der Urheberin – verselbständigen, um ihren Gegenstand als kanonisches Element etwa in eine Literaturgeschichte oder ein Curriculum einzubringen.

Darum geht es Ugrešić zunächst aber ebenso wenig wie um die zeitlose Rolle der literarischen Referenz. Sie schränkt sogar ein, die Bedeutung der Referenz beziehe sich vorrangig auf »unsere[] Zeit«. Und in der Tat muss man nur an zeittypische Phänomene wie Wikipedia denken, um eine beidseitige Abhängigkeit von Referenz und Relevanz zu behaupten: Wer referiert wird, der erscheint relevant. Und wer relevant erscheint, auf den wird referiert. Dieser nur scheinbar tautologische Zusammenhang mag am Beispiel des Internet (auch in seiner komplexen Vielschichtigkeit), anhand von postmodernen Zitatcollagen und Diskursmaschinen oder mit Blick auf zeitgemäße Strategien des (viralen) Buch-Marketings³ zwar besonders augenfällig werden. Dennoch erscheint es fragwürdig, ob diese grundlegende Struktur der Aufwertung durch Referenzen nicht auch schon in früheren Epochen in ähnlicher Weise wirksam war. Schon die nicht von der Hand zu weisende Bedeutung des Mäzenatentums, von intertextuellen Bezügen und Adaptionen, sowie von sekundärer Überlieferung für die Literatur des Mittelalters weist auf eine größere kulturgeschichtliche Dimension einer derartigen Referenzökonomie hin. Diese historische Dimension kann jedoch – im Unterschied zur strukturellen – in dieser Arbeit nicht eingehend verfolgt werden. Die Untersuchung der grundsätzlichen Bedeutung von bloßen Referenzen für literarische Kanonisierung stellt weiterhin ein drängendes Desiderat der Wertungstheorie und -forschung dar, gerade auch der dem Anspruch nach deskriptiven, wie im Folgenden noch zu zeigen ist. Referenzen sind immer die Grundvoraussetzung, die ersten Schritte auf dem Weg der Kanonisierung. Der Status »literarische Referenz« lässt sich deskriptiv

2 Ebd.

3 Siehe einen der ersten Treffer unter dem Begriff »Buchmarketing« via Google: Alle acht Marketing-Tipps zielen direkt oder indirekt auf Referenz-Bildung ab – auch die, die sich auf die Vermarktung außerhalb des Internets beziehen. Vgl. Albert Pusch, »8 Tipps für erfolgreiches Buchmarketing mit Social Media«, <http://www.epublizisten.de/2010/07/gastbeitrag-8-tipps-fur-erfolgreiches-buchmarketing-mit-social-media/> (zuletzt eingesehen am 24.01.2016).

und empirisch jedoch nur graduell fassen. Es sei denn, man beschreibt, wie jemand anderes normativ behauptet, wer *in* und wer *out* ist, wer auf der Liste steht und wer nicht. Ansonsten bleibt einem bei der Wertungsanalyse nichts anderes übrig, als sich den bisherigen Referenzen, also dem Verhältnis von Gegenstand und Rezeption (und weniger dem Gegenstand selbst), zuzuwenden und anhand von ihnen Wertungsprozesse nachzuverfolgen. Einzelne Referenzen sind dagegen stets beschreibbar und können damit auch selbst referiert werden.

Ugrešić bezieht sich mit spöttischem, leicht kulturpessimistischem Unterton vor allem auf verkaufsfördernde Referenzen, die als direkte (selbstredend positive) Wertung und Werbung auf Buchrücken und in Print-Anzeigen Verwendung finden: »Will ein Schriftsteller zur Referenz werden, bedient er sich am besten der Referenzstrategie. Der *blurb*, der kurze Werbetext auf einem Buchumschlag, ist eine nur scheinbar harmlose Strategie.«⁴ Diese *blurbs*, die oft als *Bonmots* von möglichst namhaften Kultur-Akteuren daherkommen, können selbst auch zitiert, diskutiert oder kritisiert werden. Somit deutet sich hier schon an: Auch Kritiker oder andere Personen mit *Literaturbezug* können Referenzen werden. Wichtig ist, dass der Name der Zitierten oder der Institution – etwa eine renommierte Zeitung wie die *F.A.Z.* oder, bei einer etwas anderen Zielgruppe, die *taz* – selbst ein Begriff ist oder für relevant erachtet wird. Ugrešić weiter: »Wenn unter Worten wie *fantastic*, *astonishing*, [...] *inspiring*, *challenging* o.ä. der Name einer bekannten Persönlichkeit steht, ist die Eintrittskarte in die Welt der Referenzen so gut wie sicher. Und die bekannte Persönlichkeit muss kein Schriftsteller sein.«⁵ Andererseits wird die Persönlichkeit so in jedem Fall zu einem öffentlichen Literatur-Rezipienten.

Für die Persönlichkeit eines erfolversprechenden Autors wiederum setzt Ugrešić bestimmte Charakterzüge voraus: »Um eine unumgängliche literarische Referenz zu werden, muß man mit dem Glauben daran geboren sein.«⁶ Sie meint damit zwar ein besonders robustes Selbstbewusstsein und entsprechend charismatisches Auftreten, dennoch erscheint der Motor einer positiven Antizipation referenzökonomisch durchaus als eine ergiebige Denkfigur: Denn sowohl bei literarischen Texten als auch bei literaturbezogenen Praktiken (Kritik, Verlag etc.) erfolgt deren Wertschätzung erst *post factum* und auch die Beschreibung dieser Wertungen kann erst im Nachhinein erfolgen. Daher spielt strukturell immer eine Erwartungshaltung in den literarischen Diskurs hinein, auf dass das eigene Schaffen anerkannt werde – als vage Perspektive, »eine Referenz zu werden«. Dies darf aber nicht mit Autorintention oder bewusster Zielsetzung verwechselt werden. Nicht nur sind diese letztlich ohnehin unerheblich (im Wortsinn), vor allem fallen für die Beschreibung von Wertungsprozessen lediglich beschreibbare Wertungsaspekte ins Gewicht. Die temporale und lokale Verschiebung der Bewertung gegenüber der Entstehung und Veröffentlichung des Bewerteten sorgt aber dafür, dass mit dem valorisierenden Effekt gegenüber einem Gegenstand nur die Antizipation der späteren Aufwertung der *eigenen* Leistung mitschwingen kann. Der Begriff des »Glauben[s]« ist dafür sogar passend und wird im Kapitel zur *Wiederholung*, zumal mit seinem metaphysischen Anklang, noch eine Rolle spielen.

4 Ugrešić (2002), Der Schriftsteller als literarische Referenz, S. 53.

5 Ebd., S. 53 f.

6 Ebd., S. 53.

Freilich kann jeder Autor versuchen, durch bestimmte Stilmittel und Themen in den Texten sowie eine ganze Reihe von Maßnahmen außerhalb dieser leichter referierbar, sprich: attraktiver zu werden, doch die Stoßrichtung von Dubravka Ugrešić entspricht einem üblichen Kulturpessimismus, der einen starken Zusammenhang zwischen der vermeintlichen Anbiederung an Marktmechanismen und einem ebenso vermeintlichen Mangel an literarischer ›Qualität‹ im Sinne von Güte zieht: »Nur häufig zitierte Autoren werden zu Referenzen. [...] Die Meister des Handwerks werden ihre Werke mit zitatwürdigen Sätzen spicken. Sie wissen, daß in der heutigen Welt der Literatur nicht zwischen guten und schlechten Schriftstellern unterschieden wird, sondern zwischen Referenzen und Namenlosen.«⁷ Der negative Befund bei Ugrešić, in der heutigen Welt zähle nur noch referenzökonomisch anschlussfähiges Handwerk, lässt sich jedoch kaum verifizieren, es sei denn durch normative Vorstellungen von und Erwartungen an Literatur. Man kann die Gründe von Kanonisierung diskutieren, man kann die Ästhetiken bestimmter Epochen mit den etablierten Autoren derselben vergleichen, aber auch dies ermöglicht noch keine objektive Unterscheidung von ›guter‹ und ›schlechter‹ Literatur, gleichwohl es gute Gründe gibt, einen Text besser als einen anderen zu finden, seine qualitative Potenz höher oder niedriger einzuschätzen etc. Fraglich ist aber vielmehr, wie es denn möglich sein soll, allgemeingültige Vorstellungen von ›guter‹ Literatur zu bestimmen und diese dann auch noch in einer konsensualen Literaturgeschichte zu verwirklichen, in der literarischer Kanon und literarischer Wert universal in Einklang miteinander stehen. Es ist freiheraus ein Ding der Unmöglichkeit. Und Ugrešić weiß dies gewiss, auch wenn sie es offenbar bedauert.

Sie unterscheidet im Übrigen nicht zwischen kurzfristiger und langfristiger Referenz. Das eine bedingt bei ihr das andere, Referenz – wiederum nicht graduell, sondern absolut gedacht – bezeichnet bei ihr eine Schwelle, hinter der sich die literarische Anerkennung so stabilisiert, dass sie sich mehr oder minder automatisch fortschreibt:

Was also ändert sich, wenn ein Autor zur literarischen Referenz wird? Nichts, nur daß er erst jetzt ein Schriftsteller im Wortsinne ist. Denn niemand wird sich der vergeblichen Mühe unterziehen, seine künstlerische Glaubwürdigkeit zu überprüfen. [...] Als Schriftsteller eine Referenz zu sein bringt diplomatische Immunität in der literarischen Welt und unstrittige Autorität.⁸

Die hier suggerierte Statik der Hierarchien in der literarischen Welt entspricht einer starken Vereinfachung, denn zweifellos kann auch ein etablierter Literat seine ›diplomatische Immunität‹ wieder verlieren.⁹ Beiläufig liefert Ugrešić allerdings eine Grund-

7 Ebd., S. 54. »Meister des Handwerks« ist hier offenkundig pejorativ gemeint, aber wenn man sich ansieht, welche Autoren aufgrund ihrer bedeutungsschwangeren Aphorismen oder Bonmots besonders gern für Zitat-Pointen herangezogen werden, handelt es sich vermehrt um illustre Schreiber, durchaus Meister ihres Handwerks, wie Franz Kafka, Theodor W. Adorno, Heiner Müller oder Karl Kraus, deren Stile nun nicht zuvörderst der ›referenzökonomischen Anschlussfähigkeit‹ galten. Andererseits widerspricht dieses Beispiel auch nicht der Aussage von Ugrešić, dass man an der Zitierprominenz nicht die Attribute ›gut‹ oder ›schlecht‹ ablesen kann.

8 Ugrešić (2002), Der Schriftsteller als literarische Referenz, S. 54f.

9 Der im fünften Kapitel dieser Arbeit wertungsanalytisch diskutierte Detlev von Liliencron bildet mit seinem Werk ein ebensolches Beispiel.

bedingung für die Bezeichnung von literarischem Urheber und literarischem Werk mit: Tatsächlich ist ein Schriftsteller erst dann erkennbar ein Schriftsteller, wenn er einen Text öffentlich macht, so dass dieser produktiv rezipiert, also referiert werden kann. Paradoxerweise entsteht die »unstrittige Autorität« des Autors also erst dadurch, dass er die Autorität über »sein« Werk verliert, indem es zum Referenz-Spielball der »literarischen Welt« wird. Dieses Paradoxon von Selbstsetzung und Selbstaufgabe wird im Verlauf der Studie, vor allem in den Kapiteln zu Wiederholung und zu Intertextualität genauer analysiert. Es bildet einen weiteren Grund für die Auswahl speziell des Kierkegaard'schen Wiederholungsbegriffs zur Beschreibung von Kanonisierung.¹⁰

Das starre ontologische Entweder-Oder von Referenz und Nicht-Referenz bei Ugrešić entspricht einer binären Reduktion der Kanonisierung, die die Struktur eines *normativen* Kanons übernimmt, anstatt dessen (nicht-normative) Offenheit und Veränderlichkeit gerade auch in seiner langfristigen Dimension mit zu berücksichtigen: »Referenz bedeutet eine Karte für die Ewigkeit, und die Ewigkeit des Schriftstellers heißt Literaturgeschichte. Was ist sie denn anderes als eine Geschichte der literarischen Referenzen?«¹¹ Referenz allein garantiert jedoch noch keine Überzeitlichkeit. Es bedarf einer *beständigen* Aktualisierung, einer wiederholten Referenz, und Literaturgeschichten (im Plural!) befördern ihre Objekte zudem nur solange in einen Kanon, wie die Geschichten selbst auch rezipiert und referiert werden, sprich, es bedarf abgesehen von den direkten Referenzen auf die vermeintlich zeitlosen Werke außerdem der Referenzen auf Referenzen usw. usf. Erst aus diesen komplexen Wertungsprozessen erfolgen die »Karte[n]« – Ausweis, Topos, Menü oder Spielblatt? – »für die Ewigkeit«, und diese sind ebenfalls stets historisch verortbar.

Auch die Werke bzw. Praktiken des kulturellen Umfelds von literarischen Texten müssen also zwangsläufig in die Wertungsanalyse einbezogen werden, und das heißt, angezeigt ist eine grundlegende Reflexion der Kultur- und Werkbegriffe (*Kapitel 2*),¹² bevor die Literatur als eigentlicher Gegenstand literarischer Wertungen ins Zentrum der Studie rückt. Endlich stellt sich die grundsätzliche Ausgangsfrage: Was ist nun der Handlungsspielraum der literarischen Wertungsforschung? Möglich ist die Analyse der (zahlreichen!) Wertmaßstäbe, anhand derer literarische Qualität beurteilt wird,¹³ mög-

10 Søren Kierkegaard, *Die Wiederholung* [urspr. Untertitel: *Ein Versuch in der experimentellen Psychologie von Constantin Constantius*, 1843], übers. mit Einl. u. Komm. hg. v. Hans Rochol, Hamburg 2000.

11 Ugrešić (2002), *Der Schriftsteller als literarische Referenz*, S. 55.

12 Zentrale Quellen sind hierfür: Stephen Greenblatt, *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance* [1988], Berlin 1990; Ingrid Gottschalk, *Kulturökonomik. Probleme, Fragestellungen und Antworten*, Wiesbaden 2006; John Carey, *What Good Are the Arts?*, London 2005; Moritz Baßler, *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*, Tübingen 2005; einige grundlegende Aufsätze zur Akteur-Netzwerk-Theorie in: Andréa Bellinger/David J. Krieger (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006.

13 Eine Grundlage nicht nur für diesen Aspekt deskriptiver literaturwissenschaftlicher Wertungsforschung legen vor allem: Renate von Heydebrand, »Wertung, literarische«, in: Klaus Kanzog/Achim Masser (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, begr. v. Paul Merker/Wolfgang Stammeler, *Zweite Auflage, Viertes Band: Sl-Z*, Berlin, New York 1984, S. 828–871; Simone Winko, *Wertungen und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren*, Braunschweig, Wiesbaden 1991; Renate

lich ist die Untersuchung von manifesten Kanones, wie sie sich an Schulen, Universitäten, im Verlags- oder Bibliothekswesen oder in anderen Institutionen herausbilden,¹⁴ und möglich ist die (modale und/oder kausale) Beschreibung von Wertungsprozessen, die auf eine etwaige Kanonisierung zulaufen. Referenzen, die zunächst als bloßes Indiz von Relevanz fungieren, sind gleichwohl die Grundbedingung und auch fortlaufend die Grundstruktur von Kanonisierung. Umso erstaunlicher ist es, dass Formen des Zitats, des *Namedroppings*, der Anspielung und ähnliche Werkbezüge, die nicht explizit eine begründete Wertung vornehmen, bisher aus der literarischen Wertungsforschung weitgehend ausgeschlossen wurden (*Kapitel 3.1* und *3.2*). Dies gilt verstärkt für den weitläufigen wie etablierten Forschungsbereich der Intertextualität, dessen Affinität zu Kanonisierungsprozessen geradezu auf der Hand liegt. Hier setzt meine theoriebildende Arbeit an, indem ich versuche, Aspekte von Referenz, Relevanz, Wiederholung und intertextueller Zirkulation¹⁵ in die deskriptive Wertungsforschung einzuführen (*Kapitel 3.3* und *3.4*). Im Zuge dessen und damit eng verbunden kritisiere ich einige angeblich wertneutrale oder gar objektive kultur- und literaturökonomische Ansätze (*Kapitel 4*), die im Einzelnen auf Konzepten der Innovation, Abweichung und Entautomatisierung beruhen,¹⁶ als letztlich regelästhetisch motiviert bzw. Wertmaßstäbe setzend und somit nicht oder nur bedingt kompatibel mit deskriptiver Wertungsanalyse. Zur Veranschaulichung der Forschungsleistung dieser Qualifikationsschrift und ihrer pragmatisch-analytischen Anwendbarkeit schließe ich die Arbeit ab mit einer exemplarischen mehrschichtigen Wertungsuntersuchung zu Werken und Wirkungen des deutschen Impressionisten und Impresarios Detlev von Liliencron (*Kapitel 5*).

von Heydebrand/Simone Winko, *Einführung in die Wertung von Literatur: Systematik - Geschichte - Legitimation*, Paderborn, München, Wien, Zürich 1996; Friederike Worthmann, *Literarische Wertungen. Vorschläge für ein deskriptives Modell*, Wiesbaden 2004. Siehe dazu im Detail *Kapitel 3.1*.

- 14 Als ein vielstimmiges Standardwerk kann man diesbezüglich den groß angelegten Sammelband *Kanon - Macht - Kultur* ansehen: Renate von Heydebrand (Hg.), *Kanon - Macht - Kultur: theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, Stuttgart, Weimar 1998.
- 15 Die Basis meiner Ansichten zur Intertextualität bildet in erster Linie das Frühwerk von Julia Kristeva. Die Übersetzungen ihrer diversen Aufsätze aus den späten 1960er Jahren ins Deutsche finden sich als Einzeltexte verstreut über verschiedene, auch thematisch divergente Sammelbände. Im Französischen wurden sie hingegen zu einem Band von Kristeva, ihrem ersten Buch, zusammengefasst: Siehe dies., *Semiotik: Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969.
- 16 Zentrale Gegenstände der Kritik: Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie* [1992], 3. Aufl., Frankfurt/M. 2004; Harald Fricke, *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*, München 1981; einige Aufsätze von Viktor Šklovskij und Jurij Tynjanov in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa* [1969], 5., unveränd. Aufl., München 1994.

1.1 Relevanzentwicklung statt Innovationsökonomie

Besonders anschaulich kann der Tenor der Arbeit im Kontrast zur Innovationsästhetik der literarischen (und künstlerischen) Moderne gemacht werden: Es besteht weithin ein Konsens in der Literaturgeschichtsschreibung, dass die Jahrhundertwende um 1900 – in Frankreich bereits etwas früher – einen radikalen Einschnitt in der Geschichte der Ästhetik von Kunst und Literatur markiert. Lieferten Regelästhetiken bis zu dem Zeitpunkt, also inklusive des bürgerlichen Realismus und bedingt auch des Naturalismus, gemeinhin eine zielgerichtete Vorgabe, wie gute oder zumindest zeitgemäße Kunst bzw. Literatur zu sein habe, verlagerte sich nun der Fokus zunehmend auf die Forderung nach bloßer Überwindung alter Stile, nach Originalität und Progressivität, ohne dass damit zwingend ein ästhetisches Leitbild einhergehen musste – obwohl dies in den jeweiligen Manifesten oftmals dennoch der Fall war. Und Maler wie Dichter, die sich selbst am Puls der Zeit sahen, vollzogen formale, stilistische wie inhaltlich-thematische Neuerungen in immer kürzeren Etappen. Dieser Übergang wird gewöhnlich als Beginn der literarischen resp. künstlerischen Moderne betrachtet.¹⁷ Nun stellt sich die Frage, ob diese veränderte Erwartungshaltung an die Künste (die freilich zunächst nur von einer Avantgarde der Kulturakteure geprägt wurde) lediglich eine weitere, andere, neue *Norm* für bestimmte Kunstformen wie -szenen und ihre entsprechenden Rezeptionsteilnehmer darstellt, oder ob damit zugleich ein Wandel der kulturellen Tauschprozesse im Allgemeinen einhergeht, der sich hinlänglich oder gar objektiv nachzeichnen ließe. Zumindest werden »Traditionskritik und Innovationsbewußtsein« als entscheidende Kriterien der »ästhetische[n] Moderne« herausgestellt, letztere sei geradezu ein »Imperativ des Wandels« (Gumbrecht).¹⁸ Das Vokabular deutet bereits den Forderungscharakter an, so gelten die als maßgeblich betonten Epochenmerkmale in der Forschung denn auch als eine »*Ideologie* der Potenzierung, der Innovation, der Überholung und Überwindung«.¹⁹

In jedem Fall lässt sich allerdings feststellen: Auch während der Epoche der Moderne, dem vermeintlichen Zeitalter der Innovation, wird »Neuheit« keinesfalls zur notwendigen oder gar hinreichenden Bedingung für den langfristigen Erfolg eines künstlerischen Werkes.²⁰ Selbstverständlich gibt es auch im 20. Jahrhundert andere bedeutsame Wertmaßstäbe und Faktoren für die Etablierung von Literatur jenseits bloßer Neuheit.²¹ Und speziell für die erwähnten kleinteiligen Referenzen sind dezi-

17 Vgl. zum kunstgeschichtlichen Bruch durch das Werk Marcel Duchamps Groys (2004), *Über das Neue*; zur literarischen Moderne siehe etwa Walter Fähnders, *Avantgarde und Moderne 1890–1933*, Stuttgart, Weimar 1998, v. a. S. 80–122.

18 Fähnders (1998), *Avantgarde und Moderne 1890–1933*, S. 3; Fähnders zitiert hier: Hans Ulrich Gumbrecht, »Modernität, Moderne«, in: Otto Brunner (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 4, Stuttgart 1978, S. 93–131: 126.

19 Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, 2. Aufl., Weinheim 1988, S. 6; vgl. dazu auch Fähnders (1998), *Avantgarde und Moderne 1890–1933*, S. 86 f. [Herv. M.B.]

20 Zur Geschichte des Originalitäts- oder Neuheitsdenkens, die weit früher als um 1900 einsetzt, wie auch zum umstrittenen und vieldeutigen Begriff der Moderne, siehe den Beginn von *Kapitel 4*.

21 Für den Übergang zur Moderne um 1900, die Zeitphase zwischen Manet und Duchamp,

dierte ästhetische Maßstäbe ohnehin kaum feststellbar. Zudem ist die Innovation stets auf ein vorgeblich neuartiges Primärwerk in seinem Verhältnis zum vorherigen Korpus kultureller Werke fixiert: Der Kontext und die institutionellen Aktionen, die ein Werk etablieren, können aus der Perspektive des Neuen daher nur als sekundär, sprich: untergeordnet gelten, obgleich gerade diese wesentlich zu dessen Wirkung beitragen und ihnen selbst auch Wert qua Referenz zugesprochen werden kann und muss. Man denke bloß an die Arbeit von Verlegern, Kritikern und Galeristen; selbst Instrumentenbauer oder Mäzene erscheinen bedeutend für Valorisierungsprozesse und zugleich selbst in ihrem Tun als Produzenten von kulturellem Wert. Eine Erläuterung von ›originellen‹ Stilmitteln in einem Roman trägt mithin wenig zur Frage nach der Struktur und dem Befund von Referenzbildung bei. Ebenso wenig verhelfen mir poetologische Programme, Manifeste, kurz: programmatische Selbstreferenzen der Autoren, Strömungen, Bewegungen zum grundsätzlichen Verständnis der intertextuellen Zirkulation, auf die sie angewiesen sind, um sich – möglicherweise, graduell oder lokal – durchzusetzen. Eine synchrone wie diachrone Kontextualisierung der Wertungsgegenstände (Werke) erscheint dafür, zumindest aus analytischer Sicht, vielversprechender.

In dieser Arbeit versuche ich also, Begriffe von literarischer Wertung und Kanonisierung herzuleiten, welche weder auf kommerziellem Wert (etwa im Rahmen einer marktwirtschaftlich geprägten Kulturökonomik)²² basieren, noch mit Behauptungen ästhetischer Qualität, also einem tendenziell normativen Literaturverständnis, wie es

zwischen Baudelaire und der expressionistischen Literatur – im deutschsprachigen Raum abzulesen etwa anhand des Frühwerks von Hermann Bahr (siehe ders., *Die Überwindung des Naturalismus* [1891], hg. v. Claus Pias, Weimar 2004) –, erscheint der Befund zunächst recht plausibel: Ästhetische Ideale werden (zum Teil) verdrängt durch die bloße Forderung nach einer stets neuen künstlerischen Überwindung des Alten. Gleichzeitig bleibt das beschränkte Ergebnis der daran anschließenden These aber unbefriedigend. Wenn ein Werk als innovativ im Verhältnis zur Tradition erkannt wird, erlangt es etwa laut Boris Groys seine Berechtigung, ins kulturelle Archiv aufgenommen zu werden. Was passiert dann aber mit Werken oder kulturellen Handlungen, die beständig zitiert und wertgeschätzt werden, ohne aber das Kriterium ›Innovation‹ zu erfüllen, sondern unter Umständen aufgrund des Zeitgeistes, des politischen Kontextes, der sozialen Dimension oder sogar gerade der schlichten ästhetischen Gewohnheit wegen im Diskurs verbleiben? Einer der (kontinuierlich) bekanntesten und anerkanntesten literarischen Texte der Jahrhundertwende ist nach wie vor Thomas Manns Roman *Buddenbrooks* (Veröffentlichung: 1901 [Untertitel: *Verfall einer Familie*, Berlin 1901, 2 Bde.]; Nobelpreis in erster Linie für dieses Werk: 1929), der mit seinen vielseitigen Qualitäten (und Traditionslinien) nur bedingt dem Anspruch der Innovation verpflichtet ist. Solchen Werken wird man mit der Frage nach dem Neuen auch für die Epoche der literarischen Moderne nicht gerecht. Für eine eingehende Diskussion der Innovationsökonomie siehe *Kapitel 4.2*.

- 22 Seit Beginn der 1990er Jahre gewinnt der Begriff *Kulturökonomie* bzw. zumeist *-ökonomik* beständig an Bedeutung im wissenschaftlichen Diskurs. Anknüpfend an den *Cultural Turn* in den Geisteswissenschaften und die in Deutschland zunehmende Verschiebung der Kulturförderung vom Staat auf die Privatwirtschaft – Stichwort ›Drittmittel‹, ›Kulturmarketing‹ und ›Bildungsmarkt‹ – erhält die Frage nach dem Verhältnis von Kultur und Markt, von kulturellem und kommerziellem Wert, von Geld und Kunst/Dichtung wachsende Aufmerksamkeit an der Schnittstelle zwischen Geisteswissenschaft und Wirtschaftslehre. Allerdings geht es dabei zumeist nicht um kulturelle Tausch- und Zirkulationsprozesse, sondern um eine marktwirtschaftliche Perspektive auf Kultur. Siehe dazu kritisch *Kapitel 2.2*.

letztlich auch der Epochenkonstruktion ›literarische Moderne‹ zugrunde liegt, zusammenfallen oder sich mit diesen vermischen – selbst wenn Wertungen in der Regel anhand eines konkreten Wertmaßstabs, dem axiologischen Wert, erfolgen. Relevanz wird dabei zu einem Kriterium, dem man sich deskriptiver annähern kann als etwa Innovation, und das zudem ästhetische Qualitätszuschreibungen zunächst außen vor lässt. Relevanz entsteht emergent, d.h. sie kann weder geplant, noch kann ihr Maßstab vorherbestimmt oder prognostiziert werden. Zudem lässt sie sich erst im Nachhinein messen, wenngleich nicht quantifizieren oder gar objektivieren. Es muss sogleich einschränkend festgestellt werden, dass sich Grauzonen hinsichtlich des deskriptiven Anspruchs sicher nicht vermeiden lassen (auch die – notwendig selektive – Beschreibung von Wertungen entspricht einer Wertung), diese müssen aber konsequent mitreflektiert werden. Gleichwohl wird die literarische Valorisierung im diskursiven Zusammenspiel von Speicherung, kritischer Rezeption und quantitativer Zitation beschreibbar. Die heuristische Perspektive der Arbeit ist eine genuin literaturwissenschaftliche und literaturwissenschaftskritische mit einem breiteren kulturtheoretischen Aspekt. Laut Norbert Otto Eke »ist es die Aufgabe von Theorie und Methodenreflexion, die Verstehensautomatismen der Lektüre [...] zu operationalisieren und durch die kritisch reflektierte Bereitstellung von Begriffen und Kategorien die Voraussetzungen einer ›methodisch regulierten Beschäftigung mit Literatur‹ [Ralf Klausnitzer] zu schaffen.«²³ Die Entscheidung für eine theoriebildende Studie mit knappem Analyseteil birgt allerdings die Gefahr, sich in abstrakten Begriffen, Konzepten und Modellen zu verlieren, während doch eigentlich gerade die analytische Forschung zur Kanonisierung durch neue Perspektiven revidiert und erweitert werden soll. Im Prozess der Dissertation war mir dies aber sehr wohl bewusst, so dass ich in zwei Vorträgen und daraus entstandenen Aufsätzen praktische Wertungsanalysen nach meiner Façon am Gegenstand erprobt habe, die wiederum auf die Theorie- und Begriffsarbeit zurückgewirkt haben.

Davon findet sich die erste, die methodisch noch stärker vom *New Historicism* geprägt war, in einer längeren und überarbeiteten Form in *Kapitel 5.2* und behandelt »Detlev von Liliencron und das Verlags- und Urheberrecht von 1901«²⁴: Sowohl mit seiner Literatur als auch mit seinem Engagement hat Liliencron (1844–1909) daran mitgewirkt, die Lage von Schriftstellern, insbesondere der Lyriker, konkret zu verbessern, indem er sich unter anderem für die Entstehung und Umsetzung des neuen Urheberrechts eingesetzt hat. An diesem Beispiel lässt sich die Bedeutung von Relevanzerzeugung durch Referenzen jenseits einzelner, bestimmter Wertmaßstäbe verdeutlichen und eine Zirkulation sozialer Energien beschreiben. Der zweite Aufsatz, zur intertextuellen Valorisierung von Hubert Fichtes Werk durch Thomas Meinecke, verwendete hingegen schon von vornherein einige der im Folgenden zentralen Be-

23 Norbert Otto Eke, »Beobachtungen beobachten. Beiläufiges aus germanistischer Sicht zum Umgang mit einer Literatur der Gegenwartigkeit«, in: Maik Bierwirth/Anja Johannsen/Mirna Zeman (Hg.), *Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*, Paderborn 2012, S. 23–40: 35. Eke fundiert seinen Beobachtungsbegriff und methodischen Zugriff jedoch – anders als ich im Folgenden – in der Systemtheorie.

24 Vgl. Maik Bierwirth, »Detlev von Liliencron und das Verlags- und Urheberrecht von 1901«, in: Christian Meierhofer/Eric Scheufler (Hg.), *Turns and Trends der Literaturwissenschaft. Literatur, Kultur und Wissenschaft zwischen Nachmärz und Jahrhundertwende im Blickfeld aktueller Theoriebildung*, Zürich 2011, S. 129–146.

grifflichkeiten.²⁵ Als eine damit argumentativ vergleichbare Analyse wird in *Kapitel 5.3* ebenfalls ein Werk von Liliencron, *Der Mäcen* von 1889,²⁶ auf referenzökonomische Zeichenprozesse hin untersucht. Der Roman zeigt mustergültig auf, wie intertextuelle Wertungen durch reine Zitate, namentliche Erwähnungen und subtile Andeutungen vorgenommen werden können. Somit dokumentiert er zugleich eine besondere Form des Mäzenatentums. Der prekäre literaturgeschichtliche Status Liliencrons, der um 1900 noch zum zeitgenössischen Kanon gehörte, während ihm im Verlauf des 20. Jahrhunderts immer weniger Aufmerksamkeit in Literaturgeschichten zuteil wurde, prädestiniert diesen zu einem anschaulichen Beispiel für literarische Wertungsprozesse generell und im Speziellen für die Thesen dieser Arbeit.

1.2 Zu Theorieverständnis, Aufbau und Anspruch

Man kann eine richtige Sicht *bestimmter* Dinge
haben, aber keine richtige Sicht *der Dinge*.²⁷

Martin Seel, *Theorien*, 2009

Bis hierhin habe ich bereits deutlich herausgestellt, dass es sich um einen theoriebildenden Beitrag handeln soll, ohne daraus jedoch einen Anspruch auf Unabdingbarkeit für die literaturwissenschaftliche Wertungsforschung ableiten zu wollen. Indessen soll – sowohl was die konstruktiv-konzeptuelle Arbeit selbst, als auch eine daran anknüpfende Wertungsanalyse anbelangt – zugleich eine Beobachterrolle eingenommen werden, die einen möglichst deskriptiven Blick auf literarische Kanonisierung gewährt.²⁸ Doch wie kann dies nun zusammengehen, die nüchterne Beschreibung von Prozessen und die Konstruktion zunächst abstrakter Konzepte? Welches methodische Vorgehen kann dabei dem schillernden Begriff der Theorie gerecht werden? Und wie verhält sich dieser zum Inbegriff des akademischen Theoretisierens, der Philosophie? Zudem stellt sich die Frage, welches Ziel mit den begrifflichen Prägungen und analytischen Resultaten verfolgt wird, wenn es offenkundig nicht um Objektivität oder notwendige Anwendbarkeit geht. Anstatt derer drängt sich als Telos hingegen der vielzitierte Term

25 Vgl. Maik Bierwirth, »Relevanz und Referenz. Wertung durch Wiederholung am Beispiel von Thomas Meineckes Hubert-Fichte-Palimpsest in *Lookalikes*«, in: ders./Johannsen/Zeman (2012), *Doing Contemporary Literature*, S. 87–110.

26 Detlev von Liliencron, »Der Mäcen«, in: ders., *Der Mäcen. Erzählungen*, 2. Band, Leipzig 1889, S. 1–230.

27 Martin Seel, *Theorien*, Frankfurt/M. 2009, S. 30 (Nr. 76). [Herv. i. O.] Aus den Aphorismen und Reflexionen, die diese Sentenz mit der Nummer 76 umgeben – v. a. 72 und 77 –, geht hervor, dass »richtig« hier nicht im Sinne von »logisch korrekt« oder »wahr« gebraucht wird, sondern eher als Synonym für »plausibel«, »zutreffend«, »angemessen« oder schlicht »gut«.

28 Zur Problematik der Beobachtung emergenter Prozesse äußere ich mich auch an anderer Stelle: Vgl. Maik Bierwirth, »... jenseits geplanter Prozesse. Einleitendes und Methodisches«, in: ders./Oliver Leistert/Renate Wieser (Hg.), *Ungeplante Strukturen. Tausch und Zirkulation*, Paderborn 2010, S. 9–17: 13–17.

der ›Werkzeugkiste‹ auf, der Michel Foucault zugeschrieben wird; doch was genau verbirgt sich dahinter, das dem Anschein von Beliebigkeit ein pragmatisches wie scharfes Verständnis von Theorie und deren Werkzeugen entgegensetzen könnte?

Neuerdings wird in geistes- und sozialwissenschaftlichen Studien, Buchläden oder Verlagen bisweilen unterschieden zwischen Philosophie und Theorie (oder besser englisch: *theory*²⁹). Dies rührt unter anderem daher, dass zumindest im angloamerikanischen Raum – zum Teil aber auch in Deutschland – die universitären Institute für Philosophie bereits seit Jahrzehnten in wachsendem Maße von analytischer Philosophie dominiert werden, während dort die sogenannte kontinentale – i. e. festlands-europäische – Philosophie und Philosophiegeschichte inklusive der (traditionellen) Ästhetik allmählich marginalisiert wird, deshalb in diverse umliegende Disziplinen der Kulturwissenschaften (Plural!) ausweicht und dort eine neue Heimstätte mit verändertem Bezugssystem findet. Darüber hinaus wandelte sich etwa ab Mitte des 20. Jahrhunderts durch die Strömungen der deutschen Kritischen Theorie und des französischen Poststrukturalismus, die im englischsprachigen Raum sogar unter dem Schlagwort *Critical Theory* mitunter zusammengefasst werden, die Methode der Theoriebildung nachhaltig. Während wirkmächtige Philosophen wie Søren Kierkegaard und Friedrich Nietzsche schon im 19. Jahrhundert dazu übergegangen waren, Systematik, stringente Argumentation und deduktive Beweisführung bei ihren Theorieentwürfen abzulehnen und stattdessen freiere, essayistische oder nahezu literarische Formen zu erproben, um auf diese Weise dennoch prägnante philosophische Begriffe und Konzepte zu entwickeln, erhob die *Critical Theory* lebensweltliche, damit historisch gebundene soziale, kulturelle, sprachliche, psychische oder wirtschaftliche Phänomene zum Ausgangspunkt ihrer Analysen. Philosophische Grunddisziplinen wie einerseits Logik und Sprachanalytik oder andererseits Ontologie und Metaphysik spielten demgegenüber nun eine untergeordnete Rolle, was ferner auch für positivistisch-empiristische Ansätze galt. Entscheidende Einflüsse (durchaus in beiden Ländern bzw. Theorie-Fraktionen) stellten dabei zumindest indirekt die Werke von Immanuel Kant, Karl Marx und Sigmund Freud dar. Theoriebildung erfolgt nun in Ablehnung oder wenigstens kritischer Distanz zu einem universalistischen und zeitlosen Wahrheitsanspruch sowie mit dem entgegengesetzten Ziel, Hierarchien, Ideologien und Autoritäten (gerade auch die Herrschaft der Vernunft) zu analysieren, zu relativieren oder zu kritisieren. Zu diesem Zweck werden begriffliche und konzeptuelle Analyse-›Werkzeuge‹ und entsprechende Methoden entwickelt, was zugleich auch als engagierte Praxis angesehen wird. Trotz der überaus deutlichen Unterschiede, die sich daneben zeigen, lässt sich die grundlegende Stoßrichtung von Kritischer Theorie und Poststrukturalismus so durchaus synthetisieren.

29 Ein bekanntes wie kurioses popkulturelles Phänomen, das sich der *theory* des 20. Jahrhunderts angenommen hat, ist die Internet-Plattform *theory.org.uk*, die sich seit 1997 neben einem umfangreichen Informationsangebot zu einem Herausgeber von Sammelkarten (von Freud über Adorno zu Butler und bell hooks) und Action-Figuren (etwa Giddens oder Foucault) entwickelt hat. Im deutschsprachigen Raum gibt es eine Entsprechung mit der Buchreihe *theorie.org* des Schmetterling Verlags, die jedoch stärker auf dezidiert linke Theorie bzw. die Fruchtbarmachung von Theorien für linken politischen Aktivismus abzielt. Vgl. <http://www.theory.org.uk> und <http://www.theorie.org> (zuletzt eingesehen am 24.01.2016).

Der österreichische Literaturwissenschaftler Peter V. Zima hat versucht, einige Aspekte nicht nur der beiden genannten Theorieschulen zu kombinieren, um ein zeitgemäßes wie produktives Theorieverständnis zu entwickeln. Vor allem verknüpft er das Prinzip der dialektischen Kritik aus der Frankfurter Schule mit dem Bachtin'schen Begriff der Dialogizität, um eine Dialogische Theorie einzufordern, die der Gefahr einer monologischen (Selbst-)Kritikresistenz einzelner Denkschulen vorbeuge. Sein Ausgangspunkt ist die Feststellung, dass auch die Theoriebildung von sozialer, kultureller, ideologischer Situiertheit mitbedingt wird; auch Theorien seien notwendig interessen-geleitet und arbeiten konstruktiv an der Lösung von (bestimmten) Problemen. Vor diesem Hintergrund sei Theorien zwangsläufig ein beschränktes Gesichtsfeld und ein begrenzter Gegenstandsbereich zu eigen, so dass es bei der kritischen Prüfung spezifischer Ansätze primär gar nicht um Falsifizierbarkeit im Sinne der Logik gehen könne – wie etwa Karl Popper sie einfordert –, sondern um »Erschütterung« (Otto Neurath).³⁰ Diese fruchtbare Erschütterung, also Verbesserung, Weiterentwicklung und Kombination von Theorien, könne bestmöglich ein Vergleich unterschiedlicher, insbesondere widersprüchlicher Denkmodelle, die sich ähnlichen Bereichen widmen, herbeiführen. Damit wendet sich Zima gegen die Isolation einzelner Schulen oder Forschungszweige in ihrem eigenen Vokabular (»Soziolekt«) und ideologischen Engagement. Als naheliegendes Beispiel erläutert er ideologische Versatzstücke klassisch-marxistischen Denkens etwa bei Georg Lukács und präsentiert eine gängige Reaktion darauf:

Nun könnte jemand einwenden, wir hätten ja die marxistische Mythomanie längst hinter uns gelassen und sollten uns heute an Max Webers wertungsfreier Soziologie oder an Luhmanns Systemtheorie orientieren. Bei näherem Hinsehen wird deutlich, daß diese Theorien nicht weniger ideologisch, nicht weniger engagiert sind als die marxistischen. Aus ideologischen Gründen sind sie nicht im selben Maße konsensfähig wie naturwissenschaftliche Theorien.³¹

Zima belegt dies exemplarisch, indem er interessenbedingte Ausschlussmechanismen bei Weber und Luhmann entlarvt.³² Hingegen fordert er die Reflexion und Transparenz der »kontingenten und partikularen Standpunkte[]«,³³ die sich auf je unterschiedliche Weise und in verschieden starker Ausprägung bei jeder kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorie finden ließen.

Generell sei es den diversen Theoriearten zu eigen, dass sie bei der Abstraktion von ihren eigentlichen Gegenständen zu einer idealen Zurichtung ihres jeweiligen Denkmusters neigen. In Anlehnung an Max Weber stellt er daher fest, »daß eine Theorie, die sich an Idealtypen orientiert, ihre Objekte konstruiert, indem sie von der empirischen

30 Vgl. Peter V. Zima, *Was ist Theorie? Theoriebegriff und Dialogische Theorie in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Tübingen, Basel 2004, S. xii.

31 Ebd., S. 57f.

32 Zima gibt an dieser Stelle seine »ergänzende« Definition von Ideologie wieder, die er bereits in *Ideologie und Theorie* (Untertitel: *Eine Diskurskritik*, Frankfurt/M. 1989, S. 55f.) entwickelt hat: Ideologie sei »ein Diskurs, dessen Aussagesubjekt Ambivalenzen im Rahmen von dualistischen Aktante[n]modellen tilgt, sich unreflektiert mit der Wirklichkeit identifiziert und dadurch einen Monolog hervorbringt, der ein dialogisches Verhältnis zu andersartigen Diskursen unmöglich macht.« Vgl. auch Zima (2004), *Was ist Theorie?*, S. 61. [Herv. i. O.]

33 Ebd. [Herv. i. O.]

Wirklichkeit mit Hilfe von Relevanzkriterien, Selektionsverfahren und Zusammenfassungen abstrahiert.«³⁴ Nach Abwägung einiger Theorievarianten betont Zima am Beispiel der *Grounded Theory*, deren ausgeprägten Empirismus er gleichwohl kritisiert, den Vorteil offener Konzepte gegenüber tendenziell geschlossenen: »Der Gedanke, daß Theorie ein offener Prozeß und keine geschlossene Einheit ist, entspricht durchaus den Anforderungen einer Dialogischen Theorie, die auch im Hinblick auf den Gegenstand offen sein will – weil er von anderen Theorien möglicherweise ganz anders konstruiert wird.«³⁵ Damit bestimmt er allerdings auch das Objekt einer Theorie als abhängig vom theoretischen Zugriff darauf und erweist sich so als vehementer Konstruktivist und Anti-Phänomenologe. Diesen letzten Schritt muss man aus meiner Sicht nicht in dieser Entschiedenheit mitgehen, denn Theorien widmen sich durchaus auch manifesten Gegenständen, bei denen ein angeblicher Konstruktcharakter eher fragwürdig erschiene, wie nicht zuletzt der Exkurs auf den material-semiotischen Ansatz der ANT in Kapitel 2.5 zeigen wird. Die Grundidee eines kritisch-konstruktiven Theoretisierens durch Dialog entspricht aber meinem Vorgehen in dieser Arbeit.

Die bisherige deskriptive Wertungstheorie stützt sich weitgehend auf ein anderes literaturwissenschaftliches Methodenverständnis und -fundament als ich, so dass die abweichende Perspektive den Blick auf einige Leerstellen der bisherigen (ausgeprägt analytischen) Forschung zu lenken vermag. So erfolgt meine Theoriebildung nicht systematisch aufbauend, sondern in kritischer Abwägung gegenüber vorhandenen Arbeiten (vgl. Kapitel 3.1 und 3.2). Bachtins Begriff der Dialogizität, der dieses Verfahren in Zimas Sinne prägt,³⁶ kann und sollte m. E. durchaus erweitert werden um die Komplexität poststrukturalistischer Intertextualität (vgl. auch Kapitel 3.3), die Julia Kristeva in ihrer Arbeit mit Bachtin hervorbringt, obwohl letzterer ja bereits von Vielstimmigkeit und nicht bloß von Zweistimmigkeit ausging. Zumindest ist daher festzustellen, dass in der dialogischen Theorie das Potential für ein produktives Gespräch zwischen jeweils mehr als zwei Denkschulen steckt. Wie in jedem guten Gespräch gehört zu den Grundvoraussetzungen, dass man einerseits gut zuhört, und andererseits selbst seine Worte mit Bedacht wählt. Das heißt, dass eine gewisse Gründlichkeit, eine Art *close reading*, eine Rücksichtnahme auf partikuläre Eigenheiten zu den methodischen Obliegenheiten gehört, ebenso wie eine durchaus detaillierte Kritik, eine dichte Beschreibung (die den Kontext einbezieht) und eine luzide eigene Begriffsentwicklung. Sei der Stil dabei nun essayistisch, literarisch oder auch trocken analytisch, ein eingehender Dialog erfolgt nicht im Vorübergehen oder mit lässiger Geste.

Im Französischen hat der Begriff der Philosophie seine offene, weite Bedeutung bisher behalten, so dass zumindest die *French Theory* innerhalb der *Critical Theory* dort als *philosophie postmoderne* firmiert. In *Was ist Philosophie?* unterscheiden Gilles Deleuze und Félix Guattari 1991 zwischen Philosophie, (exakter) Wissenschaft und Kunst. Diese drei großen poetischen Fächer seien stets konfrontiert mit drei verschiedenen Aufgaben, welche den grundlegenden Unterschied zwischen ihnen markieren. Auf rund 250 Seiten diskutieren und präzisieren die beiden Autoren ihre einleitende Definition:

34 Ebd., S. 5.

35 Ebd., S. 16.

36 Vgl. ebd., v. a. S. 223 f.

»Die Philosophie ist die Kunst der Bildung, Erfindung, Herstellung von Begriffen.«³⁷ Indes seien »die Begriffe [...] nicht notwendig Formen, Fundstücke oder Produkte. Im strengeren Sinn ist die Philosophie die Disziplin, die in der *Erschaffung* der Begriffe besteht«, womit gerade keine permanenten, universalen, monolithischen, sondern »[s]tets neue Begriffe«³⁸ gemeint sind – die in erster Linie freilich nicht auf neue ›Wortschöpfungen‹, sondern auf neue Signifikate hinauslaufen, obwohl sie bisweilen mit Neologismen einhergehen können. Damit grenzen Deleuze/Guattari die Philosophie auch explizit gegenüber möglichen anderen Konnotationen wie Kontemplation, Reflexion und Kommunikation ab und bestimmen die philosophische Tätigkeit stattdessen als »Konstruktivismus« und »eine Art Expressionismus«,³⁹ als Arbeit an begrifflichen bzw. konzeptuellen ›Singularitäten‹. Letztere erscheinen jedoch keinesfalls als beliebig, die Autoren sprechen im Gegenteil sogar von einer »seltsame[n] Notwendigkeit für diese Wörter und ihre Wahl«, selbst wenn sie sich »fortwährend ändern« und »Zwängen der Erneuerung, der Ersetzung, der Mutation«⁴⁰ unterliegen. Auch die Philosophie benötige in ihrem Tun einen Begründungszusammenhang, der ihre Produktivität überhaupt erst veranlasst: »[S]elbst in der Philosophie erschafft man Begriffe nur in Abhängigkeit von Problemen, die man für schlecht gesehen oder schlecht gestellt hält.«⁴¹ Ebenso verhält es sich nun mit einigen Aspekten der Wertungsanalyse, sie bedürfen neuer Konzepte, präziserer Begriffe, die zudem der Prozessualität der Kanonisierung sowie der Kleinteiligkeit der zu Grunde liegenden Referenzen gerecht werden können.

Die Definitionen von Deleuze/Guattari beinhalten ferner einige klare Differenzen zu Zima: »Ein Begriff verlangt nicht nur ein Problem, unter dem er vorangehende Begriffe umändert oder ersetzt, sondern einen Umschlagplatz von Problemen, an dem er eine Verbindung mit anderen koexistierenden Begriffen eingeht.«⁴² Hiermit wird deutlich, dass es keine autonomen, geschlossenen Theoriegebäude (mehr) geben kann, nicht zuletzt da ihre Begriffe stets in Verbindung zu anderen Begriffen, anderen Konzepten stehen und gedacht werden müssen. Bei Zima wird diese Verknüpfung nicht als unabdingbare Tatsache dargestellt, sondern als konkrete methodische Forderung formuliert. Darin äußert sich der Abstand zwischen Bachtins Dialogizität und einer poststrukturalistischen Semiotik. Laut Deleuze/Guattari bewegen sich Begriffe stets in einem Zeichenkontinuum, zu dem es kein (zeichenhaftes!) Außen geben kann.⁴³ Gleichwohl geht mit dieser Aussage eine Absage an den Anspruch von Allgemeingültigkeit einher: »Ein Begriff ist kein Universal, sondern ein Ensemble von Singularitäten, von denen jede bis in die Nachbarschaft einer anderen reicht.«⁴⁴ Die Prozessualität von

37 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Was ist Philosophie?* [1991], Frankfurt/M. 2000, S. 6. Das französische *concept* kann sowohl ›Konzept‹ als auch ›Begriff‹ bedeuten.

38 Ebd., S. 9. [Herv. i. O.]

39 Vgl. auch Gilles Deleuze, »Über die Philosophie« [Gespräch mit Raymond Bellour u. François Ewald, *Magazine littéraire*, Sept. 1988], in: ders., *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt/M. 1993, S. 197-226: 214f.

40 Deleuze/Guattari (2000), *Was ist Philosophie?*, S. 13.

41 Ebd., S. 22. Hier zeigt sich auch eine Nähe zu Zimas Argumentation.

42 Ebd., S. 24.

43 Vgl. ebd., S. 25: »[Es] verweist jeder Begriff auf andere Begriffe, nicht nur in seiner Geschichte, sondern auch in seinem Werden oder seinen gegenwärtigen Verbindungen.«

44 Deleuze (1993), *Über die Philosophie*, S. 213.

Theorie wird noch stärker betont als bei Zima, die letztendliche Stoßrichtung eines konstruktiven Austauschs zwischen verschiedenartigen Konzepten durch kritische Auseinandersetzung findet sich jedoch auch bei den beiden Franzosen, wenngleich drastischer; dem Gespräch werden deutliche Grenzen gesetzt:

wenn ein Philosoph einen anderen kritisiert, so ausgehend von Problemen und einer Ebene, die nicht die des anderen waren und die früheren Begriffen zusammenschmelzen lassen, wie man eine Kanone einschmelzen kann, um daraus neue Waffen zu gewinnen. [...] Kritisieren heißt bloß feststellen, daß ein Begriff erschöpft ist, seine Komponenten verliert oder neue hinzugewinnt, die ihn transformieren, wenn er in ein neues Milieu getaucht wird. Diejenigen aber, die kritisieren, ohne zu erschaffen, die sich mit der Verteidigung des Erschöpften begnügen, ohne daß sie ihm die Kräfte zu neuem Leben verleihen können: sie sind das Wundmal der Philosophie.⁴⁵

Beiläufig tritt hier kontrastiv ein Problem der Argumentation Zimas zutage. Beim kritischen, dialogischen Theoretisieren verfügt zuletzt dennoch immer nur der Sprecher, also der Kritiker über die ›Theoriehoheit‹. Er kann sich nicht auf der gleichen Ebene mit den Dialogpartnern bewegen (es sei denn bei einer konkreten Podiumsdiskussion o. Ä.). Indessen stellt er seine Begriffsbildung oder -transformation auch selbst zur Diskussion, zur ›Erschütterung‹ bereit. Der eigentliche Dialog entsteht so erst zeitlich versetzt, auf einer Achse der Diachronie. Mit Blick auf das Blockzitat kann man allerdings zugleich die Erneuerungseuphorie, die bei Deleuze/Guattari anklingt, als ideologisch oder normativ problematisieren (siehe *Kapitel 4* zum Innovationsdenken). Dennoch erscheint die Methode der konstruktiven Kritik zur Begriffsbildung in beiden genannten Versionen als gewinnbringend und dient somit als Orientierung für mein Vorgehen – gleich, ob dies letztlich als Theorie oder Philosophie bezeichnet wird.

Um vorab ein Fundament zu legen, von dem aus bisherige Ansätze zur literaturwissenschaftlichen Wertungsforschung dialogisch diskutiert und erweitert werden können, wird im zweiten Kapitel das Verständnis von Kultur und Werk erörtert. Entscheidend sind dabei zum einen die Frage nach den beteiligten Kultur-Akteuren und ihrem zeichenhaften Zusammenspiel, sowie zum anderen, insbesondere auch für die Produktion wie Rezeption von Literatur, die Frage nach dem Text-Kontext-Verhältnis. Hier knüpfe ich in erster Linie an den *New Historicism* an, beziehe mich nach einer Kritik an kulturökonomischen Ansätzen aber auch auf John Careys basisdemokratische, anti-elitaristische Position. Bei der Ausarbeitung des Werkbegriffs werden auch die literaturbezogenen Beiträge jenseits des eigentlichen literarischen (Primär-)Werks – seien diese nun textuell oder nicht – als kulturelle Werke ernst genommen, und es wird ein Ausblick auf nicht-menschliche Akteure mit Literaturbezug gewagt.

Da ich die Thesen, Begriffe, Forderungen und Analyseergebnisse anschließend nicht systematisch erstelle, sondern überwiegend anhand von Kritik an bisheriger Theoriebildung entwickle – unter Umständen auch ›beiläufig‹ oder ›nebeneinander‹ –, erscheint es sinnvoll wie nützlich, Kernaussagen zu meiner Positionierung und Eigenleistung nach jedem Theoriekapitel herauszustellen. Daher steht am Ende der meisten *Teilkapitel* unter 3. und am Ende von *Kapitel 4* eine kurze Zusammenschau

45 Deleuze/Guattari (2000), *Was ist Philosophie?*, S. 36.

(*Kernpunkte*), die lediglich dazu dient, einige wichtige Punkte nochmals zu benennen. Die Begriffe, die im Folgenden konstruiert, transformiert oder erneuert werden – also Wiederholung, Relevanz, Referenz, intertextuelle Zirkulation –, dienen zuvörderst der Beschreibung der Struktur von Wertungsprozessen, von Kanonisierung. Sie sind nicht unumgänglich, denn dies würde offenkundig (nicht nur) meinem Theorieverständnis widersprechen, doch sie sind m.E. lohnend, bestenfalls erkenntnisfördernd, und bieten sich, wie im Übrigen alle folgenden Ausführungen, als Zeichenfundus zur weiteren Verwendung und Aktualisierung an. Der Begriff der ›Werkzeugkiste‹ als Synonym für Texte wird häufig erwähnt, aber selten wird auf die komplette Aussage verwiesen, die Michel Foucault im Interview mit der *Le Monde* vom 21.05.1975 getroffen hat:

[E]in Buch ist dazu da, Zwecken zu dienen, die von dem, der es geschrieben hat, nicht festgesetzt sind. Je mehr neue, unvorhergesehene Verwendungen möglich und wirklich sein werden, umso zufriedener werde ich sein.

Alle meine Bücher [...] sind, wenn sie so wollen, kleine Werkzeugkisten. Wenn die Leute sie aufmachen wollen und diesen oder jenen Satz, diese oder jene Idee oder Analyse als Schraubenzieher verwenden, um die Machtsysteme kurzzuschließen, zu demontieren oder zu sprengen, einschließlich vielleicht derjenigen Machtsysteme, aus denen diese meine Bücher hervorgegangen sind – nun gut, umso besser.⁴⁶

Foucault betont den subversiven und anti-autoritären Charakter, auf den er bei der Wirkung seiner Begriffe und Konzepte hofft. Dieser dürfe sich gern auch gegen die Autorität der Ausgangstexte selbst richten, wie er bemerkt. Gegen ganze ›Machtsysteme‹ richten sich meine Entwürfe wohl eher nicht, aber immerhin können, so hoffe ich, mit der Betonung der kleinen, partikularen Elemente in Wertungsprozessen und der teilweisen Kontingenz und Opazität der Wertmaßstäbe zumindest die steilen Hierarchien zwischen literarischen Werken wie auch unter den Kultur-Akteuren ein wenig abgeflacht werden, so dass analog die Autorität materialer Kanones relativiert wird. Damit sei zwar nicht die Nützlichkeit von Leselisten oder konkreten Prüfungscurricula in Abrede gestellt. Eine produktive ›Erschütterung‹ von selbstverständlich erscheinenden Machtverhältnissen und Ausschlussmechanismen bei der Betrachtung von Literatur und ihren Wertungen wäre dennoch ein erfreuliches wie erstrebenswertes Ergebnis.

46 Michel Foucault, ›Von den Martern zu den Zellen. Ein Gespräch mit Roger-Pol Droit‹ [1975], in: ders., *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*, Berlin 1976, S. 48–53: 53.

2. Zu den Begriffen von Kultur und Werk

Bevor die Frage nach der Valorisierung und Kanonisierung eines Werkes gestellt werden kann, drängt sich zunächst eine andere, zugrunde liegende Kardinalfrage auf: Was ist überhaupt ein kulturelles Werk? Genau genommen müssen die *zwei* Fragen hier lauten: Was ist Kultur? Und: Was ist ein Werk? Außerdem muss daran anschließend der Literaturbegriff spezifiziert werden, damit auf dessen Basis ein Rahmen für *literarische* Wertung bestimmt werden kann. Dieser soll (und kann) sich allerdings, wie in der Einleitung schon angedeutet, nicht auf literarische Werke beschränken, sondern muss ebenso deren Umfeld für Wertungsprozesse mit erschließen. Denn die Akzeptanz von literarischen Werken als wertvoll erfolgt notwendigerweise über die gleichzeitige Akzeptanz (und Aufwertung) der literarischen Wertungen, die sich zumeist nicht selbst in literarischen Texten artikulieren.⁴⁷ Diese kontextuellen Äußerungen können aber wiederum auch als kulturelle (*literaturbezogene*) Werke angesehen werden.

Bei der Definition von Kultur ergibt sich unverzüglich das Dilemma, dass der Begriff zwei geläufige, parallele Bedeutungen aufweist. Einerseits wird er historisch analog zu ›Zivilisation‹ bestimmt: Er bezeichnet so zugleich Prozess wie Ergebnis der Entwicklung des menschlichen Handelns und Denkens. Dabei wird der Terminus sowohl normativ (etwa in der Goethezeit) als auch deskriptiv-wissenschaftlich gebraucht. Eine maßgebliche beschreibende Definition lieferte Edward B. Tylor 1870, indem er »Kultur oder Zivilisation [als] das komplexe Ganze [bestimmte, also als] das Wissen, Überzeugungen, Kunst, Gesetze, Moral, Tradition und jede andere Fertigkeit, die Menschen als Mitglieder einer Gesellschaft erwerben.«⁴⁸ Andererseits hat es sich seit der Wende zum 20. Jahrhundert unter anderem in den Geisteswissenschaften teilweise eingebürgert, Kultur verkürzt als Synonym für die schönen Künste und in Abgrenzung zur ›Massenkultur‹ zu verwenden.⁴⁹ Diese Unklarheit lässt sich für die Beschreibung literarischer Kanonisierung nicht durch eine simple Entweder-Oder-Entscheidung auflösen, da die Wertungen sich zwar letztlich auf das Gravitationszentrum künstlerischer, literarischer Werke beziehen, den diversen relevanten Akteuren und Aktionen im weiten Umfeld aber auch Wert zugesprochen wird. Deren Wirken lässt sich mitnichten unter die schönen Künste selbst subsumieren, und unter Umständen gehören dazu eben auch ›Gesetze, Wissen und Fertigkeiten‹, welche nicht im engeren Sinne aus

47 Die Rolle literaturbezogener Handlungen und Wertungen wird in *Kapitel 3.1.5* ausführlich behandelt – in Auseinandersetzung mit den Thesen von Friederike Worthmann, die das Spektrum der Wertungsforschung substanziell erweitert hat und deren Literaturbegriff ich adaptiere. Auf die Eigentümlichkeit, dass literarische Wertungen nicht im eigentlichen Sinne ›literarisch‹ ausfallen müssen, sondern sich auf einen literarischen (oder mit Worthmann *literaturbezogenen*) Gegenstand beziehen, hat etwa Simone Winko hingewiesen, vgl. Simone Winko, »Textbewertung«, in: Thomas Anz (Hg.), *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Stuttgart, Weimar 2007, S. 233–266: 233; siehe auch *Kapitel 3.1.1*.

48 Zit. nach Peter M. Hejl, »Kultur«, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 2., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2001, S. 343–345: 344.

49 Vgl. Hejl (2001), Kultur, S. 343 f.

dem Kulturbereich stammen, sich jedoch auf diesen beziehen. Das heißt, kulturelle Praktiken und Werke, die nicht auf ein ›ästhetisches Kunstwerk‹ hinauslaufen, können ebenfalls und durchaus gleichberechtigt Wert erhalten, wenngleich der Fokus auf der Literatur und ihrem Betrieb liegen soll. Von daher kann es hier nicht um eine generelle Kulturdefinition gehen, sondern lediglich um eine Annäherung an den Begriff, wie er in dieser Arbeit verwendet wird.

2.1 Stephen Greenblatts Kulturpoetik

In einem knappen Aufsatz von 1990 definiert Stephen Greenblatt Kultur als eine paradoxe Relation von Beschränkung und Bewegung, »*Restriktion* und *Mobilität*«,⁵⁰ und bezieht sich damit auf die breite Terminologie. Die Grenzen kultureller Konvention werden »durch Improvisation, Experiment und Austausch«,⁵¹ eben durch Bewegung erprobt. Dies gilt für die gesellschaftliche Praxis wie für die Kunst: So könne etwa der Roman als eine Spielwiese betrachtet werden, auf der die dominanten kulturellen Strukturen einer Gesellschaft durch Improvisation reflektiert und variiert werden. Künstler produzieren daher keine unmittelbaren Originale, sondern Bearbeitungen von bereits vorhandenem, zeitlich gebundenem Material, womit Greenblatt sich pragmatisch relativierend in die Tradition poststrukturalistischer Intertextualität setzt. Auf diese Weise herleitend schlägt er als Objekt einer kulturbezogenen Literaturanalyse ein umfangreiches, historisches Referenzsystem vor, das von »juristischen Abmachungen« über »Erziehungsmethoden« und »politische[] Diskussionen« bis hin zu »Prophezeiungen über das bevorstehende Ende der Welt«⁵² reichen kann. Eine immanente Literaturbetrachtung (und ein damit verknüpft autonomes Textverständnis) werde damit zwar nicht obsolet, aber das »komplexe Ganze« (Tylor) einer bestimmten Kultur ließe sich nur im Zusammenwirken von historischem Fundus und symbolischer, künstlerischer Praxis erfassen. Entscheidend sei dabei jedoch nicht ein affirmatives, reproduktives Verhältnis zwischen der Kunst (bei ihm in erster Linie Literatur) und jeglicher andersartigen gesellschaftlichen Produktion, sondern gerade die Diskrepanzen und das beunruhigende, durchaus vieldeutige Aufbegehren gegen hegemoniale, einengende Kulturformen demonstrierten »die Macht der Kunst als auch [...] das Eingebettetsein der Kultur in die historischen Kontingenzen«.⁵³

Greenblatt distanziert sich sowohl vom britischen *Cultural Materialism*, der mit dem Postulat der historischen Kontingenz weniger konform geht,⁵⁴ wie auch von einer aus-

50 Stephen Greenblatt, »Kultur« [1990], in: Moritz Baßler (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, 2., akt. Aufl., Tübingen 2001, S. 48–59: 49. [Herv. i. O.]

51 Ebd., S. 53.

52 Ebd., S. 56.

53 Ebd., S. 57.

54 Beide Strömungen orientieren sich zwar an Foucaults Geschichts- und Machtverständnis, im *Cultural Materialism* soll in der Analyse jedoch »das individuelle Dilemma epochentypische Konturen« erhalten bzw. eine »grundlegende gesellschaftliche Problematik« herausgearbeitet werden. Der *New Historicism* distanziert sich dagegen etwas stärker von einer »teleologische[n] Geschichtsausrichtung« und »betont den Kontingenzcharakter histori-

geprägt relativistischen poststrukturalistischen Literaturanalyse, die hinter den kulturellen Spuren in Literatur lediglich weitere Zeichenspuren finde ad infinitum und nicht immerhin polyphone Stimmen wie die »der Verschleppten und Unterdrückten«. ⁵⁵ Er greift also das offene Verständnis von Kultur als unabschließbarem Text und von jedem Text als nicht-isolierbarem Teil der Kultur zwar auf, doch stärker als Julia Kristeva oder Roland Barthes in ihren programmatischen Aufsätzen zur Intertextualität ⁵⁶ betrachtet Greenblatt dennoch einzelne, spezifische kulturelle Praktiken in literarischen Texten und anderen sozialen Äußerungsformen, um durch den partikularen Vergleich einen Erkenntnisgewinn zu erzielen. Der Kulturbegriff schwankt bisweilen zwischen den genannten Polen von Kunst und Gesellschaft. Letztlich definiert er ihn aber offen, »zivilisatorisch«, und die Künste werden lediglich darunter eingeordnet, auch in Hinblick auf sein analytisches Verfahren:

Eine Kultur ist ein bestimmtes Netzwerk von Verhandlungen (negotiations) über den Austausch von materiellen Gütern, Vorstellungen und – durch Institutionen wie Sklaverei, Adoption oder Heirat – Menschen. Anthropologen beschäftigen sich hauptsächlich mit dem Verwandtschaftssystem einer Kultur [...] und mit ihren Erzählungen – ihren Mythen, Märgen und heiligen Geschichten. Die beiden Interessen sind verbunden, denn die Erzählungen einer Kultur sind ebenso wie ihre Verwandtschaftsregelungen wesentliche Indikatoren für die herrschenden Codes, die Mobilität und Restriktion der Menschen bestimmen. ⁵⁷

Der Kern von Greenblatts Verständnis von Kultur als einem »Netzwerk von Verhandlungen« und der Position der schönen Künste darin ist sein Modell des reziproken, synchronen Zusammenspiels zwischen »kulturellen Praktiken«, das heißt, zwischen »herrschenden Codes« innerhalb der Künste und solchen außerhalb, die aber als benachbart angesehen werden. ⁵⁸

schen Geschehens«. Annette Simonis, »Cultural Materialism«, S. 92–94: 93; und Laurenz Volkmann, »New Historicism«, S. 475–477: 476, beide in: Nünning (2001), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*.

55 Greenblatt (2001), *Kultur*, S. 59; vgl. auch Catherine Gallagher/Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, Chicago, London 2000, S. 14: »This ambition to specify the intriguing enigmas of particular times and places distinguishes our analyses from the contemporary pantextualism of the deconstructualists«.

56 Vgl. Roland Barthes, »Der Tod des Autors [1967]«, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–193; sowie Julia Kristeva, »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman [1967]«, in: Jens Ihwe (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*, II, Frankfurt/M. 1972, S. 345–375. Siehe dazu Kapitel 3.3.

57 Greenblatt (2001), *Kultur*, S. 55.

58 Vgl. Stephen Greenblatt, *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Berlin 1990, S. 11: »Wir können untersuchen, wie die Grenzen zwischen den als Kunstformen ausgezeichneten kulturellen Praktiken einerseits und anderen, *nahestehenden* Ausdrucksformen andererseits gezogen wurden.« Vgl. im Original: ders., *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, Los Angeles 1988, S. 5: »We examine how the boundaries were marked between cultural practices understood to be art forms and other, *contiguous*, forms of expression.« »Contiguous« sollte hier besser als »benachbart« übersetzt werden. [Herv. M.B.]

Große Autoren sind Meister genau dieser Codes, Spezialisten im kulturellen Austausch. Die von ihnen geschaffenen Werke sind Strukturen zur Akkumulation, Transformation, Repräsentation und Kommunikation gesellschaftlicher Energien und Praktiken. [...] Sie nehmen symbolisches Material aus einer kulturellen Sphäre und bewegen es in eine andere, vergrößern dabei seine emotionale Wirkungskraft, wandeln seine Bedeutung ab, verbinden es mit weiterem Material aus einem anderen Bereich und verändern so seinen Ort in einem umfassenden gesellschaftlichen Entwurf.⁵⁹

Die Meister-Titulierung der sogenannten großen Autoren im Zitat ist ohne weiteren Kontext irreführend, da es Greenblatt dezidiert darum geht, sich von überkommenen Positionen in Literaturwissenschaft, Soziologie und Historiographie zu distanzieren. Weder der schöpferische, »totale[] Künstler« noch die determinierende, »totalisierende[] Gesellschaft«⁶⁰ dürfen als monolithische Einheiten aufrechterhalten werden. Generell sei der Fokus auf etwaige Zentren fehlleitend, und aufschlussreiche Einsichten seien erst durch die Analyse kleiner Bewegungen an der Peripherie zu gewinnen.

Ein Blick auf seinen Schlüsselbegriff der ›Zirkulation sozialer Energie‹ in den *Shakespearean Negotiations* von 1988 – der in der deutschen Übertragung aus dem Untertitel verschwunden ist – verschafft etwas mehr Klarheit. Energie wird im Sinne griechischer Etymologie weniger physikalisch denn rhetorisch verstanden, als eine Kraft von sozialer und historischer Wirkung, welche nur indirekt, anhand der Effekte festgestellt und dargelegt werden kann. Damit meint der Renaissance-Forscher wiederum die Analyse und dichte Beschreibung von Kunstwerken und ihrer Fähigkeit, »über Jahrhunderte hinweg die Illusion der Lebendigkeit wachzurufen. Mir geht es darum, die Verhandlungen zu verstehen, kraft derer die Kunstwerke eine solch wirkungsvolle Energie erhalten und verstärken.«⁶¹ Dabei sollen Werke, wie bereits angedeutet, nicht als historischer Abglanz sozialer Umstände zur reinen Repräsentation umgewidmet werden, wie etwa in der orthodoxen marxistischen Literaturtheorie⁶² bisweilen der Fall. Außerdem

geht [es] nicht darum, den bezaubernden Eindruck ästhetischer Autonomie zu verabschieden, sondern vielmehr darum, die objektiven Bedingungen dieser Bezauberung zu untersuchen, herauszufinden, wie die Spuren der sozialen Zirkulation in den Texten ausgelöscht werden.

Ich habe diese Art von Unternehmen – das Studium der kollektiven Erzeugung unterschiedlicher kultureller Praktiken und die *Erforschung der Beziehungen* zwischen ihnen – als Kulturpoetik bezeichnet.⁶³

59 Greenblatt (2001), *Kultur*, S. 55 f.

60 Greenblatt (1990), *Verhandlungen mit Shakespeare*, S. 7.

61 Ebd., S. 12.

62 Vgl. auch Fotis Jannidis, »Der nützliche Autor. Möglichkeiten eines Begriffs zwischen Text und historischem Kontext«, in: ders./Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winke (Hg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999, S. 353–389, S. 371: »Zwei Probleme haben sich [...] für die marxistische Literaturwissenschaft trotz wiederholter Anläufe als unlösbar erwiesen: Einmal die Frage, wie der Zusammenhang zwischen Gesellschaft und Ideologie jenseits der Widerspiegelungsmetapher genau zu fassen sei, und dann das Problem, die Vielfalt der Erscheinungen in Texten stets auf den einen Klassenkonflikt zurückführen zu müssen. Für beide verspricht der *New Historicism* eine Lösung.«

63 Greenblatt (1990), *Verhandlungen mit Shakespeare*, S. 11. [Herv. M. B.]

Objektive Bedingungen zu untersuchen, heißt für Greenblatt ein möglichst genaues Hinschauen, ein Ins-Detail-Gehen, das möglichst wenig Raum für Interpretation im Sinne von perspektivierender, antizipatorischer Teleologie, stereotypisierter Metaphorik oder Bedeutungsspekulation lässt. Clifford Geertz' Verfahren der dichten Beschreibung dient dabei als Richtschnur. Ansonsten lässt sich der deskriptive⁶⁴ Ansatz bedingt auch mit Bruno Latours fast simultan entstandener soziologischer Methodologie und dessen Verständnis der Hybridität der Objekte vergleichen, somit als »das Programm einer ›Science of the Particular‹«⁶⁵ verstehen.

Der Fokus liegt im *New Historicism* also auf Relationen zwischen literarischen Texten und benachbarten Praktiken. Die Bezüge sind (entsprechend meinem in der Einleitung dargelegten Standpunkt) stets auch als Wertungen aufzufassen, wobei die Referenz eines literarischen Textes auf eine soziale Praxis oder einen juristischen Text freilich nicht als *literarische* Wertung zu betrachten ist – es sei denn, diese waren wiederum literaturbezogen. Dies ist ein Grund, weswegen die Reziprozität, die bei Greenblatt verfochten wird, nicht ohne weiteres auf literarische Kanonisierung übertragen werden kann. Gleichwohl stellt es eine besondere Leistung dar, die schwer analysierbare Wirkmächtigkeit von Literatur gegenüber nicht-literarischen Facetten der Gesellschaft immerhin in den Fokus gerückt zu haben. Wie das Soziale in den literarischen Text kommt, ist dagegen eine oft behandelte Thematik, wenn man an Materialismus, Biographismus, psychoanalytische Lesarten etc. denkt – unabhängig davon, ob deren Ergebnisse befriedigend erscheinen mögen. Die Beschreibung von Referenzen und Zeichenzirkulationen ist demnach eine wesentliche Zielsetzung des *New Historicism*, und darin besteht nun auch seine Attraktivität für die deskriptive Wertungsforschung.

Um den Austausch kultureller Praktiken präzise zu fassen, bestimmt Greenblatt Kunst zunächst als nicht per se existent innerhalb einer Kultur, sondern als ein kulturelles Produkt neben anderen Resultaten gesellschaftlicher Bewegungsformen. So wenig bei der Unterscheidung zwischen ihnen eine klare Demarkationslinie gezogen werden kann, so wichtig erscheint es ihm, genau diese Trennung von künstlerischen und anderen sozialen Energien zu versuchen. Dadurch soll insbesondere die Wechselwirkung (anstatt einer alternativ denkbaren polyphonen Komplexität) der Zirkulation herausgestellt werden. Gerade diese Gegenseitigkeit und Gleichzeitigkeit bilden den entscheidenden Unterschied zum Text-Kontext-Verhältnis früherer historisierender Analyseformen, wie Louis Montrose – der nach Greenblatt bekannteste *New Historicist* – in Anlehnung an Julia Kristeva auf den Punkt bringt: »Praktisch bedeutet dieses Projekt eine Neuausrichtung der Achse der Intertextualität: Der diachrone Text einer autonomen Literaturgeschichte wird ersetzt durch den synchronen Text eines kulturellen Systems.«⁶⁶

64 Dass die Selektion und das Zusammenführen von Material auch eine normative bzw. interpretative Handlung darstellt, soll nicht geleugnet werden, aber der Transfer auf eine Bedeutung jenseits des Materials fällt weg oder immerhin möglichst gering aus.

65 Moritz Baßler, »Historismus, Literarische Moderne und Literaturwissenschaft«, in: Roland S. Kamzelak (Hg.), »Historische Gedächtnisse sind Palimpseste«. *Hermeneutik – Historismus – New Historicism – Cultural Studies. Festschrift zum 70. Geburtstag von Gotthart Wunberg*, Paderborn 2001, S. 127–136: 134. Vgl. dazu auch 2.5.

66 Louis Montrose, »Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur« [1989], in: Baßler (2001), *New Historicism*, S. 60–93: 63.

Literarische Wertungen vollziehen sich zwar auch zwischen zwei Beteiligten, dem Bewerter und dem Bewerteten, jedoch ist zum einen eine synchrone Reziprozität eher unüblich, da ja die Wertung einen aktuellen Vorgang darstellt, der einen schon vorhandenen, also ›alten‹ Gegenstand aufwertet (auch wenn er diesen ›synchron‹ aktualisiert), während dieser die Wertung nicht unvermittelt zurückgeben kann. Zum anderen findet Valorisierung nicht nur zwischen literarischen Texten und ›benachbarten‹ Praktiken statt, sondern im Gegenteil zirkulieren literarische Wertungen auch vermittelt durch Literatur selbst, indem etwa in einem Text ein anderer zitiert, gelobt oder überhaupt erwähnt wird. Demnach kann der Fokus auf Synchronität und Kontiguität (›literarisch‹ neben ›sozial‹) in der Wertungsforschung nur bedingt fruchtbar gemacht oder muss zumindest erweitert werden.⁶⁷

In seinem Aufsatz »Was ist Literaturgeschichte?« weist Greenblatt darauf hin, dass der Begriff der ›Literatur‹ eine ähnlich ambivalente Bedeutungsgeschichte aufweist wie der der ›Kultur‹. So habe sich *literature* ursprünglich nur auf die Lesefähigkeit, die Literalität bezogen und nicht auf spezifische Texte, während der Begriff erst »seit dem späten 18. Jahrhundert mehr und mehr mit der schönen Literatur, den *belles lettres*«⁶⁸ assoziiert wurde. Im Unterschied zur ›Kultur‹ existieren die Signifikate hier allerdings nicht weiterhin parallel. Dennoch müsse auch in der Literaturhistoriographie auf die Veränderlichkeit des Literaturverständnisses Rücksicht genommen werden. Daraus leitet Greenblatt ab, dass die historische Einbettung von Texten für ihre Betrachtung und ihr Verständnis ebenso unerlässlich ist wie die Kontextualisierung ihrer Rezeption:

Zumindest müssen wir meiner Meinung nach einräumen, dass die Geschichte der professionellen Interpretengemeinschaften nur ein Teilstück der Literaturgeschichte ausmacht, dass die Literatur ihrerseits die Interpreten geprägt hat und dass es eine komplexe, unvermeidliche und entscheidend wichtige Verflechtung unserer eigenen literarischen Normen und Interessen mit denen, die die Textspuren der Vergangenheit geformt habe, gibt. In der Literaturgeschichte geht es immer um die Beziehung zwischen den Bedingungen, die das literarische Werk für diejenigen, die es schufen, möglich machten, und den Bedingungen, die es für uns selbst möglich machen. Insofern ist Literaturgeschichte immer die Geschichte der Möglichkeit von Literatur.⁶⁹

Übertragen auf eine offene Definition literarischer Wertungen heißt dies, dass letztere in Analogie auch stets historisiert werden müssen, da die Möglichkeit ihres Gegenstandes und der Valorisierung selbst ebenfalls geschichtlich variabel erscheinen.⁷⁰ Die Literaturdefinition, die diesem Anspruch schließlich entspricht, wird erst in *Kapitel 3.1.5* ausführlich hergeleitet, da hierzu der Rahmen der Wertungsforschung abgesteckt

67 Vgl. dazu auch *Kapitel 2.4*.

68 Stephen Greenblatt, »Was ist Literaturgeschichte?« [1997], in: ders., *Was ist Literaturgeschichte?*, Frankfurt/M. 2000, S. 9–50: 26.

69 Ebd., S. 28 f.

70 Im Übrigen ist es ohnehin angebracht, dass in Literaturgeschichten deren Wertungen und die Kriterien dafür mitreflektiert und transparent gemacht werden. Vgl. dazu Maik Bierwirth, »Context – Intertext: A Prerequisite of Cultural Relevance and Value«, in: Elisabeth Wäghäll Nivre/Beate Schirmacher/Claudia Egerer (Hg.), *(Re-)Contextualizing Literary and Cultural History. The Representation of the Past in Literary and Material Culture*, Stockholm 2013, S. 49–62.

werden muss. Sie soll aber zur besseren Orientierung an dieser Stelle schon genannt werden: »*Literatur ist zum einen, was der Wertende für Literatur hält, zum anderen, was ein Beobachter des Wertenden für Literatur hält.*«⁷¹ (Friederike Worthmann) Im selben Kapitel wird auch der erwähnte, wichtige Aspekt der *Literaturbezogenheit* näher erläutert.

In Erweiterung zu Greenblatts Ansatz gilt auch das institutionelle oder individuelle Wirken der Akteure im Umfeld von Literatur als Werk, das aufgewertet werden kann, das heißt, die Tätigkeit von Verlegern, Galeristen, Kritikern, Dramaturgen, Mäzenen oder anderen, welche sich nicht zwingend als Text artikuliert, und für welche die Begriffe »große Autoren« und »Meister« noch unpassender erscheinen als in Greenblatts Horizont.⁷² Die derartigen, quasi sekundären Werke werden strukturell nicht anders betrachtet als vermeintliche Primärtexte. Das Kriterium für die Abkopplung der beiden Werkformen von anderer gesellschaftlicher Praxis ist einzig die produktive Bezugnahme auf Entstehungs- und Bewertungsabläufe des Literarischen. Also findet die Bestimmung von kulturellen Werken übersetzt auf den Bereich literarischer Kanonisierung schließlich doch in Bezug auf die schönen Künste statt, nämlich anhand ihres Literaturbezugs.

Letztlich müssen demnach sogar die Theaterbegeisterung eines Publikums, die eine Stadt zur Theaterstadt macht,⁷³ wie auch die Gesetzesinitiative für einen Mindestlohn für Autoren (vgl. *Kapitel 5.2*) als kulturelle Produkte (ergo Werke) betrachtet werden, wenn sie (von anderer Seite) als solche wahrgenommen werden. Hieran zeigt sich noch deutlicher die Differenz zu Greenblatts Stoßrichtung: Er vergleicht soziale Energien in künstlerischen Praktiken auf der einen Seite mit ihren Komplementärpraktiken jenseits der Kunst auf der anderen. Literarische Kanonisierung soll jedoch anhand des generativen Zusammenspiels von Praktiken beschrieben werden, die für die Archivierung und Aufwertung der Werke sorgen. Bei diesen Werken wiederum kann es sich potentiell um alle diese Praktiken handeln. Daher benötigt man zur Beschreibung die binäre Struktur nicht, auf welche Greenblatt zurückgreift – nämlich künstlerische Praxis vs. benachbarte Praxis. Nur der Unterschied zwischen primären und sekundären Werken, der in stark abgewandelter Bedeutung als Ausgangspunkt der literarischen Valorisierung beibehalten wird, bedarf unter anderem in den *Kapiteln 2.4* und *3.4.2* einiger Erklärung.

2.2 Kulturökonomische Ansätze

Nach dieser Orientierung an Greenblatts Kultur- und Literaturbegriff ist es hilfreich, andere zeitgenössische Versuche einer Kulturdefinition zu diskutieren. Im Hinblick auf den Aspekt der literarischen Wertung erscheint die aktuelle Debatte um das Zusammenwirken von Kultur und (Markt-)Wirtschaft als ein gewinnbringendes Register der

71 Friederike Worthmann, *Literarische Wertungen. Vorschläge für ein deskriptives Modell*, Wiesbaden 2004, S. 52.

72 Vgl. oben, sowie Greenblatt (1990), *Kultur*, S. 57.

73 Vgl. auch Ingrid Gottschalk, *Kulturökonomik. Probleme, Fragestellungen und Antworten*, Wiesbaden 2006, S. 82.

Ausdifferenzierung. Die ursprüngliche Fachbezeichnung lautete im englischsprachigen Raum, wo das Forschungsfeld sich etwas früher etablieren konnte, *Economics of the Arts*. Dies veranschaulicht, dass die schönen Künste – also das engere Kulturverständnis – im Vordergrund stehen. Im Verlauf der Entwicklung sollten aber auch neuere Kulturformen, seien es Fernsehprogramme oder Comics, in den Gegenstandsbereich aufgenommen werden, so dass unter anderem Ruth Towse stattdessen die alternative, offenere Benennung als *Cultural Economics* befürwortet, selbst wenn dadurch weitere Abgrenzungen zum Alltagsgebrauch von ›Kultur‹ nötig seien.⁷⁴ Die deutsche Wirtschaftswissenschaftlerin Ingrid Gottschalk definiert ›Kunst und Kultur‹ in ihrem Standardwerk zur *Kulturökonomik* hingegen als jene

Aktivitäten [...], die sich mit der Schaffung, Verbreitung und Erhaltung von künstlerischen Werken beschäftigen. Dazu gehören ein Kernbereich von Kunst und Kultur sowie ihm vor- und nachgelagerte Bereiche.

Zum Kernbereich gehören die Künstler und Kulturinstitutionen, darunter Theater, Museen und Orchester. Dazu gezählt werden auch Einrichtungen der Kulturpflege sowie die Medienindustrie, u.a. Verlage, die Filmwirtschaft, die Hörfunk- und Fernsehsender.⁷⁵

Die Zusammenführung von ›Kunst und Kultur‹ als einer Bedeutungseinheit ist hier sinnfällig: Der Kulturbegriff bezieht sich zwar einzig auf die schönen Künste, aber neben der Produktion sollen, gerade aus ökonomischer Perspektive, auch die Vermarktung, Distribution und Archivierung im Kulturbetrieb betont werden.⁷⁶ Die vorgelagerten (Druckerei, Buchbinder, Instrumentenbauer) und nachgelagerten Bereiche (Vertrieb, TV- und Radiohersteller etc.), die Gottschalk zudem anführt, können für die Fragestellung dieser Arbeit allerdings teilweise vernachlässigt werden, da das kulturelle Werk durch Bezugnahme auf eben dieses in der Regel als etwas Besonderes erkannt werden muss. Im Falle der nebengelagerten Bereiche ist das eher selten. Jedoch gibt es Beispiele für Ausnahmen, die auf ein Problem der Grenzziehung hindeuten: So sind die zwei Stradivaris von Anne-Sophie Mutter durchaus relevant für die Bewertung ihres Geigenspiels, und die kulturelle Leistung in den Instrumenten von Stradivari wird niemand bezweifeln, erst recht, da ihre besondere Qualität nicht nur historisch, sondern aktuell beständig verifiziert wird. Ebenso kann die Suche nach einem internationalen Verleih entscheidend für die Valorisierung eines kleinen Kinofilms sein – vor allem, wenn er nicht in englischer Sprache gedreht ist. Und wenn der Film als bedeutendes Werk gewürdigt wird, überträgt sich die Geltung auch auf den mutigen Vertrieb, ohne den die Valorisierung nicht erfolgt wäre. Für die Literatur lassen sich Schreibstipendien

74 Siehe dazu Ruth Towse, »Introduction«, in: dies. (Hg.), *Cultural Economics: The Arts, the Heritage and the Media Industries*, 2 Bde., Cheltenham, Lyme 1997, Bd. 1, S. xiii–xxi: xiv–xvi, unter »Some Definitions«.

75 Ebd., S. 75 f. Gottschalk bezieht sich bei der Definition auf Studien von Marlies Hummel.

76 Vgl. hierzu auch ebd., S. 21. Gottschalk differenziert mit Verweis auf Werner Heinrichs zwischen vier Formen des Kulturverständnisses, wovon die vierte in der Kulturökonomie gebräuchlich sei: »Kultur als Kunst als der für den Kulturbetrieb wichtigste und umfassendste Bereich mit allen künstlerischen Sparten und der Produktion, Vermittlung und Dokumentation von Kunst.«

anführen, die nicht nur von Kulturinstitutionen vergeben werden und so manchen literarischen Text überhaupt erst ermöglicht haben.⁷⁷

Der Kulturbegriff, den Gottschalk vorschlägt, ist also dem hier vorgeschlagenen Verständnis durchaus nahe. Jedoch muss ihre Engführung von Kultur und Markt kritisch diskutiert werden, da kommerzieller und kultureller Wert sich bei ihr deutlich überschneiden, während sie in der vorliegenden Arbeit als unterschiedliche Ebenen betrachtet werden. Sie behauptet, dass »[n]ur der einzelne entscheidet, was für ihn Kunst ist und was nicht. In diesem Sinne gibt es von der ökonomischen Denkweise her kein Problem mit der Abgrenzung von Kunst bzw. Kultur als dem weiteren, auch gesellschaftliche Phänomene umfassenden Konzept.«⁷⁸ Die damit angemahnte Aufhebung der Differenz von hoher Kunst und Trivialkunst ist nachvollziehbar, aber Gottschalks zugleich etwas naiv erscheinende Stoßrichtung zielt weit darüber hinaus. Denn zuletzt geht es ihr auch definitorisch um die quantitative, ökonomistische Erfassung von kulturellem Erfolg: »Kunst ist das, [...] was als Kunstobjekt angeboten und nachgefragt wird.«⁷⁹ Kulturförderung solle sich daher verstärkt an der Erschließung neuer, d.h. bei ihr: größerer Zuschauerkreise rechtfertigen lassen, wobei selbstredend stets die Gefahr besteht, dass experimentelle, minoritäre, didaktisch-pädagogische oder innovative Kunstproduktionen ihren Anspruch aufgrund kommerzieller Zwänge aufgeben müssen oder eben keine Förderung mehr bekommen.⁸⁰ Kulturelle Werke bedürfen zwar auch nach meinem Verständnis einer vielstimmigen Akzeptanz, um Wert zu generieren, aber quantifizierbar oder gar objektivierbar ist diese Evaluation keineswegs. Genauer gesagt, lehne ich die verwaschene und auch widersprüchliche Mixtur aus kulturellem und kommerziellem Wert, die Gottschalks Ansichten zugrunde liegt, ab, da man ihren Wertbegriff mit Leichtigkeit weiter zugunsten kommerzieller Interessen verschieben kann und damit die, wie sie selbst betont, sogar allgemein anerkannte affirmative Haltung zur Kultur als einer bedeutsamen Grundlage gesellschaftlicher Wertschöpfung mit individuellem wie sozialem Nutzen⁸¹ unterminiert. Daher ist es

77 So konnte sich zum Beispiel Kathrin Röggla insbesondere zu Beginn ihrer Schriftstellerei Anfang der 1990er Jahre wiederholt aufgrund großer »literaturbezogener« (Jahres-) Stipendien seitens österreichischer, vorrangig *politischer* Institutionen ungehindert ihrer Schreibtätigkeit widmen, noch bevor sie überhaupt eigenständige Buchveröffentlichungen aufweisen konnte; *niemand lacht rückwärts* von 1995 (Residenz Verlag) bildet hier den Erstling. Vgl. dazu <http://www.kathrin-roeggla.de/biobib/> und http://de.wikipedia.org/wiki/Kathrin_Röggla (zuletzt eingesehen am 24.01.2016).

78 Gottschalk (2006), *Kulturökonomik*, S. 23.

79 Ebd., mit Verweis auf Frank E. Münnich.

80 Vgl. etwa ebd., S. 57–60. Gottschalk spricht sich für ein Gutscheinsystem aus, das dazu führte, dass kulturelle Institutionen um jeden Besucher buhlen müssen, damit sie (erst durch dessen Besuch) im Nachhinein finanzielle Mittel erhalten. Es liegt auf der Hand, welch prekären Status diese Wettbewerbsorientierung für die Kulturschaffenden mit sich brächte. Gegen einen Rechtfertigungszwang für die Förderung kultureller Einrichtungen sei damit nichts gesagt, nur gegen die Maßstäbe hierfür. Ein Verweis auf dilettantisches bzw. gleichgültiges Marketing – wie es bisweilen bei stark subventionierten Kulturveranstaltungen vorkommt – oder eine qualitative Kritik können m. E. viel sinnigere Argumente zur Mittelkürzung darstellen als eine Kopplung an Nachfragerzuwächse.

81 Vgl. etwa zum Nutzen von Kunstgütern »für den Einzelnen und die Gesellschaft als ganzes« ebd., S. 29–31; zu »Wirkungen des Kulturkonsums« auf individueller und sozialer Ebene siehe S. 105–107, exemplarisch S. 105: »Der Umgang mit den schönen Künsten,

umso notwendiger, die Differenz zwischen Kultur und Markt zu schärfen, ohne den Resonanzraum der Kunst dadurch auf rein symbolische Wirkungen und ästhetische Qualitäten zu beschränken.

Gottschalks Vorläufer Peter Bendixen hat in seiner *Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie* bereits eine kritischere Haltung eingenommen, wenngleich auch er die »Aspekte des Ökonomischen« betont, die das »Kulturleben« prägen, »selbst wenn hier nicht in Kategorien von Gewinn und Verlust gerechnet werden kann.«⁸² Immerhin weist er darauf hin, dass eine abstrakte ökonomische Logik nicht ohne Rücksicht auf die »Verflechtungen mit ihrer natürlichen und kulturellen Umgebung« auf kulturelle Phänomene angewandt werden dürfe, da es »[i]n der Realität [...] kein Entrinnen aus Kontexten«⁸³ gebe. Daraus folgert er, in Erweiterung seiner Perspektive als Ökonom: »Kulturökonomie muss interdisziplinär offen sein.«⁸⁴ Zudem setzt er dem marktwirtschaftlichen Innovationsdenken, egal ob dieses hinsichtlich der Kultur positiv oder pessimistisch betrachtet werde, eine schlichte, aber scharfsinnige Beobachtung entgegen, nämlich »die historische Erfahrung, dass das Neue das Alte selten zum Verschwinden bringt, sondern es einbaut, umbaut und neben sich weiterwirken lässt, solange es aus eigener Kraft lebt.«⁸⁵ Diese »eigene Kraft« klingt zunächst vage, lässt sich aber durchaus als eine nach wie vor produktive Rezeption (und damit Valorisierung) älterer Werke beschreiben. Eben diese »Rezeptionskultur (die Kultur der Kunstwahrnehmung)«⁸⁶ könne Bendixen zufolge als bedroht angesehen werden, wenn eine marktwirtschaftlich dominierte Show- und Eventkultur andere Kulturformen verdränge. Er vertraut jedoch weiterhin auf »die Autonomie der Kunst, das demokratische Gegenstück zur Staatskunst feudalistischer oder diktatorischer Prägung«, das sich aber auch nicht gänzlich »in den Kommerz [...] zwängen«⁸⁷ ließe – was allerdings durch (staatliche) Kulturförderung weiterhin gewährleistet werden solle. Diese Ausführungen Bendixens sind zweifelsohne deutlich wertend und geprägt von einem normativen Kulturverständnis: Er wünscht sich eine widerständige, pluralistische Kunst, die aktiv und breitenwirksam rezipiert wird. Deren Verstrickung in marktwirtschaftliche Zusammenhänge gelte es gleichwohl im Detail aus Sicht der wissenschaftlichen Kulturökonomie (er setzt sich explizit ab vom Begriff der Kulturökonomik) zu erklären. Den möglichen ökonomi-

die Erfahrung von Kreativität und Ästhetik erweitern den Blickwinkel und formen das eigene Denken und Empfinden.« Dieses geradezu typische humanistische Ideal steht aber offenkundig in Spannung zu der angemahnten Zurichtung von Kultur nach marktwirtschaftlichen Kriterien.

82 Peter Bendixen, *Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie* [1998], 2., erw. Aufl., Wiesbaden 2001, S. 11.

83 Ebd., S. 14. Vgl. dazu auch aus entgegengesetzter, ästhetischer Sicht mit ähnlichem Fazit Thomas Heinze, »Vorwort«, in: ders. (Hg.), *Kultur und Wirtschaft. Perspektiven gemeinsamer Innovation*, Opladen 1995, S. 7–9, S. 8: »Problematisch wird der ästhetische Diskurs in der Kulturpolitik dann, wenn Qualitätskriterien für ›gute Kunst‹, im Gegensatz zu ›keiner Kunst‹ definiert werden. [...] Jeder Gegenstand kann Kunst sein und wird es [...] durch den Kontext, der hergestellt wird.«

84 Bendixen (2001), *Kultur- und Kunstökonomie*, S. 16. [Herv. i. O.]

85 Ebd., S. 23. Zur Kulturökonomie der Innovation siehe auch das Kapitel zu Boris Groys' Essay *Über das Neue* unter 4.2.

86 Ebd., S. 22; vgl. auch ebd., S. 271.

87 Ebd., S. 26.

schen Tauschmodellen jenseits von Markt- oder Planwirtschaft, die sich in kulturellen Prozessen finden lassen, wendet er sich dabei nicht zu. Im Unterschied dazu werden literarische Wertungsabläufe nachstehend, vor allem unter 3.4.3, als eine Art Referenzökonomie mit asymmetrischer Zirkulation kultureller Zeichen betrachtet.

2.3 John Carey: Kultur für jeden

In seinem polarisierenden Buch *What Good Are the Arts?* von 2005 wendet sich der englische Literaturkritiker John Carey gegen jedweden zeitgenössischen Kunstbegriff, der in Anlehnung an kulturelle, hegemoniale Traditionen über Ausschlusskriterien funktioniert. So zeigt er mit Blick auf den vorherrschenden Diskurs von Arthur Schopenhauer bis Clement Greenberg, inwiefern Kunst mit einer erhabenen Ästhetik assoziiert werde, deren Wert einer Mehrzahl der Bevölkerung verschlossen bliebe und bleiben solle. Hier setzt Carey mit seiner Kritik an, indem er diesen überlieferten Kunstwert als etwas im Werk Implizites radikal in Frage stellt:

Value, it seems evident, is not intrinsic in objects, but attributed to them by whoever is doing the valuing. However, though this makes aesthetic choice a matter of personal opinion, it does not, I argue, reduce its significance. On the contrary, aesthetic choices resemble ethical choices in their decisive importance for our lives. But since they cannot be justified by reference to any fixed, transcendent standards, they must be justified, if at all, by rational explanation.⁸⁸

Die fragwürdige Analogiesetzung zwischen ethischen und ästhetischen Entscheidungen lasse ich unkommentiert; dem Verdikt, es gebe keine bleibenden Kriterien bezüglich des Gegenstands, kann ich mich jedoch nur anschließen. Um zu zeigen, was überhaupt als Kunstwerk zu fassen sei, wendet sich Carey der Kunstgeschichte zu und postuliert, das heutige Kunstverständnis basierend auf einer spezifischen Ästhetik ließe sich nur bis Ende des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen, als der bis heute verbreitete Geniekult um den Schöpfer/Künstler seine Blütezeit erlebte. Nach Kant sei zudem auch die angemessene Rezeption der Geniestreiche auf eine begrenzte Anzahl von hinreichend begabten Individuen beschränkt, der Wert der Kunst gleichwohl »absolute, universal and eternal«.⁸⁹ Dass Carey bisweilen polemisiert und zuspitzt, macht seinen Befund nicht weniger plausibel, wenn er in Bezug auf historische Kunstdefinitionen verallgemeinert: »[T]heir definitions are invariably reducible to the statement that works of art are things recognized as works of art by the right people, or that they are things that have the effects that works of art should rightly have.«⁹⁰ Typischerweise handele es sich bei diesen »richtigen Leuten« um Vertreter aus dem Kulturbetrieb, was die Definitionen nicht weniger tautologisch erscheinen lässt: Die Kunstexperten bestimmen innerhalb von dafür vorgesehenen Institutionen, was Kunst sei, und indem sie dies tun, bestimmen sie sich als Kunstexperten innerhalb des Kulturbetriebs. Die-

88 John Carey, *What Good Are the Arts?*, London 2005, S. xiv.

89 Ebd., S. 14.

90 Ebd., S. 15.

ser Zirkelschluss ist durchaus strukturell verwandt mit dem Wertungszusammenspiel, wie es in dieser Arbeit betrachtet wird, doch die Auswahlkriterien für die ›Leute‹ sind prinzipiell offen, transparent und basisdemokratisch, da sie sich eben nicht auf spezielle Institutionen beschränken: Der Literaturrezipient entscheidet, was ein literarisches Werk ist, und bestimmt sich selbst zugleich als Literaturrezipient. Zudem ist das entworfene Werkverständnis nicht essentialistisch oder auratisch gedacht, sondern rein konstruktiv auf Seiten der Rezipienten bzw. Wertenden, ähnlich wie im Weiteren bei Carey.

Ab dem 20. Jahrhundert versuchen Künstler, institutionelle Vorgaben z.B. der Museen in Bezug auf das Format und die Ästhetik ihrer Werke aufzubrechen. In Anlehnung an Arthur C. Danto beschreibt Carey die westliche Kunstgeschichte als zwei Großepochen: die erste bis 1880 als »narrative of representation«, die zweite als »modernism«.⁹¹ In der Moderne kreise Kunst nicht mehr um die Darstellung von Natur, sondern um die Möglichkeiten von Darstellung durch Kunst und ihre Materialien selbst. Danto stellt mit Blick auf diese Epoche zwar fest, alles könne potentiell Kunst sein. Das Erkennen beruhe nur auf der Reflexion über ein Werk bei der Anschauung. So verschiebt er die Definitionsmacht zunächst auf die Seite der (fähigen) Kritiker, anstatt von einer rein werkimmanenten Ästhetik auszugehen. Doch da die Wertmaßstäbe der Kunstwelt nicht dem Chaos oder der Beliebigkeit anheimfallen sollen, weicht Danto zurück und behauptet dennoch den essentiellen Unterschied zwischen Kunstobjekten und bloßen Dingen.⁹² Kunstwerke müssten zudem eine bestimmte Bedeutung haben, welche der Künstler intendiert habe und die Experten nun doch darin verstehen können.⁹³ Unverzüglich stellt sich die Frage, wie man denn diese richtige Bedeutung belegen soll, es sei denn durch weitere Aussagen des Künstlers; und welche Funktion das Erkennen dieser angeblich richtigen Deutung für den Wert (für Carey eher ›Nutzen‹) des Werkes hat. Zudem wird es die Neurowissenschaften sicher noch einige Zeit kosten, bis sie Künstlern so akkurat und umfassend in den Kopf gucken können, dass deren Intentionen lesbar werden oder wir das ästhetische Empfinden der geschulten Experten kognitionswissenschaftlich auf den Punkt bringen können. Ebenso verhält es sich im Übrigen mit den Werken selbst. Danto geht letztlich doch wieder von einer im Werk verborgenen Substanz aus, die die Kunstwelt erkennen könne: »Ein

91 Ebd., S. 17.

92 Vgl. Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst* [1981], Frankfurt/M. 1991, S. 17–61.

93 Wenn man die von Carey indirekt zitierte Passage mit Dantos Text vergleicht, findet sich die Forderung nach einer ›intendierten Bedeutung‹ (vgl. Carey [2005], *What Good Are the Arts?*, S. 19 und in der Endnote, S. 282) weniger stark ausgeprägt. (Vgl. Arthur C. Danto, *Das Fortleben der Kunst* [1997], München 2000, S. 214f.) Danto geht vom Begriff einer Kunstwelt aus, in der alle Werke der Kunstgeschichte und ihre Kritiker miteinander korrespondieren, und er setzt feste Kriterien und zu deutende Inhalte voraus, die einen Gegenstand zu Kunst machen und unabänderlich in der Kunstwelt belassen. Vor allem das zweite Axiom halte ich für falsch. Den Zusammenhang zwischen Werk und Bewerter beurteile ich durchaus ähnlich, zumindest was die Relationen betrifft, und behandle ihn in Kapitel 3 (v.a. 3.3.4 und 3.4.2, sowie 3.1 passim) ausführlicher. Die Begrenzung der Kunstwelt auf ihr Milieu, also eine Elite, bei Danto lehne ich hingegen wie Carey ab, doch weniger aus gesellschaftspolitischen Gründen, sondern zwecks eines weiteren Sichtfeldes bei der Beobachtung kultureller Prozesse.

Schokoriegel, der ein Kunstwerk ist, braucht also kein besonders guter Schokoriegel zu sein. Es genügt, wenn er ein Schokoriegel ist, der mit der Absicht produziert wurde, Kunst zu schaffen.«⁹⁴ Dies ist aus meiner Sicht falsch. Es genügt, wenn jemand den Schokoriegel als Kunst aufgewertet hat. Der Produzent und dessen etwaige Einschreibung einer Bedeutung in den Gegenstand sind zwar möglicherweise nicht irrelevant für die Reaktion. Doch solcherlei Kalkülbestimmung ist nicht notwendig und zählt auch nicht sonderlich im Diskurs über den Gegenstand. Dieser verläuft, wie erwähnt, erst *post factum*. Die verborgene Substanz ist also schlichtweg nicht zu erkennen.

Carey stört sich vor allem an der kategorischen Unterscheidung zwischen Realität und Kunstwelt bei Danto, welche in anderer Weise (›profan‹ versus ›kulturell‹) bei Boris Groys wieder anzutreffen ist.⁹⁵ Er beharrt: »Meanings are not things inherent in objects. They are supplied by those who interpret them.«⁹⁶ Argumentativ unterfüttert Carey seine Gegenthese mit psychologischen Studien über die divergierende, höchst subjektive Wirkung von Kunst, um dieses Ergebnis anschließend gegen jedwedes Konzept von *High Art* zu wenden. Es sei anmaßend, das eigene Kunstempfinden über das der anderen – will heißen: weniger Gebildeten – zu setzen.⁹⁷ Im nächsten Schritt polemisiert er gegen die Engführung von Marktwert und Bedeutung in der Kunst, schimpft über die leeren Alltagsinstallationen der *Young British Art* sowie deren abgehobene und somit massenuntaugliche Rezeption.⁹⁸ Seine radikal egalitäre Kunstdefinition – die Prämisse zur Beantwortung seiner Frage *What good are the arts?* – soll sich eben davon abgrenzen: »What makes a work of art is that someone thinks of it as a work of art.« Er präzisiert: »A work of art is anything that anyone has ever considered a work of art, though it may be a work of art only for that person.«⁹⁹

Dies klingt auf den ersten Blick naheliegend, nur gewonnen ist damit an Erkenntnis oder argumentativer Kraft wenig. Was Carey noch nachdrücklich bei Danto kritisiert hat, setzt er nun am anderen Ende der Skala von Urheber, Werk und Rezipient fort: Woher sollen wir wissen, wer was als Kunstwerk beurteilt? Wie sollen wir auf die Ansichten und Intentionen der Rezipienten schließen? Ich setze einmal voraus, wir wollen uns auch weiterhin über Kunst und Kultur verständigen. Dies erfordert Einschätzungen und Vergleiche, dabei entsteht immer eine Art Kanon, mit steileren oder flacheren Hierarchien. Im vorherigen Kapitel wurde bereits erwähnt, dass die Bedeutung, För-

94 Danto (2000), *Das Fortleben der Kunst*, S. 239.

95 Vgl. auch Kapitel 4.2.

96 Carey (2005), *What Good Are the Arts?*, S. 20.

97 Careys Kritik an oder sogar Abneigung gegenüber elitäristischen Tendenzen in der Kultur äußert sich auch in seiner Studie von 1992, in der er nachweist, dass zahlreiche modernistische Autoren aus Großbritannien zwischen 1880 und 1939 nicht etwa aus revolutionärem Geist oder Hang zur Innovation die literarische Form und Sprache avantgardistisch aufbrachen, sondern dass dies auch aus dem Impuls herrührte, für die neue potentielle Leserschaft aus der Unter- und Mittelschicht unlesbar zu bleiben und so alte Privilegien und Klassengrenzen beizubehalten. Vgl. John Carey, *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880–1939*, London 1992.

98 Dazu muss bemerkt werden, dass etwa Damien Hirst und Tracey Emin durchaus breiten Erfolg haben und als (polarisierende) Popstars gelten, aber eben in erster Linie unter einem Teil der Kunstrezipienten.

99 Carey (2005), *What Good Are the Arts?*, S. 29. Vgl. dazu den schon genannten Literaturbegriff von Friederike Worthmann, der in Kapitel 3.1.5 diskutiert wird.

derung und Wertschätzung von Kultur allgemein akzeptiert ist. Der Kunstwert kann gleichwohl nicht (nur) an der Mehrheit gemessen werden, denn zum einen können wir nur messen, was geäußert wird und was als wie auch immer ausgeprägter Kommentar (oder: Supplement) zu einem Werk, also als Referenz gelesen werden kann. Dazu zählen zwar auch quantitative Verkaufs- oder Besucherzahlen. Aber diese sind zum anderen nur eine Momentaufnahme und ein einzelner Faktor. Vielleicht wandern die Bücher lediglich ins Regal resp. lösen stille Langeweile aus oder die Theatertickets bleiben in der Schublade, als Ergebnis eines erfolgreichen, auf Impulseinkäufe ausgerichteten Marketings. So lässt sich kulturelle Kanonisierung nur bedingt belegen. Abgesehen davon entfaltet selbst der euphorischste Theaterbesucher keine Wirkung, wenn er sich nicht äußert. Damit ist nun erneut die Grauzone zwischen passivem Konsum und aktiver Rezeption angesprochen, die den Bereich markiert, in dem sich Wertungen der Beobachtung entziehen, sich dadurch aber auch generell verflüchtigen.

Mund-zu-Mund-Propaganda und ihre Effekte können Literaturwissenschaftler oder Kultursemiotiker kaum analysieren. Dies wäre unter Umständen eine Aufgabe der Soziologie und selbstredend nicht hinreichend für die ausgeführte Fragestellung dieser Arbeit, die sich gewiss nicht rein empirisch lösen lässt. In jedem Fall kann nur das als Kunst beschrieben werden, was für jemanden Kunst ist, nachdem dieser seine Meinung in welcher Form auch immer veröffentlicht hat. Wenn er es bloß einer Person erzählt hat, ist es wiederum deren Rolle, dies möglicherweise weiterzugeben und so einer fortgesetzten Valorisierung Vorschub zu leisten. Ansonsten entsteht kein Kulturwert bzw. er verschwindet. Dadurch kommt doch wieder ein soziales Ausschlusskriterium ins Spiel, da die Motivation, ihre oder seine Meinung zu kulturellen Produkten kundzutun, ohne Zweifel mit der Sozialisation und der (auch materiellen) Möglichkeit, sich zu artikulieren, zusammenhängt. Dieses Problem kann an dieser Stelle aber nicht gelöst, sondern nur angedeutet werden, zumal es bekanntlich vorrangig um die Modalität von Kanonisierung gehen soll.

Carey ist es bei seiner Definition ohnehin um etwas anderes zu tun. Prozesse der Wertung sind ihm schlicht egal. Die Betrachtung und Förderung von Kunst als – therapeutische, soziale, partizipatorische – Praxis sind das Telos seiner Aussagen. Den Relativismus, auf den man hinsichtlich seiner Kunstdefinition stößt, nimmt er gern in Kauf und stellt ihn sogar axiomatisch als immer schon wahr heraus.¹⁰⁰ Auch die Unzugänglichkeit der individuellen Reaktionen auf Kunstwerke ist ihm bewusst: »A work of art is not confined to the way one person responds to it. It is the sum of all subtle, private, individual, idiosyncratic feelings it has evoked in its whole history. And we cannot know those, because they are shut away in other people's consciousnesses.«¹⁰¹ Es ist erstaunlich, dass er diese Ungewissheit in Bezug auf die Rezeption akzeptiert, nachdem er Danto die Nebulosität der Autorintention noch vorgeworfen hatte. Gleichwohl hebt Carey selbst hervor, dass Wert erst durch konkrete Wertungen entsteht, nicht zuletzt da er sich ja gegen eine inhärente Werthaltigkeit von Kunst ausspricht. Man sollte sich

100 Ebd., S. 30: »The question ›Is it a work of art?‹ [...] can now receive only the answer ›Yes, if you think it is; no, if not.‹ If this seems to plunge us into the abyss of relativism, then I can only say that the abyss of relativism is where we have always been in reality [...].«

101 Ebd., S. 31.

dabei aber vergegenwärtigen, dass diese Wertungen für ihn eben gleichsam verborgene, ›evozierte Gefühle‹ bedeuten können:

Those who believe in personal taste think it obvious that things are valuable only insofar as someone values them. It is the act of valuing that confers value. But for their opponents some things, notably works of art, have intrinsic, eternal and universal value. Even if the human race died out, ›true‹ works of art would still be valuable, though there would be no one left to value them.¹⁰²

Freilich ist auch dieses Statement polemisch. Danto wird sicher nicht behaupten, dass die Kunstwelt ohne Menschen funktioniert. In der Sache ist Careys Aussage aber ernst zu nehmen: Wert entsteht in Bewertungsakten und diese werden zumeist von Menschen vorgenommen oder von Institutionen, die auf Menschen zurückgehen, jedenfalls aber werden sie als Referenzen von Menschen rezipiert.

2.4 Werk und Werk zwischen Kontext und Kontext

Moritz Baßlers *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv* von 2005 stellt einen Versuch dar, für die analytische Praxis in der Tradition des *New Historicism* eine systematische, texttheoretische Grundlage zu schaffen, auf die Stephen Greenblatt, der sich wie die meisten seiner Mitstreiter nicht als Theoretiker sieht,¹⁰³ verzichtet. Diese *literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*, so der Untertitel bei Baßler, erscheint hilfreich für meine Definition eines kulturellen ›Werkes‹ und den deskriptiven Blick auf dieses zu sein. Sie basiert auf Textualität und grenzt sich betontermaßen gegen Performativität oder Kommunikation ab, die sich als Theorie-Fundamente für den Zugang zu Kultur nach dem *Cultural Turn* verstärkt und durchaus dominant etabliert haben.¹⁰⁴ Baßler spricht allerdings dezidiert nicht von Werken, sondern von ›konkreten Texten‹ und allgemein von Textualität, um seine insgesamt strukturalistische Position – er bezeichnet sie als ›archivimmanenten Strukturalismus‹¹⁰⁵ – gegenüber einer hermeneutischen abzugrenzen. Nicht nur bei der Betrachtung literarischer Wertungen ist es gleichwohl unvermeidbar, Gegenstandsbereiche zu isolieren, um sich diesen analytisch anzunähern – dies streitet Baßler auch nicht ab. Wie sich zeigen wird, geht es bei der Analyse literarischer Valorisierung jedoch jenseits der konkreten Wertung nicht ohne einen zugehörigen konkreten Adressaten, und damit um zwei Gegenstände, nämlich die Wertung und ihr Objekt. Beide müssen nicht zwingend ein Text im gewöhnlichen Sinne sein, aber beide haben in der Regel zu unterschiedlichen Zeitpunkten das Licht der Öffentlichkeit erblickt. Meines Erachtens bleibt es in Anbetracht dessen sinnvoll, von Werken zu sprechen, zumal wenn man die kulturellen Phänomene des Kontextes, die wiederum in (Wertungs-)Relationen zu den wertenden und bewerteten Werken

102 Ebd., S. 261.

103 Vgl. Moritz Baßler, *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*, Tübingen 2005, S. 6.

104 Vgl. dazu ebd., etwa S. 9f.

105 Vgl. ebd., S. 361.

stehen können, auch als (möglicherweise sekundäre) Werke auffasst – ohne dass man sich dadurch unbedingt in die Tiefen der Hermeneutik oder der Kommunikationstheorie begeben muss; allenfalls in die Untiefen, die es aufmerksam zu bemerken oder überdies zu umschiffen gilt. Von konkreten Texten, Zeichensequenzen oder ähnlichen, methodisch sogar plausiblen Alternativ-Begriffen zu sprechen, leistete zumindest keine Abhilfe bei der Beschreibung der Kanonisierung eines Gegenstandes, sei dieser nun bezeichnet durch den Namen eines Autors, Kritikers, Verlegers etc. (wodurch deren ›Gesamtwerk‹ referiert und anerkannt wird, dann zugegebenermaßen an ein Subjekt gebunden), oder durch den Signifikanten eines konkreten Textes oder literaturbezogenen Akts (hier kann weiterhin und mit erweitertem Spektrum von einem ›Einzelwerk‹ gesprochen werden).

Zunächst muss festgestellt werden, dass Baßlers Text-Begriff nicht-textuelle Äußerungen und Ereignisse sogar einschließt, also weit über eine Alltagssprachliche Terminologie hinausreicht. Anders gesagt, postuliert er, dass aus analytischer Perspektive die kulturellen Gegenstände immer lediglich textuell vorlägen. Er verweist mit Bezug auf den *New Historicism* nicht nur auf die ›Textualität der Geschichte‹ (Montrose), sondern erweitert den Archivbegriff Michel Foucaults zugunsten eines ›materialen Archivs‹, das aus Texten bestehe: »Das Archiv, von dem [bei Gallagher/Greenblatt] die Rede ist, ist in der Tat ›textuell‹, es handelt sich im Unterschied zu Foucault [...] tatsächlich um ein materiales Archiv, die Summe der erhaltenen Aufzeichnungen einer Kultur.«¹⁰⁶ Nun ließe sich einwenden, dass manche Objekte ja nicht nur als Beschreibung existieren, sondern etwa als audio-visuelle oder dingliche Gegenstände, und deren reine Materialität für ihren Zeichencharakter weder unbedeutsam noch unerheblich ist, wie das Folgekapitel zudem unterstreicht. Dies will Baßler auch gar nicht abstreiten, im Gegenteil. Er betont stattdessen als *New Historicist* den Blick für das Partikulare sowie dessen dafür unabdingbare Speicherung im Archiv, und schließt dabei von der notwendigen Lesbarkeit der überlieferten Objekte auf ihren allgemeinen Textcharakter: »Der partikulare Zugriff verlangt [...] zwingend die Textualität seiner Daten, daß sie nämlich gespeichert und daher wieder-lesbar sind.«¹⁰⁷ Gegen diesen Zwang spricht jedoch, dass Zeichen auch wieder-verstehbar sind, wenn man sich an ihre Performanz erinnert, wenn man ihr Material (auf sich) wirken lässt oder Ähnliches. Aber das Entscheidende sind hier zum einen die Archivierung/Überlieferung (sonst könnte man fürwahr nicht darauf zugreifen) und zum anderen die Rezipierbarkeit und damit Beschreibbarkeit der Daten/Zeichen.¹⁰⁸

Alle archivierten Gegenstände werden in Baßlers Text-Kontext-Theorie mit Verweis auf die linguistische Semiotik Roman Jakobsons (und Ferdinand de Saussures) als Teile des textuellen Syntagmas, das den Kontext mit umfasst, auf der jeweiligen Ebene der Synchronie verortet: »Während auf der paradigmatischen Achse das Verhältnis der Elemente zueinander das der Äquivalenz ist, stehen die Elemente auf der syntag-

106 Ebd., S. 30; vgl. Gallagher/Greenblatt (2000), *Practicing New Historicism*, S. 16.

107 Baßler (2005), *Die kulturpoetische Funktion*, S. 42.

108 Dass man als Literatur- oder Kulturwissenschaftler darüber hinaus auch Gegenstände der Jetztzeit rezipieren und analysieren kann, wird ausgespart, dabei scheint ein aktueller, anschließend analysierter Theater- oder Lesungsbesuch einen Sonderfall unvermittelter Überlieferung darzustellen.

matischen Achse zueinander im Verhältnis der Kontiguität. Der Kontext in diesem engeren Sinne ist also näher zu bestimmen als das Reich der Kontiguität.¹⁰⁹ Der Kontext bildet demnach einen Ko-Text des etwaigen ›konkreten Textes‹, also einen gleichzeitig vorhandenen Nachbarn, der sich, wiederum in Anlehnung an Greenblatt, im selben ›Resonanzraum‹ bewegt, wodurch die Zirkulation sozialer – bei Baßler: kultureller – Energie anhand der Verknüpfungen anschaulich gemacht werden kann. Baßlers Pointe ist indes, dass er die Achse des Paradigmas mit seinen Ähnlichkeits- oder Äquivalenzverhältnissen ins Syntagma integriert: Um auch die möglichen Äquivalenzen zwischen und in Texten adäquat (soweit möglich) erfassen zu können, verschiebt er das Paradigma in den Bereich der synchronen Textualität von Text und Kontext, zumal diese Ähnlichkeitsbeziehungen (z. B. bei Metaphern) sich ebenfalls nur textuell und synchron belegen ließen. Unter dem Strich folgt aus diesen Feststellungen und Thesen die methodische Konsequenz, Texte (Werke) möglichst genau in ihren kulturellen Kontexten zu verorten: »In der Kontiguierung von Paradigmen und in der Paradigmatisierung von Kontexten vollzieht sich dabei so etwas wie kulturelle Poiesis: Hier wird festgelegt (und zwar in einer für den nachgeborenen Wissenschaftler analysierbaren Form), was in einer gegebenen Kultur für äquivalent oder kontig gilt.«¹¹⁰ Auf dieser Grundlage und aus diesem Grunde fordert Baßler nachdrücklich, bei der literaturanalytischen Arbeit den Fokus auf die synchrone Achse zu legen, um Texte mit ihrem jeweiligen Gehalt beschreiben (und nicht auf eine bloß *mögliche* Bedeutung hin interpretieren)¹¹¹ zu können. Dadurch werde zudem gerade nicht die Perspektive eines beteiligten ›Empfängers‹ übernommen, wie es zuletzt in der hermeneutischen Tradition der Fall sei, sondern die eines distanzierten Beobachters.

Dies alles ist mit den erwähnten Abstrichen nachvollziehbar, für die Wertungsforschung ergibt sich jedoch von vornherein ein anderer Blick auf Texte resp. Werke. Auch eine literarische Wertung lässt sich zwar synchron kontextualisieren, und auch ihr Gegenstand wird durch seine Bewertung neu historisiert, indem er durch Referenz aktualisiert wird. Allerdings schwingt gerade durch die Aktualisierung zugleich die Diachronie seiner fortwährenden Überlieferung mit.¹¹² Seine (Erst-)Archivierung muss zeitlich zurückliegen, es sei denn, es handelt sich bei der Aufwertung selbst um die erste Archivierung. In dem Fall steht die analytische Methode aber ebenfalls in Spannung zu Baßlers Ausführungen, da der Gegenstand sich dann ja offenkundig zum Zeitpunkt der Wertung noch nicht im Archiv befand. Jedenfalls benötigt man zum Verständnis *einer* literarischen Wertung im Normalfall *zwei* synchrone Schnitte, die Gegenstände und Kontexte erschließen.¹¹³ Nicht zuletzt könnte man manche subtile

109 Ebd., S. 55. Baßler verweist in diesem Zusammenhang auf Jakobsons Aufsatz »Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances« (1956), sowie auf den Einfluss von Mikolaj Kruszewski, DeSaussure und Louis Hjelmslev auf ebendiesen.

110 Ebd., S. 65.

111 Vgl. ebd., S. 90.

112 Siehe zu dieser doppelten Richtung bei referentieller Wiederholung auch *Kapitel 3.4*.

113 Aus gut selbstreflexiver Praxis sollte sogar noch die Perspektive des (Wertungs-)Forschers bedacht werden, der freilich ebenfalls eingebettet in einen zeichenhaften Kontext agiert, aber auf diese weist auch Baßler hin: »Erst wenn das Stocken des Verstehens in der Lektüre zum Indiz für ein ganz anders organisiertes kulturelles System wird, für die Tatsache, daß in der untersuchten Kultur womöglich alles, auch das prima facie Verständliche,

Referenz kaum erkennen, wenn man die Augen nicht auch für weiter zurückliegende Archivierungen offenhielte.¹¹⁴ Für die Beschreibung einer längerfristigen Kanonisierung mit ihren zwangsläufig zahlreichen Wertungen bedarf es sogar zahlreicher Syntagmen von Werk und Kontext, und deren Aneinanderreihung verläuft wiederum auf der diachronen Achse. Baßler selbst verweist beiläufig auf diese Möglichkeit, »Befunde aus verschiedenen Synchronschnitten [...] miteinander in Beziehung zu setzen«, um »wieder zu diachronen Befunden kommen«¹¹⁵ zu können, aber seine Stoßrichtung ist insgesamt eine andere. Dies zeigt sich zudem in der weiteren Fundierung seines Ansatzes mit Julia Kristevas Begriff der weiten Intertextualität. Dabei betont er die Synchronie und Textualität, die sie in ihrem Bachtin-Aufsatz vertrete, während er nicht auf ihre anderen Aufsätze aus den späten 1960er Jahren eingeht, in denen sie zum Beispiel zur Entdeckung von Ideologemen in Texten vermittelt deren intertextueller Verortung sehr wohl auch der Diachronie weiterhin ihren Platz einräumt, ohne damit aber einer ›Re-Diachronisierung‹¹¹⁶ der Intertextualitätsforschung als Rückkehr zur Einflussforschung deutscher Provenienz – wie in den 1980er Jahren geschehen – das Wort zu reden.¹¹⁷ Baßlers Warnung vor der Diachronie mündet stattdessen in seiner Rückkehr zum Strukturalismus, die zwar im Namen einer notwendigen Komplexitätsbewältigung erfolgt,¹¹⁸ aber einiges an Offenheit und Prozessualität zurücknimmt, das im *Poststrukturalismus* aus einer strukturalistischen Enge hinausführte.

ganz anders kontextualisiert ist als in der gegenwärtigen Kultur des Forschers – erst dann stellt man, mit Kristeva gesprochen, von der horizontalen Achse der Kommunikation auf die vertikale Achse der synchronen Intertextualität um, von der einzelnen Stimme des Autors auf die ›unzähligen Stimmen der Toten‹ [Greenblatt].« (Ebd., S. 209.) Doch diese Umstellung erfolgt eben nicht absolut, sondern nur graduell, da auch nach Kristeva zu einer intertextuellen Analyse, um Unterschiede nicht nur punktuell, sondern prozessual zu erkennen, viele synchrone Schnitte notwendig sind, die miteinander verglichen werden können. Und dabei hat man es nun wieder mit Diachronizität zu tun.

- 114 Wenn es in einem Roman um eine Theaterinszenierung geht, die zwanzig Jahre zurückliegt, reicht es u. U. nicht, nur das Archiv zum Zeitpunkt der Romanveröffentlichung zu konsultieren, sondern auch das aus dem Umfeld der Vorführung ist entscheidend für ein intertextuelles oder wertungsanalytisches Verständnis.

115 Ebd., S. 354.

116 Vgl. ebd., S. 78f.

117 Siehe dazu ausführlich *Kapitel 3.3.1*.

- 118 Vgl. Baßler (2005), *Die kulturpoetische Funktion*, S. 76: »Wenn die inzwischen geradezu topische Nicht-Handhabbarkeit der poststrukturalistischen Intertextualität ein reines Komplexitätsproblem ist [...], dann wäre doch die Entwicklung von Methoden der Komplexitätsbewältigung der angezeigte Weg.« Dieser Weg führt hier zurück zu Jakobson und einer strukturalistischen Lesart der frühen Kristeva. Als eingängiges Beispiel für die Begrenztheit einer strukturalistischen Methode kann immer wieder die exemplarische Analyse von Baudelaires *Les Chats* herangezogen werden, bei der Claude Lévi-Strauss und Roman Jakobson mit keiner Zeile auf die Metaphorik der Katzen eingehen, da ihnen aus programmatischen Gründen die Handhabe für ein solches, hier mehr als deutliches Stilmittel (die Katzen als Metapher für: eine Geliebte, die Liebe an sich, die Poesie, die Ästhetik allgemein ...) fehlt. (Vgl. das Paradebeispiel einer strukturalistischen Textanalyse: Roman Jakobson/Claude Lévi-Strauss, »Les Chats« von Charles Baudelaire« [1962], in: Heinz Blumensath (Hg.), *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln 1972, S. 184–201.) Mit Baßlers Integration der paradigmatischen Achse wäre dies zwar möglich, dabei bliebe aber eine gewisse Einseitigkeit zugunsten der Synchronie bestehen.

Die Kleinteiligkeit der Beschreibung kultureller Kanonisierung mit ihren unzähligen zugrunde liegenden Referenzen deutet auf eben dieses analytische Problem hin, das Baßler wiederholt anspricht: das der Komplexität. In vielen geistes- oder kulturwissenschaftlichen Ansätzen wird Komplexität bisweilen zugunsten eines abstrakten Modells vernachlässigt, in das die eigenen Gegenstände bei der Analyse reduktiv eingepasst werden. Dagegen argumentiert nicht nur der *New Historicism*, sondern ebenso die Akteur-Netzwerk-Theorie, wobei mit Verweis auf Zima (*Kapitel 1.2*) deutlich geworden sein sollte, dass sich einige Blickverengungen durch Abstraktion in jedweder Theorie finden lassen. Dennoch versuchen die genannten Ansätze durch eine ›science of the particular‹, der Vielschichtigkeit der Kultur oder des Sozialen gerecht zu werden, indem sie sich analytisch auf Ausschnitte beschränken und deren Bedeutungen oder Wirkungen nicht verallgemeinern, sondern sich mit einer pointierten Beschreibung begnügen. Eine solche Praxis vertrete ich für die Wertungsforschung, in der die theoretischen Grundlagen zur Berücksichtigung der Partikularität ›kleiner‹ literarischen Wertungen bisher weitgehend fehlen. Begriffe wie der des ›Resonanzraums‹ sind indes zu unbestimmt, um hier Abhilfe zu schaffen, sie also gewinnbringend auf die deskriptive Wertungsforschung zu übertragen. Letztlich bedarf es der plausiblen Beschreibung von direkten oder konkreten Relationen zwischen Gegenständen, um von einer gegenseitigen Valorisierung sprechen zu können. Die Analyse literarischer Wertung könnte diesbezüglich sogar einen dritten Weg, oder weniger überheblich: einen Kompromiss zwischen Strukturalismus und Hermeneutik veranschaulichen, da hier auch die Beobachtung kleinteiliger, komplexer Abläufe auf diachroner Ebene, aber anhand synchroner Schnitte als der gebotene Weg erscheinen, um Kanonisierungen angemessen zu beschreiben. Aspekte der Produktions- und Rezeptionsästhetik, die Baßler aufgrund seiner strukturalistischen Verortung, aber auch generell im Namen des *New Historicism* ablehnt,¹¹⁹ spielen daher für die Wertungsanalyse eine nicht zu unterschätzende Rolle, die in der vorliegenden Arbeit allerdings nur am Rande aufscheint.

Um schlussendlich auf den Werkbegriff zurückzukommen: Bei literarischen Valorisierungen haben wir es genau genommen mit literarischen Werken, mit literaturbezogenen Werken und mit allgemein kulturellen Werken zu tun, wobei letztere die Funktion literaturbezogener Werke einnehmen können, wie auch literarische Werke selbst durch ihre Intertextualität bisweilen ›literaturbezogen‹ auftreten. Wenn eines als Analysegegenstand, also als literarische Wertung oder deren Wertungsgegenstand, isoliert wird, bilden andere den jeweiligen, zeitlich gebundenen Kontext, wobei zur Untersuchung der Valorisierung das Entscheidende stets eine sinnvolle direkte Relationierung, ein beschreibbarer Bezug bleibt. Für den Beleg bloßer Kontiguität reichte stattdessen auch schlichtweg eine zeitliche und räumliche Nähe, aus der sich ein synchrones Panorama ergibt, also eine eher indirekte Relationierung (bei Baßler zeigt sich diese Verknüpfung durch den Aufruf zweier Elemente anhand eines gemeinsamen ›Suchbefehls‹ im Archiv),¹²⁰ deren Potential zum Erkenntnisgewinn bei einer neuhistoristischen Analyse gleichwohl nicht in Zweifel gezogen werden soll. Für die deskriptive Wertungsforschung ist es m.E. allerdings notwendig, sich auf nachvollziehbare Referenzen – seien

119 Vgl. Baßler (2005), *Die kulturpoetische Funktion*, S. 18. Zur Kritik am Primat der Synchronie im *New Historicism* vgl. auch *Kapitel 2.1*.

120 Vgl. ebd., S. 221.

diese auch nur latent oder sublim – zu beschränken, zumal dadurch die Komplexität von Kanonisierungsprozessen immerhin ein wenig eingedämmt werden kann.

2.5 Nicht-menschliche Akteure mit Literaturbezug?

Seit circa 1980 haben die französischen Wissenschafts- und Techniksoziologen Bruno Latour und Michel Callon einen Forschungszweig entwickelt, der als Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) bekannt wurde; als wichtigste Mitstreiter gelten Madeleine Akrich und John Law. Die ANT hat es sich zur Aufgabe gemacht, den Beitrag technischer und natürlicher Elemente bei der prozessualen Verflechtung von Kultur und Natur, von Zeichenwelt und Dingwelt, von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren als gleichberechtigt zu betrachten und zu reflektieren. Das heißt, sie kritisiert einerseits technikdeterministische, andererseits sozialkonstruktivistische Theorien und Analysen als unterkomplex und unterläuft zudem bewusst die dichotomische Denktradition des Subjekt-Objekt-Gegensatzes. Stattdessen geht die ANT von einem material-semiotischen Ansatz aus, der insbesondere die Relationen zwischen dinglichen und zeichenhaften Gegenständen freilegen soll, indem in detaillierten empirischen Fallstudien partikuläre Verknüpfungen und Wechselwirkungen innerhalb von komplexen Abläufen beschrieben werden – so etwa in prominenten Aufsätzen über: Kammuschelzucht und Fischerei; Pasteurs Entdeckung von Mikroorganismen; portugiesische Expansion durch Galeerenbau und Meeresströme.¹²¹ Dabei liegt das Augenmerk auf den Funktionen und Beiträgen *aller* einzelnen Akteure,¹²² und eben nicht nur auf den menschlichen, mutmaßlich intentionalen Handlungen. Zwischen den heterogenen Elementen finden demnach ›Übersetzungen‹ statt, Interaktionen in einem entstehenden Netzwerk der Beteiligten. Der jeweilige Input korrespondiert so zwar mit dem Output, jedoch gibt es stets prozessuale Veränderungen, weil jeder Akteur eine Modulation bewirkt, im Unterschied zu bloßen unmittelbaren, dadurch unsichtbaren Leitern, die bei Latour als ›Zwischenglieder‹ bezeichnet werden.¹²³

Betrachten wir ein Beispiel, das ich mir zur besseren Veranschaulichung ausgedacht habe: Wenn man einen Drachen steigen lässt, dann benötigt man dazu Wind, doch je stär-

121 John Law verweist unter anderem auf diese Beispiele in seiner Erläuterung der (bisherigen Geschichte der) ANT: Vgl. ders., »Akteur-Netzwerk-Theorie und materiale Semiotik« [2009], in: Tobias Conradi/Heike Derwanz/Florian Muhle (Hg.), *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*, Paderborn 2011, S. 21–48.

122 Vgl. zur Begriffsbestimmung Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* [2005], Frankfurt/M. 2007, S. 81–88, unter dem Zwischentitel »Akteur ist, wer von vielen anderen zum Handeln gebracht wird«: Der Begriff des Akteurs ist Konzepten von autonomer Autorschaft oder Subjektivität entgegengesetzt, Akteure erscheinen immer eingebettet, als Teil von Netzwerken, aus denen Handlungen hervortreten. »Handeln wird entlehnt, verteilt, suggeriert, beeinflusst, dominiert, verraten, übersetzt. Wenn es von einem Akteur heißt, er sei ein Akteur-Netzwerk, unterstreicht dies vor allem, daß er die Hauptquelle der Unbestimmtheit über den Ursprung der Handlung darstellt«. (S. 82, Herv. i. O.)

123 Vgl. zur Unterscheidung von transportierenden Zwischengliedern und transformierenden Mittlern Latour (2007), *Eine neue Soziologie*, S. 66–75.

ker dieser ist, desto robuster müssen das Material und die Konstruktion des Drachen und desto größer müssen Gewicht, Kraft oder Standfestigkeit des Drachenpiloten (oder des -ständers) ausfallen. Punktuell erfolgt also ein komplexes Zusammenspiel von Ingenieurskonzept, dessen handwerklicher Umsetzung, dabei verwendeten Materialien, dem Windaufkommen und außerdem der Festigkeit des menschlichen oder nicht-menschlichen Halters des Drachens in Korrespondenz mit der Bodenbeschaffenheit. Man könnte sogar noch die physikalische Gesetzmäßigkeit der Schwerkraft hinzunehmen. Speziell die proklamierte Symmetrie von handelnden Menschen und aktiv vermittelnder Materie/Natur/Technik wurde in der Soziologie als Provokation aufgefasst und zum Teil scharf kritisiert. Gleichwohl entwickelte sich die ANT im französischen und englischsprachigen Raum schon seit Ende der 1980er Jahre über die *Science Studies* hinaus zu einem wirkmächtigen Ansatz in den Gesellschaftswissenschaften.

Die deutsche Rezeption hat dagegen verhältnismäßig spät an Fahrt aufgenommen. Seit Mitte der 1990er Jahre sind Latours Werke zwar auch auf Deutsch erschienen, und in der Folge finden sich einige Forschungsbeiträge.¹²⁴ Als erstes Standardwerk muss aber das Handbuch *ANThology* gelten, das 2006 eine Reihe der wichtigsten Aufsätze der vier ANT-Protagonisten versammelte.¹²⁵ Für die Literaturwissenschaften gibt es bislang, zumindest im deutschsprachigen Raum, kaum Versuche, Aspekte der ANT fruchtbar zu machen.¹²⁶ In den materialaffinen, daher näherliegenden Feldern der Kultur-, Kunst- oder Medienwissenschaft haben hingegen schon einige Annäherungen stattgefunden,¹²⁷ zumal Latour selbst diesen Bereich mit Aufmerksamkeit bedacht hat.¹²⁸

Zur Beschreibung literarischer Referenzen ist es jedoch nicht abwegig, einen genaueren Blick auf die ANT zu wagen und vor allem ihre Herausstellung der Bedeutung nicht-menschlicher Akteure auf das Umfeld von Literatur zu übersetzen. Methodische

124 Eines der ersten deutschen Interviews mit Latour fand sich bemerkenswerterweise 1995 in der technologieinteressierten Wiener *Kunstzeitschrift springerin*: Vgl. Johanna Schaffer/Roger M. Buerger, »Dinge handeln – Menschen geschehen. Interview mit Bruno Latour« [1995], in: springerin (Hg.), *Widerstände. Kunst – Cultural Studies – Neue Medien. Interviews und Aufsätze aus der Zeitschrift springerin 1995–1999*, Wien, Bozen 1999, S. 149–155. Außerdem war Bruno Latour selbst 2002 als Kurator und Vortragender an der Ausstellung *Iconoclash. Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst* des ZKM Karlsruhe beteiligt, die mit einem internationalen Symposium des Graduiertenkollegs »Bild – Körper – Medium« der Karlsruher Hochschule für Gestaltung einherging.

125 Andréa Bellinger/David J. Krieger (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006.

126 Moritz Baßler hat lediglich auf das Potential einer »Science of the Particular« hingewiesen, die auch der *New Historicism* vertrete. Vgl. ders. (2001), *Historismus, Literarische Moderne und Literaturwissenschaft*, S. 134 f.

127 Siehe etwa: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 57/1 (2012), *Schwerpunktthema: Akteur-Netzwerk-Theorie*, hg. v. Thomas Hensel/Jens Schröter, Hamburg 2012; Conrad/Derwanz/Muhle (2011), *Strukturentstehung durch Verflechtung: Sprache und Literatur*, 104, 40. Jg. (2009), *Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT)*, hg. v. Erika Linz, Paderborn 2010. Anders als der Zeitschriftentitel vermuten lässt, fallen die Beiträge der Ausgabe von *Sprache und Literatur* zumeist medienwissenschaftlich aus.

128 Vgl. seinen Aufsatz: »Wie wird man ikonophil in Kunst, Wissenschaft und Religion?« [1998], in: Hensel/Schröter (2012), *Akteur-Netzwerk-Theorie*, S. 19–44.

Parallelen lassen sich schon bei der Grundausrichtung erkennen. So weist John Law auf das deskriptive Anliegen der ANT hin:

Theorien versuchen normalerweise zu erklären, warum etwas geschieht. Die Akteur-Netzwerk-Theorie hingegen erhebt vielmehr den Anspruch zu beschreiben, als zu erklären. Somit werden diejenigen, die solide Erklärungen suchen, von ihr enttäuscht sein. Tatsächlich erzählt sie Geschichten darüber, »wie« Beziehungen entstehen oder nicht entstehen. Als eine von vielen Formen materialer Semiotik kann sie eher als eine Werkzeugkiste verstanden werden, um Geschichten über Beziehungen zu erzählen und in diese einzugreifen.¹²⁹

Im Zitat klingt als Forderung das an, was in der Wertungsforschung paradox, aber unvermeidlich ist: Indem Relationen (»Beziehungen«, Referenzen) beschrieben werden, referiert man selbst auf Gegenstände und aktualisiert sie dadurch; man kann also nicht verhindern, ein Stück weit »einzugreifen«. Eine ausführliche Erläuterung, inwiefern der Fokus auf kausale Zusammenhänge den Blick auf Strukturen verstellen kann, wird in der Kritik an intentionsorientierter Wertungsforschung in den Folgekapiteln geliefert. Das gemeinsame Register der »materialen Semiotik« erscheint dafür allerdings recht geeignet zu sein. Auch betont Law die Perspektiviertheit eines jeden Textes, denn »wenn die Welt aus einem Geflecht relationaler Beziehungen besteht, dann gilt dies auch für Texte. Sie kommen von irgendwoher und erzählen spezifische Geschichten über spezifische Beziehungen.«¹³⁰ So wirkt die ANT zudem kompatibel mit Ansätzen poststrukturalistischer Intertextualität.¹³¹ Und sogar die Selektionsprozesse, die die vorhandenen Relationen etwa in Texten letztlich bewirken, werden teils an technische Apparaturen delegiert, wenn sie nicht ohnehin von materieller Beschaffenheit (mit) bedingt werden: »Information, Kommunikation und sogar Entscheidungsverfahren werden durch die Technik in die materielle Welt eingeschrieben und auf Maschinen übertragen.«¹³² Dies kann z. B. heißen, dass Algorithmen darüber entscheiden, welche Bücher mir bei Amazon empfohlen werden, aber auch, dass der materielle Zustand eines alten Bibliothekstitels dazu beiträgt, dass ich ihn mir nicht (mehr) ausleihen darf oder kann. Beide technischen bzw. materiellen Aspekte erhalten einen zeichenhaften Charakter, und diese (durchaus auch nicht-sprachlichen, gegenständlichen) Zeichen erfüllen im ersten Fall die Funktion einer literarischen Wertung und im zweiten nehmen sie immerhin Einfluss auf die Möglichkeit literarischer Wertung. Beide lassen sich nicht auf intentionale Handlungen beschränken, obwohl ein determinierendes Zusammenspiel erfolgt: »[I]m Fall der materialen Semiotik ist die Teleologie nicht

129 Law (2011), Akteur-Netzwerk-Theorie und materiale Semiotik, S. 22. Im Weiteren greift er die Unterscheidung zwischen *wie* und *warum* nochmals auf: »Die Soziologie interessiert sich normalerweise für das *Warum* des Sozialen. [...] Die materiale Semiotik der Akteur-Netzwerke hingegen erforscht das *Wie*. [...] Ist es überhaupt möglich, etwas über netzwerkstabilisierende Gesetzmäßigkeiten zu sagen, oder bleibt uns womöglich nichts anderes übrig als Einzelfälle, Fall für Fall, zu beschreiben?« Ebd., S. 32f. [Herv. i. O.]

130 Ebd.

131 Law selbst spricht von der ANT als einer »empirische[n] Version des Poststrukturalismus«, ebd., S. 28.

132 Andréa Bellinger/ David J. Krieger, »Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie«, in: dies. (2006), *ANThology*, S. 13–50: 15.

zwangsläufig in menschlichen Absichten ansässig.«¹³³ Latour spricht im Kontrast dazu von ›Hybriden‹, die sich erst als Mischung von Materie und Form, von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren zeichenhaft artikulieren.¹³⁴

Allerdings muss der Mensch dennoch als privilegiert hinsichtlich der Rezeption wie auch der Produktion von Zeichen gelten, wenn man etwa die komplexeren Zeichenformen innerhalb der neunteiligen Typologie der Semiotik von Charles Sanders Peirce heranzieht und auf literarische Wertungen überträgt.¹³⁵ So lässt sich anhand der Peirce'schen Zeichentypen aufzeigen, dass nicht-menschliche Akteure bisher ungeeignet für symbolische, propositionale oder argumentative literarische Valorisierungen sind: Zumindest schätze ich die KI-Forschung als noch nicht so fortgeschritten ein, dass ein Computer ein argumentatives Urteil über den Gebrauch von (unkonventionellen) Metaphern in literarischen Texten leisten könnte. Standardisierte Symbole oder die Struktur eines Sonetts könnte allerdings auch ein Computer mithilfe eines entsprechenden Programms erkennen und produzieren oder propositional benennen. Peirce selbst zieht außerdem wiederholt die Fotografie als Beispiel einer Proposition heran, wobei der materielle Aspekt für den Zeichencharakter des Bildabzuges nicht von der Hand zu weisen ist.¹³⁶ Für eine ikonische, indexikalische oder ›rhematische‹ (Bezeichnung eines Objekts) Zeichenvermittlung durch nicht-menschliche Akteure lassen sich hingegen recht leicht plausible Beispiele finden, wie eben der (obschon von Menschen programmierte) Algorithmus, der also für einen bloßen Verweis, ein bloßes Abbild, eine bloße Sichtbarmachung sorgt: Demnach vermögen derlei technische oder dingliche Mittler also durchaus einen literarischen Gegenstand im möglichen Gesichtsfeld eines (dann aber menschlichen) Betrachters zu halten, so wie ein Objekt, das im Wind flattert, zugleich die Windrichtung anzeigt.¹³⁷ Spätestens die Frage nach dem Betrachter führt also zu einem Anthropozentrismus zurück. Der Blick auf Akteur-Netzwerke, auf Zeichenprozesse, auf Kanonisierungen bleibt letztlich eben doch (noch) ein menschlicher.

Ein zentraler Begriff der ANT ist das ›Übersetzen‹,¹³⁸ die Methode, zwei heterogene Akteure als gleichwertig zu behandeln. Ziel sei es dabei, »Äquivalenzen zu erzeugen

133 Law (2011), ANT und materiale Semiotik, S. 34.

134 Vgl. Bellinger/Krieger (2006), Einführung, S. 29; vgl. auch Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt/M. 1998, S. 7f. u. passim.

135 Vgl. zu den drei Trichotomien, mit denen Peirce neun Zeichentypen benennt, Charles Sanders Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen* [1903], hg. u. übers. v. Helmut Pape, Frankfurt/M. 1993, v. a. S. 64–98 (Kapitel IV: »Spekulative Grammatik«). Überhaupt bildet die Peirce'sche Semiotik eine produktive Folie für die diversen Zeichen literarischer Wertung. Da es mir hier jedoch um grundlegende Strukturen und Kritik geht und weniger um eine Typologie, wird Peirce nur am Rande referiert, so auch in den Kapiteln 3.1.4 und 3.3.1.

136 Vgl. ebd., S. 83.

137 Siehe auch das von Peirce favorisierte Beispiel eines Indizes, ebd., S. 65: »So ist ein Wetterhahn nicht nur ein Zeichen des Windes, sondern er ist außerdem dem Wind ähnlich in Bezug auf die Richtung, die dieser nimmt.«

138 Vgl. die erste Begriffsprägung in Anlehnung an Michel Serres in: Michel Callon, »Die Sozio-Logik der Übersetzung: Auseinandersetzungen und Verhandlungen zur Bestimmung von Problematischem und Unproblematischem« [1980], in: Bellinger/Krieger (2006), *ANThology*, S. 51–74, S. 66: »Obwohl Übersetzung die Existenz von Divergenzen und Differenzen, die nicht ausgeglichen werden können, anerkennt, bekräftigt sie dennoch die zugrunde liegende Einheit zwischen voneinander verschiedenen Elementen.«

und zu verändern«.¹³⁹ Dies unterscheidet sich gegenüber der Analyse von Wertungen, da sich hier ein Wertender auf ein Bewertetes bezieht und eine Symmetrie der beiden Beteiligten zumindest im Sinne einer gleichwertigen Reziprozität nicht hergestellt werden kann. Sie wirken nicht äquivalent zusammen, sondern A (aktiv) wertet und aktualisiert B (passiv), wobei A sich dadurch in die Verkettung (in der ANT: Netzwerk) einbringt, und somit selbst auch, dann aber als wiederum passiver Bewerteter referiert werden kann.¹⁴⁰ Akteure wirken vorrangig synchron und interaktiv zusammen, während das aktualisierende Moment bei der literarischen Wertung anhand der lokalen und temporären Verschiebung gegenüber dem Valorisierten immer zugleich auf die diachrone Ebene verweist. Dass es sich um eine prospektiv einträgliche Koexistenz etwa zwischen Autor und Kritiker handelt, sei damit nicht in Abrede gestellt.

Weiterhin bedeutsam für den Vergleich ist der Fokus der ANT auf empirisches Material: Die Verknüpfungen zwischen den Akteuren müssen im Detail betrachtet werden, um die wirksamen Netzwerke auch analytisch in Form eines wissenschaftlichen Textes sichtbar zu machen. Es geht darum,

die Konditionen und Mechanismen zu erforschen, unter denen die Beziehungen, die sowohl unsere Gesellschaft als auch unser Wissen über jene Gesellschaft definieren, partieller Rekonstruktion zugänglich sind.

Um das zu tun, müssen wir uns ständig zwischen dem Technischen und dem Sozialen hin- und herbewegen.¹⁴¹

Bei der Untersuchung von Wertungsprozessen ist die Aufmerksamkeit auf partikulare Referenzen, auf Details der Überlieferung und Rezeption ebenfalls unvermeidlich, wenn sie dem Anspruch eines deskriptiven Zugriffs gerecht werden soll. Während die Frage, *warum* ein Werk in einen literarischen Kanon gehöre, fast zwangsläufig auf große Erzählungen von Wichtigkeit und ästhetischer Qualität hinauslaufen, kann das Netzwerk der erkennbaren Bezüge nur kleinteilig erfasst werden, anhand eines Hin und Her zwischen Literarischem und Sozialem (aber Literatur-Bezogenem).

Der Begriff der Deskription, oder sogar De-Skription, wird in der ANT (vor allem bei Akrich) in Abgrenzung zu Definitionen der Präskription und Inskription verwendet. Ein Designer/Ingenieur entwirft, d.h. präskribiert die Funktion eines Gegenstandes, so dass diese dem realen Gegenstand demnach später als ›Skript‹ inskribiert ist.¹⁴²

139 Law (2011), ANT und materiale Semiotik, S. 27. Durch die Äquivalenz-Bestimmung, also die Nebenordnung der Akteure, werden vermittle der Übersetzung »Begriffe [...] verschoben, verknüpft und verändert« (ebd.).

140 Zur Asymmetrie der Zirkulation in Wertungsprozessen vgl. Kapitel 3.4.3.

141 Madeleine Akrich, »Die De-Skription technischer Objekte« [1992], in: Bellinger/Krieger (2006), *ANThology*, S. 407–428: 409.

142 Vgl. Akrich (2006), Die De-Skription, S. 411 f. Es kann sich aber auch umgekehrt verhalten, dass eine technische Vorrichtung menschliche Verhaltensweisen präskribiert und »ein kleines bißchen« (S. 246) konditioniert. Dies beschreibt Latour (unter dem Pseudonym Jim Johnson) anhand eines mechanischen Türschließers. Ist dieser einmal angebracht, gewöhnen sich die Benutzer daran, dass die Tür von alleine schließt, wie es die Präskription vorsieht. (Jim Johnson [d.i. Bruno Latour], »Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen: Die Soziologie eines Türschließers« [1988], in: Bellinger/Krieger [2006], *ANThology*, S. 237–258, vor allem S. 243 f.) Allerdings sieht man dennoch des Öfteren, dass Menschen versuchen, eine Tür zuzuziehen, die eigentlich langsam und automatisch

Im Unterschied dazu kann die tatsächliche Anwendung der Technik oder des Objekts aber anders erfolgen, während sich eine Wirkung des Skripts gleichwohl nicht abstreiten lässt. Das Zusammenspiel zwischen Benutzer und Gegenstand gilt es aus Sicht der ANT zu deskribieren, als Abwägung zwischen dem Skript und dessen Übersetzung im Gebrauch, aber ohne sich dabei von der mutmaßlichen oder belegbaren Präskription auf eine möglicherweise falsche Fährte locken zu lassen: »Stattdessen müssen wir kontinuierlich [...] *zwischen der im Objekt inskribierten Welt und der durch die Verschiebung beschriebenen Welt hin- und zurückgehen.*«¹⁴³

Für Literatur und auch für deren Theorie ist Präskription m.E. zu allermeist ein zu starker Begriff. Es gibt eine Textintention – man könnte auch Textgehalt sagen –, die über angemessene Lesarten bestimmt; und vor allem bei poetologischen oder literaturtheoretischen Abhandlungen gibt es normative Elemente, die sehr unterschiedlich stark ausgeprägt sein können. Ich bevorzuge, lediglich Aspekte der Normativität und eines dadurch limitierten Blicks freizulegen, ohne aber einen weiteren Unterschied zwischen klar präskriptiven und mehr oder weniger normativen Ästhetiken, Konzepten etc. zu ziehen.¹⁴⁴ Indes ist das geflügelte Wort, sozusagen das Mantra der ANT, nämlich ›den Akteuren zu folgen‹ (Latour),¹⁴⁵ das hier ebenso bei Akrich anklingt, auch für die Beschreibung von Wertungsprozessen ein gewinnbringender methodischer Grundsatz. Denn die Gefahr, sich von möglichen Wertmaßstäben oder Regelästhetiken zu einem Vorurteil über oder eine begrenzte Perspektive auf Wertungen verleiten zu lassen, besteht durchaus; Latour spricht sogar von einem »*inskribierten Leser*«. ¹⁴⁶ Andererseits sind die Skripte, die bei Akrich und Latour zur De-Skription als zentral vorausgesetzt werden, für die Wertungsforschung ohnedies weniger wichtig, da die Valorisierungen eben stets als *Posts*skriptum erfolgen und der bewertete Gegenstand sich dazu, wie erwähnt, nicht symmetrisch verhält.

Den Exkurs abschließend möchte ich noch zwei Beispiele ausführen, in denen sich die mögliche Relevanz der ANT für die Wertungsanalyse andeutet: Wenn man bei Wikipedia den permanenten Link »Zufälliger Artikel« anklickt, erscheint, vermittelt durch einen Algorithmus, der aus allen Stichworten gleichgewichtet auswählt, ein beliebiger Artikel. Aus dem breiten Archiv des Online-Lexikons wird also ohne Hierarchie oder Präferenz eine zufällige Seite aufgerufen, etwa zu einem litauischen Düngemittelproduzenten, einem deutschen Verleger des 18. Jahrhunderts (Matthäus Rieger), einer Kleinstadt im Norden Ungarns oder dem ›Kallendresser‹, einer im Raum Köln seit dem Mittelalter bekannten Figur, die ihre Notdurft in die Regenrinne verrichtet und von

schließt. Diese Diskrepanz zwischen Präskription und »Benutzer-aus-Fleisch-und-Blut« (S. 252 f.) gelte es im Netzwerk ebenfalls zu erkennen.

143 Akrich (2006), *Die De-Skription*, S. 412. [Herv. i. O.]

144 Mirna Zeman hat mich hinsichtlich des Russischen Formalismus – vgl. *Kap. 4.4* – auf die mögliche Abstufung zwischen Präskriptivität (die sie dem Formalismus abspricht) und Normativität hingewiesen.

145 Siehe den Slogan ›Folge den Akteuren!‹ als ethnomethodologischer Ausgangspunkt für die ANT: Vgl. Latour (2007), *Eine neue Soziologie*, S. 28. Der genannte Imperativ stellt hinsichtlich des methodischen Blicks wiederum eine normative Handlungsanweisung dar, wenngleich gerade dadurch eine normative Verengung des Gegenstandsbereichs verhindert werden soll.

146 Johnson [Latour] (2006), *Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen*, S. 252. [Herv. i. O.]

der es zahlreiche Skulpturen in Köln gibt.¹⁴⁷ Keiner dieser Einträge war mir bekannt, doch durch die bloße Anzeige wurde ich auf die Gegenstände der Referenzen aufmerksam. Somit wurde ihnen eine kleine Relevanz zugeschrieben, die sich aber nicht allein aus meinem Anklicken, dem Anlegen des Wikipedia-Eintrags oder der menschlichen Programmierung des Algorithmus mit seiner Nebenordnung aller archivierten Artikel herleiten lässt; der Algorithmus selbst hat für die Referenz gesorgt und war somit als nicht-menschlicher Akteur an einer Wertung beteiligt. Ähnliches ließe sich nun für Bibliotheken, Archive, hypertextuelle Literaturgeschichten etc. beschreiben, bei denen durch technische ›Gatekeeper‹ die Selektion von literarischen oder literaturbezogenen Werken beeinflusst wird. Es handelt sich dabei um literarische Wertungen, wenngleich nur im Mikrobereich. Im Übrigen könnte ein Werk auch durch einen technischen Fehler im Archiv verschwinden, so dass es sogar bei der gezielten Recherche nicht angezeigt wird, sprich: durch nicht-menschliche Akteure kann die Relevanzbildung auch ver- oder behindert werden.

Am 5. April 2013 brannte in Naunhof (Sachsen) eine Lagerhalle des LKG (Leipziger Kommissions- und Großbuchhandel) unter ungeklärten Umständen ab, dabei wurden etwa fünf Millionen neuwertige Bücher zerstört. Die Halle war ein Nebenlager, in dem in erster Linie Sortiment-Werke aufbewahrt wurden, während Neuerscheinungen im Hauptgebäude lagerten. 93 Verlage waren insgesamt von den Verlusten betroffen, zum Teil wurden ganze Auflagen oder Restbestände von einzelnen Büchern vernichtet. Vor allem für die kleineren Verlage und diejenigen, die sich maßgeblich über ihre *Backlist*, ihre *Longseller*, finanzieren, waren die Folgen gravierend, zumal Versicherungsgelder im Regelfall nicht sofort ausbezahlt werden.¹⁴⁸ Was hat dies mit Wertungsprozessen zu tun? Manchen Verlagen fehlt es an Liquidität, um verbrannte Ausgaben (sofort oder überhaupt) nachdrucken zu lassen, bei anderen Titeln rechnet sich der Nachdruck von vorneherein nicht. So stellte Jörg Sundermeier vom Verbrecher-Verlag im Gespräch mit dem *Börsenblatt* fest: »[E]s wird Bücher geben, wo es sich wirtschaftlich nicht lohnt, nachzudrucken. Die sind dann schlichtweg nicht mehr verfügbar.«¹⁴⁹ Sundermeier nennt darüber hinaus einige dauerhaft nachgefragte Titel, die er nachdrucken lassen wird, so dass er sie durch namentliche Referenz im Interview sogar aufwertet. Andererseits ist es für die Kanonisierung eines Werkes zumindest nicht gerade zuträglich, wenn es gar nicht mehr im Buchhandel erhältlich ist. Ob das Feuer durch menschliche oder nicht-menschliche Faktoren ausgelöst wurde, ist nicht allein entscheidend für die Wertungsperspektive auf das Ereignis und seine Konsequenzen. So oder so wurde einerseits verstärkt über einige betroffene Verlage und Werke berichtet, die sonst nicht in die Schlagzeilen gelangt wären, und andererseits sind bestimmte Werke nun nicht mehr käuflich zu erwerben und es bedarf einer größeren Anstrengung, ihrer habhaft

147 Einige ›Zufällige Artikel‹ auf de.wikipedia.org, vom Autor abgerufen am 27.08.2013.

148 Vgl. Andreas Platthaus, »Die große Kleinverlagskatastrophe«, in: *F.A.Z.* vom 25.04.2013, siehe unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/nach-dem-brand-im-buecherlager-die-grosse-kleinverlagskatastrophe-12159505.html> (zuletzt eingesehen am 24.01.2016).

149 Vgl. »Mindestens 25.000 unserer Bücher sind vernichtet«, Jörg Sundermeier (Verbrecher Verlag) über die Folgen des LKG-Brands, Interview: Holger Heimann, in: *Börsenblatt* vom 17.04.2013, siehe unter: <http://www.boersenblatt.net/604039> (zuletzt eingesehen am 24.01.2016).

zu werden, damit sie weiterhin rezipiert werden können. Unter Umständen können auch ganze Verlage durch die Folgen der Katastrophe in die Pleite getrieben werden. Valorisierungsprozesse wurden durch den Brand also zum Teil gefördert, zum Teil unterminiert, nicht-menschliche Akteure hatten daran einen Anteil.

Den Extremfall eines solchen Szenarios beschreibt Umberto Eco in *Der Name der Rose*.¹⁵⁰ In dem Roman wird bekanntlich als Schlusspointe das letzte erhaltene Exemplar der Aristotelischen Abhandlung über die Komödie durch ein Feuer zerstört. Dadurch existiert dieses »Zweite Buch der Poetik« also nicht mehr. Man kann zwar immer noch auf dieses referieren, aber als Werk, als tatsächlicher Text ist es nicht mehr überliefert, nicht mehr sichtbar, nicht mehr zitierbar. Der Wertungsprozess, der sich aus meiner Sicht immer nur auf ein beschreibbares Werk beziehen kann, ist durch den materiellen Verlust (des Buches *und* des Textes) somit unterbrochen. Wenn das Werk aber irgendwann – durch welchen Fund und Zufall auch immer – wieder auftauchen sollte, kann die Kanonisierung unverzüglich fortgesetzt werden. Und auch die Werkrecreationen, die in Abwesenheit hergestellt wurden, wären dann als literarische Wertungen zu betrachten. Falls es Aufzeichnungen über ein solches Werk geben sollte, also etwa die Interpretation eines verschollenen Dramas o.Ä., kann diese freilich kanonisiert werden, selbst wenn ihr Referenztext fehlt; so wie *Der Name der Rose* auf Aristoteles' virtuelles Werk referiert und dieser Beitrag selbst zuletzt gleich auf beide. In jedem Fall sollte anhand der Beispiele ersichtlich geworden sein, dass nicht-menschliche Akteure an Kanonisierungen beteiligt sind und dass ein materialesemiotischer Ansatz wie die ANT der Literaturwissenschaft zur Bearbeitung manch spezifischer Fragestellungen gut zu Gesicht stünde.

150 Umberto Eco, *Der Name der Rose* [*Il nome della rosa*, 1980], München 1982.

3. Strukturen literarischer Kanonisierung

3.1 Deskriptive Wertungsforschung in der Literaturwissenschaft

Der Wert literarischer Texte oder generell kultureller Produkte wird gemeinhin an zwei antagonistischen Kriterien gemessen, dem der Ästhetik und dem der Ökonomie. Einerseits wird ein Maßstab angelegt, der bestimmt, was ein gutes oder wichtiges Werk ausmacht: Originalität, Subversivität, Repräsentativität, Moralität oder eine anderweitige Erfüllung eines zeitgebundenen oder überzeitlichen ästhetischen Ideals (ethische Erwartungen sind hierin integriert). Andererseits wird der Marktwert bzw. der quantitative Absatz (Verkaufszahlen) zum *tertium comparationis* unter einer Prämisse, die man – vgl. Kapitel 2.2 – bisweilen in der neueren akademischen Disziplin der Kulturökonomik antrifft: »Kunst ist das, [...] was als Kunstobjekt angeboten und nachgefragt wird.«¹⁵¹ Im Anschluss an diese Definition wird etwa eine stärkere Berücksichtigung der Besucher- bzw. Verkaufszahlen bei der Vergabe von Subventionen an Theater gefordert. Die Verknüpfung von Quantität und Kulturwert bekommt somit für Kulturschaffende eine existenzielle, normative Relevanz und wird so zu einem dominanten Maßstab ihrer Arbeit. Kurz: Quantifizierung erscheint als qualitatives Merkmal.

Das Kriterium der Ästhetik geht einher mit einem Standpunkt des Betrachters, von dem aus man ebenfalls anhand normativer Vorgaben zwischen gelungener und misslungener bzw. guter und schlechter oder wichtiger und unwichtiger Literatur unterscheiden kann. Da eine Übereinstimmung zwischen den Betrachtern kaum zu erzielen ist, stellt sich sogleich die Frage: Wer hat nun recht mit seinem oder ihrem Urteil? Ein drastisches Beispiel für eine Top-Down-Kanonisierung sind die Setzungen unter der Prämisse einer *Anxiety of Influence* durch Harold Bloom, der versucht, die Distanz eines Werkes gegenüber der vorhergehenden Tradition als festen Maßstab für literarische Qualität zu etablieren.¹⁵² Hier wird eine Qualifizierung verabsolutiert.

Ein Konsens der Werthaftigkeit lässt sich allerdings anhand von Kanonisierungsentwicklungen ablesen und beschreiben. Hierbei rückt das konkrete ästhetische Kriterium für die Bewertungen in den Hintergrund. Die Gründe dafür, dass sich viele Leser jeglicher Profession über einen längeren Zeitraum hinweg auf die Texte Kafkas oder Büchners einigen können, sind mannigfaltig, ohne dass sich das entscheidende Merkmal jenseits der pluralen Wertschätzung bestimmen ließe (es sei denn, man postulierte Pluralität der Lesarten oder Referenzen als dominanten Maßstab). Der Prozess von der Archivierung bzw. Veröffentlichung des Textes – der Herstellung einer (und sei es: kleinen) Öffentlichkeit und Rezeption – hin zum kanonischen Status lässt sich wiederum anhand von Diskursbeiträgen fassen. Diese Beiträge, die den Gegenstand stets neu ins Gespräch bringen, diese Referenzen auf den Text anhand von Zitaten,

151 Ingrid Gottschalk, *Kulturökonomik. Probleme, Fragestellungen und Antworten*, Wiesbaden 2006, S. 23.

152 Vgl. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, London, Oxford, New York 1973.

Kritiken, (Neu-) Herausgaben, Anspielungen etc. sind sichtbar. Aus ihnen lässt sich ein deskriptives Wertungsmodell ableiten, wie dies im deutschen Sprachraum vor allem Renate von Heydebrand, Simone Winko und Friederike Worthmann zur Diskussion gestellt haben.¹⁵³ Für die Bestimmung der Kausalität, der diversen *Wertmaßstäbe* – also des ›Warum‹ – der Valorisierung erscheint es zunächst notwendig, die Modalität – das strukturelle ›Wie‹ – zu klären, was in der bisherigen Forschung der Genannten jedoch zu kurz gekommen ist. Dies ist – für einige Aspekte von Kanonisierung – nun der Anspruch meines Projekts. Im Folgenden werde ich die Entwicklung der literaturwissenschaftlichen Wertungsforschung im deutschsprachigen Raum nachzeichnen, an die ich meine theoriebildenden Ergänzungen im kritischen Dialog anlehne. Die Kanontheorie und -forschung ist zudem so verflochten mit den Wertungsdebatten, dass sie in den Ausführungen mitreflektiert werden muss.

3.1.1 Vorläufer der literaturwissenschaftlichen Wertungstheorie

Der Versuch, *Probleme der literarischen Wertung* dezidiert literaturwissenschaftlich zu erfassen, nimmt seinen Ausgang mit der gleichnamigen Studie von Walter Müller-Seidel von 1965. Aufgrund der Erkenntnis »der Geschichtlichkeit von Werturteilen über Literatur« entwirft dieser »überzeitliche Konstanten«¹⁵⁴ für die Evaluation, wie es vor ihm bereits zahllose poetologische oder regelästhetische Texte getan haben. Indes handelt es sich dabei wie auch bei formalistischen oder frühen strukturalistischen Ansätzen letztlich um normative Wertungstheorien.¹⁵⁵ »Müller-Seidels Arbeit stellt darum eher den Abschluß einer alten als den Anfang einer neuen Richtung literaturwissenschaftlicher Wertungstheorie dar.«¹⁵⁶

Der Begriff der ›literarischen Wertung‹ erscheint von vornherein missverständlich, da »nicht die gemeinte Tätigkeit literarisch ist, sondern der Gegenstand der Wertung«.¹⁵⁷ Deskriptive Perspektiven auf literarische (also eigentlich: ›literaturbezogene‹) Wertungen und deren Analyse setzen seit Ende der 70er Jahre mit einem Sammelband von Norbert Mecklenburg¹⁵⁸ und vor allem mit Arbeiten von Siegfried J. Schmidt¹⁵⁹ und

153 Siehe vor allem: Renate von Heydebrand, »Wertung, literarische«, in: Klaus Kanzog/Achim Masser (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Viertes Band. Sl-Z*, begr. v. Paul Merker/Wolfgang Stammer, Berlin, New York 1984, S. 828–871; Simone Winko, *Wertungen und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren*, Braunschweig, Wiesbaden 1991; Renate von Heydebrand/Simone Winko, *Einführung in die Wertung von Literatur: Systematik – Geschichte – Legitimation*, Paderborn (u. a.) 1996; Friederike Worthmann, *Literarische Wertungen. Vorschläge für ein deskriptives Modell*, Wiesbaden 2004.

154 Simone Winko, »Textbewertung«, in: Thomas Anz (Hg.), *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Stuttgart, Weimar 2007, S. 233–266: 234.

155 Vgl. ebd. Zur Entautomatisierung als einer Regelästhetik des Russischen Formalismus vgl. *Kapitel 4.4*.

156 Norbert Mecklenburg, »Einleitung«, in: ders. (Hg.), *Literarische Wertung. Texte zur Entwicklung der Wertungsdiskussion in der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1977, S. VII–XLIII: XIX f.

157 Winko (2007), *Textbewertung*, S. 233.

158 Mecklenburg (1977), *Literarische Wertung*.

159 Vgl. etwa Siegfried J. Schmidt, »Literarische Wertung. Zur Reformulierung eines Problems

Renate von Heydebrand¹⁶⁰ ein. 1977 hat Norbert Mecklenburg einige basale wissenschaftliche Texte zur literarischen Wertung herausgegeben, die einen Überblick über die Valorisierungs-Debatte vor allem der Nachkriegszeit erlauben.¹⁶¹ Jedoch bilden Analysen mit impliziten oder expliziten Setzungen zur Kausalität von Wertungen weiterhin den Schwerpunkt der Beiträge. In seiner Einleitung diskutiert Mecklenburg verschiedene Perspektiven und kommt für die schon seit Dilthey hegemonialen, ›konservativen‹ Ansätze normativer Wertung, zu denen er noch Müller-Seidel zählt, zu dem Schluss: »Die Geschichte der literarischen Wertungstheorie ist weithin Ideologiegeschichte der Literaturwissenschaft.«¹⁶² Gleichwohl stellt er sich selbst auf die Seite der Ideologiekritik, die ebenfalls nicht frei von Setzungen ist, wenn es um die zu valorisierende literarische Qualität geht.

Immerhin ist er sich der heiklen Position des Wertungsforschers und generell des Literaturwissenschaftlers bewusst, der Valorisierungsprozesse eigentlich nur beschreiben möchte und notwendigerweise zugleich Wertungen vornimmt: »Die Aufgabe der Wertung wahrnehmend, ist die Literaturwissenschaft nicht neutraler Beobachter, sondern engagierter Teilnehmer an der literarischen Kommunikation und damit unausweichlich in die Interessengegensätze verstrickt, die deren Hintergrund bilden.«¹⁶³ Dem Dilemma des Wissenschaftlers, der eine äußerliche, beobachtende und dennoch auf das Phänomen selbst einwirkende Position einnimmt, muss auch diese Arbeit sich stellen. In der Theorie-Darstellung lässt sich die eigentlich doppelte Verortung aber dennoch zunächst als externe formulieren bzw. aufspalten, wie im Weiteren zu zeigen ist.

Mecklenburg referiert, wie in den 1960er Jahren werkimmanente Ansätze zurückgedrängt und Literatur wie auch deren Wertung rehistorisiert und rekontextualisiert wurden. Vor allem Hans-Egon Hass postuliert – in einem Beitrag aus Mecklenburgs Sammlung – bereits 1959, dass »zum Wesen des wertenden Aktes immer schon die Relation zu dem übersubjektiven Ganzen einer kulturellen Wertgemeinschaft«¹⁶⁴ gehöre. Er präzisiert, weder seien ein literarisches Werk und seine Wertung zeitlos, da es keine feste Norm gebe, noch seien sie rein geschichtlich, da es keine je aktuelle Einheit gebe. Stattdessen synthetisiert er: »[B]eide Momente, sich gegenseitig durchdringend, werden von der Wertung hineingenommen in den überzeitlichen Bezug, der sich aus der Aktualisierung des Werks in dem geschichtlichen Lebenszusammenhang einer Kulturgegenwart herstellt.«¹⁶⁵ Im Anschluss werden seine Ausführungen indessen vage, wenn er auf die »Lebensbedeutsamkeit«¹⁶⁶ als seiner Maxime von Literatur zu sprechen

im Rahmen der Empirischen Literaturwissenschaft«, in: Lothar Jordan/Axel Marquardt/Winfried Woessler (Hg.), *Lyrik – Erlebnis und Kritik*, Frankfurt/M. 1988, S. 186–211.

160 Heydebrand (1984), Wertung, literarische.

161 Vgl. Mecklenburg (1977), *Literarische Wertung*. Der Band umfasst neben Mecklenburgs ausführlicher Einleitung zwölf Aufsätze bzw. Textauszüge. Abgesehen von zwei Beiträgen aus der Zeit der Weimarer Republik sind die Texte zwischen 1952 und 1975 datiert.

162 Mecklenburg (1977), Einleitung, S. VIII.

163 Ebd., S. XXI.

164 Hans-Egon Hass, »[Literarische Wertung und Kulturgemeinschaft]« [1959], in: Mecklenburg (1977), *Literarische Wertung*, S. 41–47: 42. (Aus: H.-E.H., *Das Problem der literarischen Wertung*, Darmstadt 1970, S. 86–96 [zuerst in: *Studium Generale* 12 (1959), S. 727–756]).

165 Ebd.

166 Ebd.

kommt, und letztlich, ins Transzendente gleitend, mit Verweis unter anderem auf Tieck und die Gebrüder Schlegel einen neu-romantischen Historismus formuliert:

Die Aufgabe wäre also [...], eine Synthese zu finden, in der das Geschichtliche und das Übergeschichtliche der dichterischen Werke zugleich erhalten und aufgehoben wäre. Das wertende Subjekt wird die Wertgeltungen aus seinem Lebens- und Kulturzusammenhang heraus bestimmen und zugleich im Umgang mit den Werken an diesen Werken seine Bildung erfahren, insofern nicht nur das Werk in der Wertung durch das Subjekt gewissen Veränderungen unterliegt, sondern auch das Subjekt sich verwandelt durch die lebendige Werterfahrung des Werkes.¹⁶⁷

Aus heutiger Sicht interessant an dem Ansatz von Hass ist die darin bereits angelegte Reziprozität von Werk und Kontext, von Dichtung und Rezeption, sowie das Eintreten für die Berücksichtigung von Dynamik und Prozessualität der literarischen Wertung. Doch dazu greift er auf den kunstreligiösen wie regelästhetischen Impetus der deutschen Romantiker (und Goethes) zurück. Eine Ähnlichkeit zur synchronen Zirkulation sozialer Energien sowie auch zur Ausgewogenheit zwischen textuellen und kontextuellen Faktoren, wie dies später bei Stephen Greenblatt verfochten wird, ist dennoch vorhanden. Hass geht allerdings von einer normativen Ästhetik aus und impliziert zudem, dass es homogene Gründe für die Wertschätzung von Literatur gebe. Daher bleibt sein Historismus, ebenso wie der materialistische Historismus, der gleichzeitig in der deutschen Germanistik wieder erstarkte, weit hinter weniger normativen bzw. deterministischen Ansätzen wie eben dem *New Historicism* zurück.

Mecklenburg unterscheidet von seiner Position Mitte der 1970er Jahre aus (der Band wurde im März 1975 fertiggestellt) drei verschiedene Schulen der Wertungsforschung: »eine konservativ-geistesgeschichtliche [...]; eine ›modernistische‹, die sich [...] auf verschiedene neuere Methodenansätze stützt, um den literarisch-ästhetischen Wert ›exakter‹ zu bestimmen; und eine kritische«,¹⁶⁸ in der er selbst zu verorten ist. Die erste Schule lässt sich als bildungsbürgerlich bzw. klassisch-hermeneutisch umschreiben, die letzte als historisch-materialistisch bzw. ideologiekritisch. Mecklenburg ergänzt polemisch: »[D]ie breite Masse der Literaturwissenschaftler [ist] vermutlich in keine der drei Richtungen einzuordnen [...], weil sie das Problem der literarischen Wertung von vornherein aus ihrem wissenschaftlichen Bewusstsein verdrängt«.¹⁶⁹ Die weitere Entwicklung der Wertungsforschung wird überwiegend von analytischen Ansätzen geprägt, die Mecklenburg unter die zweite Schule der ›Modernisten‹ literarischer Wertung rechnet. Dazu gehören vor allem sprachanalytische, semiotische und rezeptionstheoretische Perspektiven. Mecklenburg hebt die rezeptionsorientierte literarische Valorisierung in Anlehnung an Hans Robert Jauss' *Literaturgeschichte als Provokation* (1970) als wirkmächtige ›modernistische‹ Position hervor – die sie im Übrigen durchaus bis heute ist. Allerdings weist er bereits auf die Problematik des ästhetischen Kriteriums »Innovation« hin, auf dem die von Jauss geforderte »Distanz von Werk

167 Ebd., S. 45.

168 Mecklenburg (1977), Einleitung, S. XXI. – Mecklenburg ist sich bewusst, dass dies nur als eine sehr grobe Einteilung dienen kann.

169 Ebd., S. XXII.

und ›Erwartungshorizont«¹⁷⁰ letztlich basiert.¹⁷¹ Außerdem kritisiert Mecklenburg weitsichtig, dass die Produktionsgeschichte eines Werkes sowie dessen Textstruktur in der Wertungsforschung nicht hinter der Rezeption zurückstehen sollten – ein Punkt, der in neueren Aufsätzen des öfteren betont wird. Jedoch bleibt er selbst auf einer unbefriedigenden, da opaken Position stehen, wenn er lediglich fordert, gewisse – also eigentlich ungewisse – »richtige[] Aspekte einer materialistischen Theorie des literarischen Fortschritts zu entdogmatisieren« und operationalisierbar in eine »kritische[] Theorie der Literatur«¹⁷² zu überführen. Er deutet an, inwiefern er die »autonomie-ästhetische [...] Verdinglichung von Literatur«¹⁷³ ablehnt, und ebenso die rezeptions-theoretische Prämisse einer ›Zuschreibung‹ von literarischem Wert durch den Rezipienten; im Unterschied nämlich zu einem (ideologie-)kritischen Vergleich zwischen den Werten und Normen des Lesers und den im Werk vorzufindenden. Mecklenburg nimmt damit aber wiederum einen einseitig wertenden Standpunkt innerhalb der Wertungsforschung ein, anstatt gegenüber den Wertungsmodi und -maßstäben als dem eigentlichen wissenschaftlichen Gegenstand hier eine kritische Distanz aufzubauen und zu wahren. Daran ändert auch seine gleichwohl bedenkenswerte Einschätzung nichts, dass »literarische[] Wertkategorien [...] nicht anders als die ökonomischen unter sachlicher Hülle gesellschaftliche Beziehungen aus[drücken]«, wobei dieser ›Ausdruck‹ doch sehr teleologisch anmutet.

In der weiteren Entwicklung der Wertungsforschung wird demgegenüber stärker versucht, der Rolle des Beziehungsgeflechts von literarischem Text und sozialem Kontext für dominante Valorisierungsmaßstäbe durch analytische Distanz zum Gegenstand gerecht zu werden. Siegfried J. Schmidt dient mit seinen Ansätzen zu einer empirischen bzw. analytischen Literaturwissenschaft als Vorläufer. Sein erstes Werk mit diesem Impetus legte Schmidt 1975 vor.¹⁷⁴ Demnach gelte auch für die Literaturwissenschaft:

- (1) ihre Theoriestruktur soll explizit sein;
- (2) die Aussagen der Theorie sollen empirisch überprüfbar sein und sich auf den gesellschaftlichen Handlungsbereich Literatur beziehen;
- (3) die Theorie soll durch Anwendbarkeit gesellschaftliche Relevanz erhalten [...].¹⁷⁵

Für eine eingehende Kritik der Empirischen Literaturwissenschaft ist hier nicht der Ort, aber auf einige basale Probleme, die sich in ihrem Einfluss auf die Wertungs-

170 Ebd., S. XXIV.

171 Vgl. dazu in dieser Arbeit das komplette vierte Kapitel zu Groys' Innovationsökonomie, Fricke's Abweichungsästhetik und Šklovskijs Entautomatisierung.

172 Mecklenburg (1977), Einleitung, S. XXXV. – Eine weiterentwickelte Form kritischer Wertungstheorie liefert Barbara Herrnstein Smith, vgl. dazu *Kapitel 4.1* dieser Arbeit. Ansonsten spielen post-marxistische Ansätze in der Wertungsforschung eine geringe Rolle, wenngleich die Bedeutung des Kontexts bzw. der geschichtlichen Situierung eines Werkes für dessen Wertung kaum je grundlegend bestritten bzw. meist sogar hervorgehoben wird, allerdings ohne eine materialistische Position einzunehmen.

173 Ebd., S. XXXVII f.

174 Siegfried J. Schmidt, *Literaturwissenschaft als argumentierende Wissenschaft. Zur Grundlegung einer rationalen Literaturwissenschaft*, München 1975. – 1980 folgt sein *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*. Bd. 1, Braunschweig, Wiesbaden.

175 Schmidt (1980), *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, S. VI.

forschung widerspiegeln, soll kurz hingewiesen werden. Dem allgemeinen Anspruch zum Trotz liefert Schmidts Ansatz eben nicht einen theoretisch fundierten, kleinsten gemeinsamen Nenner für literaturwissenschaftliche Praxis, sondern beinhaltet weitreichende Ausschlusskriterien gegenüber älteren wie – zu dem Zeitpunkt seines *Grundriß*: 1980 – neuen Zugängen und sogar einigen philologischen Standards. Der formulierte Anspruch, der mit dem Ziel wissenschaftlicher Transparenz, Präzision und gesellschaftlicher Relevanz auf den ersten Blick plausibel erscheint, würde gleichwohl den gesamten literaturwissenschaftlichen Diskurs deutlich einebnen und homogenisieren: Ein entscheidendes Problem der Empirischen Literaturwissenschaft ist, wie nur unschwer zu erkennen, die Ausgrenzung von Interpretation im Sinne einer Deutung literarischer Texte, zumindest einer solchen, die nicht nach empiristischen Maßstäben belegbar, also konsensfähig ist. Letztlich liefe es darauf hinaus, Literaturanalysen auf deutlich markierte Textanlagen hin zu beschränken. Damit steht Schmidts Position nicht nur hermeneutischen Ansätzen entgegen,¹⁷⁶ sondern auch einige poststrukturalistische Grundannahmen zur steten Prozessualität von Zeichen oder zu polyphoner, unmarkierter Intertextualität fallen dadurch notwendig unter den Tisch. Generell privilegiert Schmidts Ansatz – zumindest in seinen Schriften vor den 1990er Jahren – das *Sozialsystem* Literatur gegenüber dem *Symbolsystem*.¹⁷⁷

Für die Wertungsforschung ist das Insistieren auf einer analytisch-beschreibenden Position des Wissenschaftlers jedoch zunächst gewinnbringend. Schmidt äußert sich in einem Aufsatz von 1988 auch direkt zum Forschungsaspekt der literarischen Wertung: Seine Definition literarischen Werts entwickelt er darin in Analogie zu allgemeinen philosophischen Wert- und Norm-Begriffen, so dass er davon ausgeht, Werte (also auch literarische) gälten nur, wenn sie für eine Gruppe »insgesamt verbindlich« und »solange sie [...] konsensfähig«¹⁷⁸ seien. Dies wird dem vielfältigen und sich noch weiter pluralisierenden Literatur-Diskurs allerdings mitnichten gerecht. Hier reicht es bereits, wenn eine kleine Gruppe von Lesern sich auf ein Werk einigen kann, an das sie zudem nicht einmal einen einheitlichen Wertmaßstab anlegen muss, um den Wert zu stabilisieren. Schmidt betont zwar die Intersubjektivität des Handelns, aber er geht von der »Homogenität einer sozialen Gruppe«¹⁷⁹ mit gemeinsamen Wertsystemen aus. Dagegen lässt sich feststellen: Weder muss der Wertmaßstab ein gemeinsamer sein,

176 Zu diesen grenzt sich Schmidt deutlich, auch aus persönlichen Gründen, ab. Vgl. Siegfried J. Schmidt, *Beobachtungsmanagement – Die Endgültigkeit der Vorläufigkeit*, Berlin 2007 (Audio-CD), Track 10: »Der Zorn der Hermeneuten I«.

177 Vgl. dazu auch Siegfried J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1989, v. a. Kapitel 1: »Von literarischen Diskursen zum Sozialsystem Literatur«, S. 15–27. Birgit Neumann und Ansgar Nünning erläutern, inwiefern es »gewinnbringender« für die Literaturwissenschaften erscheint, »Literatur sowohl als Menge von Texten bzw. als Symbolsystem als auch als gesellschaftlich wirksames Sozialsystem zu modellieren.« (Dies., »Kulturelles Wissen und Intertextualität: Grundbegriffe und Forschungsansätze zur Kontextualisierung von Literatur«, in: Marion Gymnich/ dies. (Hg.), *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*, Trier, 2006, S. 3–28: 8.) Dies gilt umso mehr, wenn es, wie bei der literarischen Wertungsforschung, insbesondere um Text-Kontext-Verhältnisse geht und gehen muss.

178 Schmidt (1988), *Literarische Wertung*, S. 198.

179 Ebd.

noch muss die Anhängerschaft nennenswert groß sein, um ein Werk zu valorisieren und – wenn die (heterogene) Gruppe der Fürsprecher langfristig Bestand hat bzw. sich erneuert – womöglich auch zu kanonisieren; und sei es für diese Gruppe allein. Als anspruchsvolle Beispiele mit gar nicht so kleiner, ›eingeweihter‹ Gefolgschaft können aus heutiger Sicht etwa die Werke Arno Schmidts oder Peter Hacks' gelten.

Zudem schlägt Schmidt beiläufig einen normativen Wertungsmaßstab vor: »Auch im Wertbereich sollte eine Komplementarität von Erstmaligkeit und Bestätigung, von Innovation und Tradition erreicht werden, um Wertverunsicherung (= Orientierungslosigkeit) ebenso auszuschließen wie Verkrustung (= Kontrolle um jeden Preis) und um gerade den Bereich für produktive Innovationen offenzuhalten.«¹⁸⁰ Mit Deskriptivität, analytischer Distanz oder empirischer Wissenschaftlichkeit ist diese pädagogische wie (kultur-)politische Aussage nicht mehr in Einklang zu bringen. Schmidt sieht sich aber dezidiert in der Werttradition des kategorischen Imperativs und erklärt seine Argumente mit Plädoyer-Charakter auf der Grundlage von Aufklärung und Humanismus. Nichtsdestoweniger vergisst Schmidt zunehmend (anders als zum Beispiel Harald Fricke in dessen Aussagen zu Norm und Literatur, vgl. *Kapitel 4.3*), zwischen Gesellschaft und Kultur sowie zwischen Ethik und Ästhetik zu differenzieren. Gleichwohl sind seine Hauptthesen zur Relationalität, Subjektdependenz und damit Kontextabhängigkeit von Werturteilen wie -maßstäben überzeugend und erweisen sich als wirkmächtig in der weiteren Forschung, wenngleich sie bei Heydebrand und Winko betont kritisch angeeignet werden. Auch die Stoßrichtung entgegen der Dominanz »einer textorientierten Literaturwissenschaft«¹⁸¹ war zunächst wichtig für die Entwicklung der Wertungstheorie. Erst in den letzten Jahren haben Heydebrand/Winko die Bedeutung von Texteigenschaften für die jeweilige literarische Wertung wieder hervorgehoben und als inzwischen gar unterschätzten Faktor betrachtet.¹⁸²

Kernpunkte¹⁸³ zu 3.1.1:

– Gerade in einer deskriptiven Wertungsforschung ist es vonnöten, die eigene Position als Beobachter und (unvermeidlich) auch Wertender kontinuierlich mitzudenken und explizit zu machen. Damit einher geht eine generelle Kritik der (unreflektierten) Vermi-

180 Ebd.

181 Ebd., S. 206.

182 Vgl. dazu etwa Renate von Heydebrand/Simone Winko, »The Qualities of Literatures: A Concept of Literary Evaluation in Pluralistic Societies«, in: Willie van Peer (Hg.), *The Quality of Literature: Linguistic Studies in Literary Evaluation*, Amsterdam, Philadelphia 2008, S. 223–239, S. 236 f. (unter: »Issues for further study«).

183 Wie in der Einleitung bereits angekündigt, werden in den *Kapiteln 3 und 4* entscheidende Punkte der Kritik und Theoriebildung am Ende der Teilkapitel herausgestellt, da man sie vor dem Hintergrund des kritisch-dialogischen Ansatzes ansonsten eventuell überlesen könnte. Die *Kernpunkte* dienen also schlichtweg der besseren Orientierung des Rezipienten wie auch der Klarheit hinsichtlich der Thesen und Argumente dieser Studie. Unter 3.1 finden sich am Ende jedes der fünf Unterkapitel *Kernpunkte*, unter 3.2, 3.3 und 3.4 folgt die Zusammenschau jeweils als Abschluss des ganzen Teilkapitels, in *Kapitel 4* werden die *Kernpunkte* aufgrund der Überschneidungen zwischen den diskutierten Teilaspekten insgesamt zusammengefasst und bilden den Ausklang vor den exemplarischen Analysen in *Kapitel 5*.

schung von deskriptiven und normativen Aussagen, wie man sie in der Wertungs- und Kanonforschung oft vorfindet. Allerdings lässt sich eben diese Vermischung in der Wertungsanalyse selbst nicht ganz vermeiden, wenn etwa bereits die bloße Benennung von Autoren zwangsläufig mit Elementen von Wertung korreliert.

– Für die breite Aufwertung eines literarischen Gegenstandes ist (in Abgrenzung zu den Thesen von S.J. Schmidt) weder ein Konsens über die Qualität des applizierten Wertes noch eine Homogenität der (Gruppe der) Wertenden notwendig.

3.1.2 Renate von Heydebrand: »Wertung, literarische« (1984)

Das theoretische Fundament für eine deskriptive Wertungsforschung bildet also ein überwiegend analytisches Wissenschaftsverständnis. Den ersten systematischen Überblick über »literarische Wertung« liefert auf dieser Folie Renate von Heydebrand 1984 in ihrem ausführlichen wie dichten Eintrag im *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, der als Lemma »Wertung, literarische« eingeordnet ist. In Bezug auf Intersubjektivität und Prozessualität der Bedeutung literarischer Texte schließt sie – unter anderem – an Schmidt an: »Wer den Zeichencharakter der Sprache berücksichtigt, sieht den literar[ischen] Text nicht mehr als objektives Gebilde, sondern als dynamische Gestalt, die in sozial und individuell bestimmten Selektions- und Verständigungsverhandlungen erst hervorgebracht und aufgenommen wird.«¹⁸⁴ Vor allem aber stützt sie sich auf Schmidts Konstatierung von vier Handlungsrollen im Bereich der Literatur, die da wären: »Produktion, Distribution, Rezeption und Weiterverarbeitung«,¹⁸⁵ und sie hebt den Einfluss »lit[eratur]bezogene[r] Institutionen«¹⁸⁶ auf literarische Wertung hervor, über dessen Umfang insgesamt und im Einzelfall in der Forschung bis heute diskutiert wird. Entscheidend ist hier die Orientierung der Wertungsforschung an einer Literaturwissenschaft als »soziale[r] Handlungswissenschaft«,¹⁸⁷ denn aus dieser Vorgabe folgt die Feststellung Heydebrands:

Wertungen, geleitet von Motivationen, Wertvorstellungen und Normen wirken auf alle Handlungen im »Sozialsystem Lit[eratur]« ein und bestimmen mehr oder weniger direkt die Gestalt des literar[ischen] Textes und seinen »Wert«. Zum Problemfeld »literar[ischer] W[ertung]« gehören somit keineswegs nur textbezogene Werte und Wertungen, [...] sondern alle Arten, die im Sozialsystem Lit[eratur] handlungsleitend sind.¹⁸⁸

Mit dieser Öffnung des Gegenstandsbereiches werden aber zugleich einige Aspekte literarischer Wertung ausgeschlossen, da sowohl Wertungen denkbar sind, die unmoti-

184 Heydebrand (1984), Wertung, literarische, S. 829.

185 Ebd.; vgl. dazu auch Schmidt (1988), Literarische Wertung, S. 208, der rückblickend zusammenfasst: »In der Empirischen Literaturwissenschaft werden vier Handlungsrollen berücksichtigt: Produktion, Vermittlung, Rezeption und Verarbeitung literarischer Phänomene im weitesten Sinne«.

186 Heydebrand (1984), Wertung, literarische, S. 829.

187 Ebd.

188 Ebd., S. 829 f.

viert oder arbiträr erfolgen, als auch solche, die nicht als ›handlungsleitend‹ begründet werden können oder müssen.

Hinsichtlich des angelegten Literaturbegriffs grenzt sich Heydebrand deutlich von Schmidt ab, indem sie dessen Ästhetik- und Polyvalenz-Konventionen als unzureichend kritisiert, da diese heteronome, etwa rhetorische oder didaktische Texte aus dem Literaturbereich ausklammerten. Stattdessen betont sie, dass literarische Wertungen solche seien, bei denen der Wertende seinen Gegenstand jeweils als literarisch einstuft. Damit bleibt der Literaturbegriff dennoch unscharf und fokussiert erneut auf intentionale Handlungen bzw. ›Einstufungen‹.

Bei der Definition von ›Wert‹ für die Wertungsforschung, leistet Heydebrand in ihrem Lexikoneintrag Grundlegendes, indem sie in Anlehnung an Zdisław Najders Studie *Values and Evaluations* (1975)¹⁸⁹ einen dreiteiligen Wertbegriff entwickelt. Mit Najder unterscheidet sie zwischen ›axiologischem Wert‹ (bei ihr: Wertmaßstab), ›attributivem Wert‹ (hier: zugeschriebene Qualität, geschätzte Eigenschaft) und ›quantitativem Wert‹ (quantitatives Maß für die Realisierung des axiologischen Ideals). Diese Unterscheidung kann im Großen und Ganzen bis heute als konsensfähig und äußerst nützlich gelten. Heydebrand beschreibt mittels Najders Terminologie zwei Wirkungsweisen des axiologischen Werts: zum einen als Begründung für die Entstehung bzw. Auswahl eines (attributiv) wertvollen Werkes oder Verhaltens. Hier dient der axiologische Wert als ›motivationaler‹ (bei Heydebrand auch: ›praktischer‹); dieser entspricht dann gleichsam der Autorintention oder Textanlage. Zum anderen bildet der axiologische Wert die Basis für die Anerkennung bzw. Zusprechung des Wertes einer Sache, dabei fungiert er als »›theoretischer Wert‹ (Najder) oder Werterwartung«,¹⁹⁰ womit noch nicht die motivationalen Werte des Lesers gemeint seien, die zunächst die Lektüre prägen, sondern erst die konkrete Rechtfertigung eines Wertmaßstabs etwa durch Lektoren, Literaturkritiker oder einen Leser, »der sich ausdrücklich Rechenschaft über den Wert des Textes geben will«.¹⁹¹ Diese vage Begründung (unausgesprochen vs. ausdrücklich) verunklart die Unterscheidung aber mehr, als dass sie sie erhellen würde. Es scheint, als diene die Zweiteilung nur dem Grad von Reflexion und Transparenz der jeweiligen eigenen Wertmaßstäbe. Die poetologischen Texte einer Autorin fungierten also als theoretische Werte, während diese textimplizit in ihren fiktionalen Texten ›nur‹ als motivationale zu fassen seien.

Der Begriff des Wertmaßstabs deutet ohnehin in beiden Funktionen wiederum auf bewusste oder zumindest kausal motivierte Entscheidungen bzw. Handlungen hin. In den Kapiteln zur Wiederholung und zur Intertextualität werde ich ihn in der Weise erweitern, dass auch kontingente Wertungen einem nicht-motivationalen Maßstab der Relevanz entsprechen können. Demnach ergibt sich ein paradoxaler Zirkelschluss: Relevant ist, worüber gesprochen wird (attributiv). Es wird darüber gesprochen, was relevant erscheint (axiologisch). Aber letzteres erklärt zugleich, warum die Referenz darauf eine Wertung darstellt. Die grundsätzliche dreiteilige Wert-Konzeption Heydebrands behalte ich also bei.¹⁹²

189 Zdisław Najder, *Values and Evaluations*, Oxford 1975.

190 Heydebrand (1984), Wertung, literarische, S. 833.

191 Ebd., S. 836.

192 Siehe Kapitel 3.3.4 zur Relevanz als Wertungsmaßstab.

Heydebrand betont, dass axiologische Werte in der Regel nicht monokausal und isoliert auftreten, sondern als komplexes Bündel sich überschneidender Wertmaßstäbe, die zudem je unterschiedlich gewichtet werden müssen. Des Weiteren geht sie auf den Zusammenhang zwischen den »individuellen und gruppenspezifischen Leitwerte[n] der im ›Sozialsystem Lit[eratur]‹ handelnden Personen«¹⁹³ und dem sie umgebenden System ein, anschaulich anhand des realsozialistischen Literaturdiskurses, in dem der Spielraum der Kulturakteure klar begrenzt war. Von ihrem Wertbegriff auf konkrete Wertungen übergehend definiert Heydebrand: Als »Wertung ist jene Handlung zu verstehen, in der auf Grund eines axiologischen Wertes (oder einer Mehrzahl von solchen) in Akten des Auswählens und Vorziehens attributive und quantitative Werte zugeteilt werden. ›W[ertung]‹ ist ›Präferenzverhalten‹ (Morris).« Mit Verweis auf die behavioristische Zeichentheorie von Charles W. Morris¹⁹⁴ – »Präferenz« deutet wiederum auf Intentionalität hin – erläutert sie mithin die Analogie zwischen Selektions- und Valorisierungsakten im Zeichenprozess. Diese Wechselwirkung wird in meinen Ausführungen nachstehend von großem Belang sein, wenn intertextuelle Referenzen als notwendig wertend bestimmt werden.¹⁹⁵

Mit ihrem Verständnis von Wertungen als Sprechakten, genauer: illokutionären Akten, zieht Heydebrand eine neuerliche Grenze in ihre Konzeption ein. Denn Sprechakte umfassen selbstredend sprachliche Handlungen, während literarische Wertungen eben nicht nur sprachlich im engeren Sinne getätigt werden, sondern auch andere zeichenhafte Akte denkbar sind, sei es die Goethe-Büste, die z. B. in einer Bibliothek steht, nachdem i. d. R. verschiedene Personen sich entschieden haben, sie zu fertigen, sie zu verkaufen, sie anzuschaffen und sie dort sichtbar zu platzieren; sei es ein Buch, das ich aufgrund seiner Farbe aus dem Regal ziehe, oder eines, welches ich offenbar abgelegt bzw. weggeworfen (also eigentlich sogar abgewertet) im Treppenhaus finde, von kontingenter Aufmerksamkeitsherstellung für Werke oder Autoren ganz zu schweigen.¹⁹⁶ Zudem differenziert Heydebrand kategorisch zwischen Beschreibung und Wertung (von Literatur), was ihren Wertungshorizont noch weiter auf explizite wie intentionale Wertungen einschränkt, und betrachtet Wertungshandlungen als eine auf Konsens ausgerichtete Form der Kommunikation: »Das Gelingen des bewertenden Sprechakts setzt also entweder eine bestehende Gemeinsamkeit des Wertsystems (bezogen auf das jeweilige Objekt) zwischen den sich über den ›Wert‹ Verständigenden oder die Bereitschaft voraus, für den gegebenen Fall das Wertsystem des Anderen zu übernehmen.«¹⁹⁷ Für die weitere Wirkung einer Wertung ist es aber nur zum Teil von Bedeutung, ob der Empfänger (der Rezipient der Valorisierung) den Wertmaßstab oder den attributiven Wert teilt, sondern vor allem, dass die Wertung in einer weiteren Wertung mündet. Für die Kanonisierung eines Autors ist es relativ (auch in der Relation

193 Heydebrand (1984), Wertung, literarische, S. 835.

194 Vgl. Charles W. Morris, *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie* [1938/39], München 1972.

195 Vgl. Kapitel 3.3.

196 Vgl. zur Aufmerksamkeitsökonomie auch Kapitel 3.2.1.

197 Heydebrand (1984), Wertung, literarische, S. 838.

zueinander) unwichtig, ob sich die Kanonisierer über den *Grund* ihrer Kanonisierung einig sind.¹⁹⁸

In der Prämisse des motivationalen Konsenses spiegelt sich m.E. die Schiefelage der bisherigen Wertungstheorie. *Der Aspekt der Motivation und Einigkeit ist wesentlich weniger entscheidend für Prozesse von Kanonisierung als behauptet.* Der Beleg dieser These (wie auch ihres Gegenteils) ist allerdings kaum empirisch zu erbringen, zumal der Grad der Sichtbarkeit bei klar argumentativen Wertungen deutlich höher ist. Gerade dadurch werden aber die kleinteiligeren (»unmotivierten« oder nicht-begründeten) Modi der Wertung überlagert, auch wenn sie nicht, wie bei Heydebrand, von vornherein schon ausgeschlossen werden. Und dadurch, dass eine jeweilige Werkentstehung selbst außerdem schon Selektionen und Wertungen umfasst, wird es noch wichtiger, zwischen modalem »Wie« und motivationalem »Warum« sowie zwischen Bewertendem (im Verhältnis zum Archiv/Kontext) und Bewertetem (im Verhältnis zur Rezeption) zu unterscheiden. Sie treten zwar auf verschiedenen Ebenen, aber gleichzeitig und im selben Gegenstand auf. *Dass* jeder Text und jede kulturelle Handlung mit Wertungen einhergeht, vertrete ich im Folgenden radikaler als dies bei Heydebrand, Winko und Worthmann der Fall ist. Der Beschreibung von zugrunde liegenden Werten sind jedoch notwendig enge Grenzen gesteckt, da nur die zeichenhaften Äußerungen der beteiligten Akteure sichtbar und damit erfassbar sind. Daher stellt es sich pragmatischer resp. praktikabler dar, die wissenschaftliche Aufmerksamkeit auf die faktualen Wertungen zu lenken und diese auch abstrakt und strukturell zu erfassen, ohne (sogleich) auf Motivationen, Kausalitäten und Wertvorstellungen zu schließen, die sich dem Beobachter tendenziell entziehen.

Außerdem führt die Übertragung von (axiologischem) Wert und (attributiver) Wertung auf die Literaturgenese bei Heydebrand zu Unschärfen:

Werte und W[ertungen] sind an drei Stellen im »Sozialsystem Lit[eratur]« anzutreffen [...]: als solche, die das Hervorbringen von Lit[eratur] und das Handeln mit ihr [...] leiten, als solche, die durch Form und Gehalt der literar[ischen] Texte (potentiell) vermittelt werden, und als solche, die sich im literar[ischen] Werturteil auf die Texte, bzw. deren Realisation in der Vorstellung des Rezipienten, richten.¹⁹⁹

Diese Dreiteilung des Auftretens von Wert und Wertung spiegelt zwar die drei Facetten von Produktion(sprozess), Werk und Rezeption wider, erscheint aber etwas missverständlich. Zum einen ist es kaum möglich zwischen Textgehalt (2) und »handlungsleitenden« Werten der Produktion (1) – also: Wie referiert der entstehende Text auf Tradition, Kontext o.Ä.? – zu unterscheiden, da letztlich nur die Textrelationen zu erkennen sind. Zum anderen bezieht sich das »Handeln mit [Literatur]« (1) bei der Textentstehung auf die Rezeption vorhergehender Texte, die – zum Werk geronnen – auch einem »liter[arischen] Werturteil« (3), jedenfalls einer Wertung entsprechen. Somit gibt es hier weniger »drei Stellen« als vielmehr »zwei Ebenen«, auf denen der dreiteilige Wertbegriff Anwendung finden kann: Der (entstehende) Text wertet durch seine Bezü-

198 Vgl. dazu auch Jürgen Link, »Hölderlin – oder eine Kanonisierung ohne Ort?«, in: Renate von Heydebrand (Hg.), *Kanon – Macht – Kultur: theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, Stuttgart, Weimar 1998, S. 383–395: 385 f.

199 Heydebrand (1984), Wertung, literarische, S. 840.

ge andere Werke, und die Rezeption des Texts wertet wiederum diesen durch Referenz und ein etwaiges explizites Urteil.

Im Anschluss an eine eingehende Diskussion des Ästhetischen und seiner Geschichte als Wertgrundlage kritisiert Heydebrand »die gänzliche Vernachlässigung der Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen des literar[ischen] Lebens durch die Autonomieästhetik«, die einerseits zwar dazu führte, dass diese nie »universale Geltung«²⁰⁰ erlangen konnte, andererseits aber zur Folge hatte, dass die »Institution der *Literaturwissenschaft* [...] sich [...] weitgehend zum Anwalt der [...] in kanonischen Werken vermittelten ästhet[ischen] Werte gemacht«²⁰¹ hat. Demgegenüber stellt Heydebrand mit Verweis auf den Prager Strukturalisten Jan Mukařovský fest, dass die »tatsächlich in einer Gesellschaft geltenden literar[ischen] Werte [...] aber nur von Distribution und Rezeption her ermittelt werden [können], und zwar als »soziale Fakten« (Mukařovský)«,²⁰² Gerade dies lasse sich sogar am Beispiel eines elitären autonomieästhetischen Kanons gut veranschaulichen, denn auch dieser sei »Ergebnis einer [...] Kommunikation zwischen qualifizierten Vermittlern [...] und qualifizierten Rezipienten«,²⁰³ wobei der Begriff der »Qualifikation« einer Erläuterung bedarf. Unter Qualifikation versteht Heydebrand eine durchaus institutionelle Entscheidungskompetenz der jeweiligen Wertungsinstanz. Letztlich bedeutet eine derartige Qualifikation aber schlichtweg, dass ein Text oder ein Kulturakteur wahrgenommen, also mit Aufmerksamkeit bedacht wird, und seine Wertungen daher eine Wirkung entfalten (können). Da dies wiederum nur durch die Rezeption zu belegen ist, kann man auf den Begriff der Qualifikation getrost verzichten. Entscheidend bleibt in jedem Fall die Wirksamkeit auf Wertungs- bzw. Kanonisierungsprozesse, und die kann ebenfalls von einem Laien oder einem eigentlich heteronomen Text erzielt werden, und zwar unabhängig von deren Intentionen. Dass die institutionellen Startbedingungen von Texten und Akteuren als unterschiedlich vielversprechend zu beurteilen sind, ändert nichts an der grundsätzlichen Offenheit des Valorisierungsprozesses.

Bei der Beschreibung des Wertungsablaufs verknüpft Heydebrand stets sogleich faktische Wertung mit interpretierter Wertgrundlage:

Eine Erstwertung, die Tradierung begründet, und die folgenden Wertungen, die das Tradierte weiter filtern, geschehen am Maßstab der jeweils geltenden Werte, im Hinblick auf die dem Text jeweils abverlangte Funktion, und zwar auf dem Wege des Vergleichs: so wird eine *quantitative Wertung erster Ordnung* durchgeführt, die den höchstwertigen Text an die Spitze von seinesgleichen setzt.²⁰⁴

Weder werden nicht-intentionale Wertungen berücksichtigt, noch wird der eindimensionale Komparativ (etwa: »höchstwertig[...«) problematisiert. Immerhin betont Heydebrand hinsichtlich der Funktionalität von Texten auch die eigennützigen Interessen der

200 Ebd., S. 851.

201 Ebd., S. 852. (Herv. i. O.; Sperrungen im Original werden kursiv wiedergegeben [M. B.])

202 Ebd.; vgl. dazu Jan Mukařovský, »Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert«, in: ders., *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt/M. 1970, S. 7–112.

203 Heydebrand (1984), Wertung, literarische, S. 853.

204 Ebd., S. 854. [Herv. i. O.]

Literaturbewerter.²⁰⁵ Als zweite Stufe der Kanonisierung definiert sie die »*quantitative Wertung zweiter Ordnung*«, die an einer Wiederholungslektüre »zu verschiedenen Zeiten [nach] *veränderten Maßstäben*«²⁰⁶ festzumachen sei. Als dritte Form quantitativer Wertung sei aber zudem eine Wertzuschreibung denkbar, die sich nicht an Vieldeutigkeit bzw. Komplexität orientiere, sondern schlichtweg einem langfristig wirksamen (und nicht notwendigerweise ästhetischen) Wertungsmaßstab entspreche. Die Kritik am Ideal von Polyvalenz und Autonomieästhetik verhindert nicht, dass auch Heydebrands Ausführungen zur Kanonisierung, allein schon in ihrer Dreistufigkeit, einen normativen Impetus mit sich bringen. Damit kann sie sich nicht gänzlich auf eine analytische Position zurückziehen, ist sich dessen aber anscheinend bewusst. Zumindest stellt sie fest: »[I]n der Regel verfahren die Wertforscher bereits selbst normativ; sie verfügen über einen wertbesetzten Lit[eratur]begriff und genaue Vorstellungen von der Art, wie Werte – literarische und andere – begründet werden.«²⁰⁷ Als Beispiele erläutert sie konservativen wie materialistischen Historismus, sowie verschiedene Formen der Ideologiekritik. Dem gegenüber stünden lediglich die analytischen Literaturwissenschaftler, deren Ansätze indes zum Teil als relativistisch kritisiert werden müssten.²⁰⁸

Heydebrand nimmt für sich selbst eine Vermittlerrolle in Anspruch, die sie bereits zuvor beiläufig als Desiderat benannt hatte.²⁰⁹ Auf diese Weise strebt sie eine Wertungstheorie und -analyse an, die zugleich dem Ästhetischen der Literatur wie den sozialen bzw. historischen Bedingungen gerecht werden soll:

Literar[ische] W[ertung]sforschung muß zunächst eine analytische Beschreibung und Klärung aller Wertungsprozesse im Umfeld von Lit[eratur] anstreben und auf dieser Basis in eine Wertbegründungsdiskussion eintreten. Den zu beobachtenden *Textbereich* sollte sie nicht auf »ästhet[ische]« Texte [...] einschränken oder dichotom strukturieren: alle als »literarisch« eingestuften Texte bzw. Konkretisationen [...] sind mit literar[ischen] Werten, wenngleich verschiedenster Art, besetzt. Analyse und Legitimation der verschiedenen literar[ischen] und lit[eratur]bezogenen W[ertung]shandlungen kann nur in breiter *Interdisziplinarität* geleistet werden.²¹⁰

Ein anderes Zusammenspiel, das für Wertungsprozesse und deren Beschreibung von sehr großer Bedeutung ist, kommt bei Heydebrand jedoch überraschenderweise gar nicht vor. Mit keinem Wort erwähnt sie die Intertextualität, deren entscheidende post-strukturalistische Basistexte (Kristeva, Barthes) zu Beginn der 80er Jahre durchaus bekannt und übersetzt waren, selbst wenn die deutschsprachige Intertextualitätsforschung mit Renate Lachmann, Karlheinz Stierle, Ulrich Broich und Manfred Pfister

205 Vgl. ebd.: »Soweit akademische Lit[eratur]kritik an der Kanonbildung beteiligt ist, kann ein pragmat[isches] Interesse an besonders schwierigen, deutungsbedürftigen Texten, die eine Zurschaustellung des eigenen Geschicks ermöglichen, nicht von der Hand gewiesen werden«.

206 Ebd. [Herv. i. O.]

207 Ebd., S. 855.

208 Vgl. ebd., S. 860.

209 Vgl. ebd., S. 855: »Zwischen diesen beiden Positionen des W[ertung]sdogmatismus [i.e. normative Ansätze wie Ideologiekritik, autonomieästhetischer Konservatismus etc.] und eines W[ertung]srelativismus [i.e. (sprach-)analytische Ansätze] sind bisher nur Ansätze zur Vermittlung sichtbar geworden.«

210 Ebd., S. 869. [Herv. i. O.]

erst Mitte der 1980er Jahre an Fahrt aufnahm. Mithin erscheint der Bereich der Zitate, Anspielungen, Überschreibungen als Wertungshandlungen in Heydebrands Lexikon-eintrag deutlich unterrepräsentiert.

Kernpunkte zu 3.1.2:

– Heydebrand entwickelt mit Zdisław Najders Wert-Begriff eine bis heute gültige und plausible Trias für die literaturwissenschaftliche Wertungsforschung, bestehend aus axiologischem, attributivem und quantitativem Wert. Jedoch fokussiert sie auf kausal ableitbare Wertmaßstäbe, wodurch latente, kontingente, nicht-markierte oder nicht-motivationale Wertungen aus dem Sichtbereich fallen. Generell kommen Aspekte der Aufmerksamkeitsherstellung, Intertextualität, Anspielung, palimpsestartigen Überschreibung etc. auffällig wenig vor, zumal sie die definitorischen Prämissen bei Heydebrand ein Stück weit unterminierten. Daher gilt es im Weiteren, mit dem axiologischen Wert der *Relevanz* einen Meta-Maßstab für literarische Wertungen zu erstellen, anhand dessen auch genannte Aspekte nicht-intentionaler und subtiler Wertung gefasst werden können.

– Für die Beschreibung einer Wertung ist – im Widerspruch zu Heydebrand – die ›Qualifikation‹ des Bewertenden zunächst unbedeutend, da die Resonanz, also Wirkung der Wertung das entscheidende Moment für die deskriptive Analyse von Wertungsprozessen bildet. Dass ein privilegierter Kulturakteur gemeinhin stärker wahrgenommen wird, sei damit nicht in Abrede gestellt, aber dieser Aspekt gehört nicht in die faktische Beschreibung, sondern ist erst Teil der Interpretation, *warum* ein Gegenstand bzw. eine Wertung besonders wirkmächtig war/ist, oder nicht.

3.1.3 Simone Winko: *Wertungen und Werte in Texten* (1991)

In ihrer Dissertation von 1989 entwickelt Simone Winko das wertungstheoretische Vokabular ihrer Betreuerin Renate von Heydebrand weiter und spitzt es auf eine Operationalisierung in der analytischen Literaturwissenschaft hin zu. Stärker als ihre Vorgängerin und Lehrerin problematisiert Winko die mangelnde Sichtbarkeit der Relation von Wert und Wertung, denn es sei weitgehend »ungeklärt, in welchem Sinne und aufgrund welcher Methode Werte aus Wertungen abgeleitet werden können.«²¹¹ Entsprechend bilden die zwei Schwerpunkte ihrer Arbeit zum einen die Erweiterung und interdisziplinär fundierte Präzisierung des axiologischen Begriffsrahmens, der bei Heydebrand nur als werttheoretischer Entwurf und terminologische Aneignung aus Nachbardisziplinen betrachtet werden müsse. Zum anderen erstellt Winko ein »wertungsbezogene[s] Rekonstruktionsverfahren[]«²¹² um die kausale Rückkopplung von Wertungen auf Werte nach wissenschaftstheoretischen Standards der Intersubjektivität und methodischen Transparenz zu ermöglichen. Insgesamt beabsichtigt sie, die systematische Basis für eine umfangreiche, noch zu entfaltende analytische Wertungs-

211 Winko (1991), *Wertungen und Werte in Texten*, S. 10.

212 Ebd., S. 15.

theorie und -beschreibung zu schaffen. Dass mit ihrer Arbeit »sowohl ein deskriptiver als auch ein normativer Anspruch verbunden« sei, legt Winko offen, da es mit ihrer Konzeption einhergehe, »die Analysepraxis partiell zu normieren«.²¹³

Winko diskutiert ausführlich die kontroverse interdisziplinäre Debatte zur Axiologie und entscheidet sich für eine pragmatische, also zweckgerichtete Adaption einer Werttheorie für die literarische Wertung bzw. die Verknüpfung letzterer mit Wertsetzungen. Ihre »Ablehnung substantialistischer und starker objektivistischer Werttheorien« impliziert, »daß ›Wert‹ keine Entität bezeichnen und nicht als reale Eigenschaft von Objekten aufgefaßt werden soll«.²¹⁴ Daher wählt sie einen integrativen Ansatz, der mit analytischem Wissenschaftsverständnis kompatibel ist, nämlich – wie schon Heydebrand – denjenigen Najders. Sie orientiert sich ebenfalls an dessen Dreiteilung des Wertbegriffs, präzisiert aber den Kernterminus: Axiologischer Wert sei »eine Relation [...], mit der Objekten, Eigenschaften oder Sachverhalten die Eigenschaft wertvoll zu sein, zugeschrieben wird und die in einem gegebenen Wertsystem als Rechtfertigungsgrundlage für andere Zuschreibungsrelationen fungiert«.²¹⁵ Deutlich wird mit dieser Definition auch das relationale Zusammenwirken dreier Faktoren bei einer Wertung: Es gibt einen Wertmaßstab (axiologischer Wert), ein wertender Akteur wendet diesen an, und zwar auf einen dadurch bewerteten Gegenstand. Winko hebt die Offenheit des Najder'schen Wertbegriffs hervor, da mit diesem weder der jeweilige »ontologische Status« noch die jeweilige »Genese«²¹⁶ eines axiologischen Werts determiniert werde. Dadurch können Wertmaßstäbe eine größtmögliche Palette unterschiedlicher Ideale umfassen. Winko behält auch die Unterscheidung zwischen theoretischen und motivationalen axiologischen Werten bei, begründet sie aber anders als Heydebrand mit der Differenz zwischen einerseits sprachlichen Äußerungen auf einer – dann theoretischen – Wertgrundlage (»etwas ist *gut* oder *gelingen*, weil ...«) und andererseits Handlungen bzw. Verhalten, die durch einen Wertmaßstab motiviert werden. Die Unschärfe der Trennung bleibt jedoch: Wie verhält es sich etwa mit Handlungen oder Äußerungen, deren Motiv verborgen oder zufällig erscheint? Zudem überschneiden sich beide Akte, etwa wenn meine Schwester mir ein Buch gibt und dabei aufgeregt oder glücklich aussieht, aber lediglich kommentiert: »Lies das mal!« Performativ könnte man den axiologischen Wert »Glück« hier als einen theoretischen auffassen, aber nach Winkos Definition nicht. Winko weist allerdings darauf hin, dass die Unterscheidung auch eine Frage der Perspektive sei und beide »Realisierungen axiologischer Werte«²¹⁷ in demselben Gegenstand analysiert werden können. Der (theoretische) Wertmaßstab, den meine Schwester in dem Buch realisiert gefunden hat, und derjenige (motivationale), aufgrund dessen sie mir das Buch empfiehlt, können also übereinstimmen. Winko diskutiert beide Formen axiologischen Werts als getrennte Bereiche, da sie für die Erläuterung motivationaler Werte als eine notwendige Grundlage Paradigmen der psychologischen und soziologischen Handlungstheorie heranzieht. Für den Bereich

213 Ebd., S. 17.

214 Ebd., S. 35.

215 Ebd., S. 36.

216 Ebd.

217 Ebd., S. 37.

theoretischer Werte geht sie ausführlich auf die Relation zu attributiven und quantitativen Werten ein, die in der Regel auch sprachlich ausgedrückt werden.

Zunächst definiert sie, attributive Werte seien »als wertvoll oder wertlos bezeichnete Objekte oder Eigenschaften von Objekten, die im Gegensatz zu axiologischen Werten in einer gegebenen Situation singulären Charakter haben«, dazu gehörten jedoch »keine ›wertneutralen‹ Zuschreibungen.²¹⁸ Nun fragt sich allerdings, wie eine Beschreibung eines Gegenstandes ausfallen soll, die nicht zugleich Wert zuschreibt, da sie ja stets Aufmerksamkeit oder Relevanz zuerkennt bzw. für den Gegenstand produziert. Wie Heydebrand möchte Winko den Bereich der Wertung auf mehr oder minder explizite Werturteile beschränken, wodurch die Bedeutung bloßer Referenzen als Wertungshandlungen ausgeblendet wird. Auch diese erfüllen eine attributive wie quantitative Wertfunktion: Quantitativ kann etwa die Frequenz oder die (prominente) Position einer Bezugnahme für ihre Eigenschaft der Relevanz(erzeugung) unterschieden werden.

Winko erkennt als Wertausdrücke, in denen sich die axiologischen Werte spiegeln, gleichwohl nur solche an, deren »evaluative Funktion die primäre und [deren] deskriptive Funktion die sekundäre ist.«²¹⁹ Wenn aber sogar deutlich wertende Begriffe wie »schön« oder »nützlich« stets beide Funktionen beinhalten, wie sie selbst erklärt, deutet dies an, dass eine kategoriale Unterscheidung von »wertenden« und »beschreibenden« Ausdrücken (und die einhergehende Fokusverengung auf erstere) dem Phänomen des Valorisierungsprozesses nur schwerlich gerecht werden kann. Denn im Gegenzug muss festgestellt werden, dass deskriptive Aussagen wie »... ist ein Roman« oder »... erscheint beim XY-Verlag« immer auch eine wertende Funktion beinhalten und somit ebenso zum Gegenstandsbereich der Wertungsforschung gehören. Es besteht also keine analytisch-praktische Notwendigkeit oder auch nur Zweckmäßigkeit, die Unterschiede *kategorial* anstatt *graduell* zu fassen.

Nach ihrer Erklärung der drei Wertbegriffe und der Eingrenzung evaluativer Ausdrücke legt Winko ihr Verständnis des konkreten Werturteils dar. Dieses entspreche

ein[em] Aussagesatz [...], für den gilt:

(a) Ein Sprecher schreibt [...] auf der Grundlage eines axiologischen Wertes einem oder mehreren Objekten, Sachverhalten oder Handlungen attributive oder quantitative Werte zu, und

(b) Der Sprecher äußert [den Satz] mit dem Anspruch, [diesen] in Bezug auf (i) die Wahrheit der Sachverhaltsaussage, (ii) die Geltung des axiologischen Wertes, (iii) die Korrektheit der Wertzuschreibung rechtfertigen zu können.²²⁰

Winko schränkt ein, dass die Bedingungen (i)–(iii) nur »erfüllbar sein müssen, damit die wertende Aussage als ›Werturteil‹ bezeichnet werden kann.«²²¹ Aber sie muss nach eingehender Prüfung ihrer pragmatischen Kriterien feststellen, dass subjektive oder gar dezidiert idiosynkratische Wertungen und Geschmacksurteile nicht mit dem Anspruch ihres ›Werturteils‹ korrespondieren, so dass sie für diese als Sonderform den

218 Ebd., S. 40.

219 Ebd., S. 44.

220 Ebd., S. 49.

221 Ebd. [Herv. M. B.]

Begriff »Wertaussage«²²² verwendet. Während Werturteile diskursiv und intersubjektiv zu rechtfertigen seien, können solche Aussagen sich auf persönliche Vorlieben oder Gefühle stützen. Auch hier stellt sich die Frage, ob es nicht forschungsdienlicher wäre, einen Wertungsbegriff zu bilden, der so allgemein ist, dass eben die von ihr genannten Werturteile und Wertaussagen, aber auch all die anderen möglichen Äußerungen und Handlungen, Referenzen und Ereignisse mit evaluativer Funktion sich darin wiederfinden. Zudem wird durch die Unterscheidung verunklart, dass die Wirkung der jeweiligen Wertung sich zwar intersubjektiv, aber so oder so sekundär entscheidet, also erst durch produktive Rezeption entsteht.

In Bezug auf sprachliche wertende Äußerungen schließt sich Winko grob gesagt Heydebrands Ausführungen zur Sprechakttheorie an: »Als Sprechhandlungen sind Bewertungen intentional in dem allgemeinen Sinne, daß sie sich auf Zwecke richten. Diese brauchen dem Sprecher jedoch nicht bewußt zu sein.«²²³ Immerhin relativiert sie für derlei illokutionäre Akte, dass das Bewerten nicht nur als Aufforderung (zur Übereinstimmung mit der wertenden Aussage), sondern auch als Behauptung (eines attributiven Werts) aufgefasst werden kann, so dass die Intention der Aussage weniger auf konsensuale Akzeptanz der Valorisierung, sondern zunächst mehr auf das Verständnis der Aussage überhaupt als einer Wertungshandlung ausgerichtet sei, der man zustimmen oder die man ablehnen könne.

Für ihren Ansatz zur Wertungsanalyse geht Winko davon aus, »daß eine Rekonstruktion axiologischer Werte von einer Analyse der Sprache ausgehen muß, da sich das dem Interpretieren zunächst einzig zugängliche ›Material‹, die Wertungen, sprachlich manifestiert.«²²⁴ Dieses Material umfasst bei ihr indes keine bloß zeichenhaften Handlungen oder Äußerungen. Winko stützt sich auf einen Textbegriff, den Schmidt aus handlungs- bzw. kommunikationstheoretischer Perspektive für die empirische Literaturwissenschaft geprägt hat. Forschungspraktisch schlägt sie vor, die Einzelschritte einer Wertungsanalyse zu trennen: »Zuerst sind Bewertungen im Text zu beschreiben«, wobei diese bestenfalls in noch zu entwickelnde Klassen oder Kategorien eingeordnet werden sollen; dann soll der »Akt der Wertzuschreibung explizier[t]« werden, um intersubjektiv akzeptierbar auf die axiologischen Werte rückschließen zu können, auch wenn dies nur als Hypothesenbildung erfolgen kann.²²⁵ Jedoch könne die vorgeschlagene Interpretation argumentativ gestützt werden. Die so angestrebte Rekonstruktion der Wertmaßstäbe soll in einem weiteren Schritt ein Verständnis der Wertzusammenhänge und -hierarchien ermöglichen.

Der deskriptive Arbeitsbereich umfasst laut Winko drei Elemente: Sie unterscheidet als die beiden Kategorien zur Beschreibung von Valorisierung (1) den »Bewertungstyp« und (2) die »Bewertungsart«.²²⁶ Als *Bewertungstypen* gelten explizite und implizite, wobei auch Winko bloße Erwähnungen, Anspielungen, Zitate etc. nicht als Bewertung auffasst und so den gesamten Bereich der Intertextualität entsprechend vernachlässigt. Neben dem expliziten und dem impliziten Typ erscheint es m. E. demnach angemess-

222 Ebd., S. 52.

223 Ebd., S. 55.

224 Ebd., S. 113.

225 Ebd., S. 132.

226 Vgl. ebd., S. 133–136.

sen, als dritten nun einen latenten Typ intertextueller Bewertung zu benennen. Die Referenz auf den valorisierten Gegenstand fällt hier auch explizit oder implizit aus, da sie markiert oder unmarkiert daherkommt, aber die Qualität der Bewertung muss zunächst als latent gelten, weil sie nur in der Referenz selbst besteht. Als Bewertungsarten erläutert Winko diverse Attribute von schön bis schrecklich schön, vergleichende Aussagen von ›schöner als‹ bis ›nicht so schön wie‹, außerdem rhetorische Mittel wie Ironie, Konnotation (negativ oder positiv) und Kontrastierung. Außerdem betont sie die Kontextabhängigkeit bei vielen Bewertungsarten. Assoziationen und rhetorische Mittel wie Hyperbel oder Inversion betrachtet sie wiederum nur als Indiz für Wertungen, aber nicht als deren Spielarten. Diese Grenzziehung ist indes schwer nachvollziehbar. Den dritten Aspekt der Beschreibung einer Wertungsausprägung stellt (3) die Einschätzung der Valorisierung als positiv oder negativ dar – allerdings ist hier erneut Skepsis geboten, da Wertungen durchaus unklar oder paradoxerweise ›wertneutral‹ ausfallen können (vgl. dazu auch *Kapitel 3.1.5*). Gleichwohl besteht im Einbezug des Kontexts auch für Winko eine wichtige deskriptive Aufgabe für die Wertungsanalyse, schon um Bewertungshandlungen überhaupt als solche erkennen zu können.

Im vierten Schritt sollen laut Winko die axiologischen Werte rekonstruiert werden: Diese können nicht als logischer Schluss oder kausaler Beweis abgeleitet werden, sondern man vermag sich ihnen nur »intuitiv« durch »interpretative[] Aussagen« mit »hypothetischem Status« anzunähern, die es »argumentativ plausibel zu machen«²²⁷ gelte. Winko bezeichnet das Vorgehen als ›Schlusspräsuppositionsverfahren‹. Da es aber in vielen Fällen von literarischen Wertungen – wie ich sie verstehe – sehr unklar bleibt, welche konkreten Wertmaßstäbe den Wertungen zugrunde liegen, ist es sinnvoll, an dieser Stelle eine Art Platzhalter einzuführen, um den axiologischen Wert offenzuhalten und sich nicht notgedrungen (nach Winkos Verfahren), aber eigentlich ohne Not in Spekulationen über die Motivation des Wertenden zu verlieren – zumal gerade dies zu den Zielen gehörte, mit denen die analytische Literaturwissenschaft gegen hermeneutische Lesarten angetreten war. Ein solcher Platzhalter ist der mögliche axiologische Wert der *Relevanz*. Im Argument bildet dieser zwar eine Tautologie, wenn eine Wertung einen Gegenstand als relevant attribuiert, weil für den Wertenden der Wertmaßstab der Relevanz gegeben scheint.²²⁸ Der Zirkelschluss ist aber dennoch bloßen interpretatorischen Mutmaßungen vorzuziehen, denn der Fokus der Wertungsanalyse liegt hier auf der Tatsache, *dass* gewertet wird, und nicht auf der Spekulation, *weshalb*.²²⁹

227 Ebd., S. 141.

228 Diese Tautologie ähnelt im Übrigen einem Axiom in der Sprechaktheorie bei John R. Searle, welches Winko ins Feld führt, um ihren Literatur- und Fiktionalitätsbegriff zu rechtfertigen, und das besagt, dass »alles worauf verwiesen wird, existieren muß« (ebd., S. 169; vgl. John R. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, London 1969). Hier muss nun jeder Gegenstand relevant sein, der als relevant aktualisiert (i.e. referiert) wird. Andererseits findet sich die Tautologie ebenso im Wertungsurteil »x ist schön, da es dem Wertmaßstab ›Schönheit‹ entspricht.« Zum teils tautologischen Verhältnis zwischen axiologischem und attributivem Wert siehe die Diskussion im Folgekapitel.

229 Gleichwohl kann Interpretation freilich dabei helfen, literarische Wertungen zu »entdecken«, so dass eine deskriptive Wertungsforschung durchaus von Deutungen profitieren kann. In zweiten Schritt muss eine derart hergeleitete Auslegung einer Wertung aber den-

Die Rede von ›Intuition‹, ›Interpretation‹ und ›Hypothese‹, die eben nicht auf Beweise, sondern auf notwendig spekulative Elemente in der Wertungsforschung hindeutet, beißt sich im Übrigen offenkundig mit dem letztlich positivistischen Anspruch der bei Winko ansonsten verfochtenen empirisch-analytischen Literaturwissenschaft. Allerdings sollte dies nicht automatisch als Schwäche ihrer Argumentation angesehen werden; im Gegenteil dient dieses Abweichen von methodischen Grundannahmen gerade auch einer pragmatischen Kulturwissenschaft, die sich an den vorzufindenden Phänomenen orientiert und die Theoriebildung und Methodenlehre auf Operationalisierung hin ausrichtet. Auf ähnliche Weise versuche ich, unter anderem poststrukturalistische Begriffe und Theoreme für die Beschreibung von Wertung und Kanonisierung als Analyse-Werkzeuge weiterzuentwickeln und anwendbar zu machen.

Abschließend tritt bei Winko der Zusammenhang zwischen den verschiedenen axiologischen Werten ins Blickfeld, wobei sie diesen Aspekt im Unterschied zu den obligatorischen vier vorherigen lediglich als fakultativen Teil der Wertungsanalyse ansieht. Sie weist darauf hin, dass für die Gewichtung bzw. Hierarchie der axiologischen Werte eines Verfassers ein möglichst breites Korpus, also bestenfalls das Gesamtwerk einerseits, und andererseits der Kontext der jeweiligen Veröffentlichungen herangezogen werden solle, insbesondere um mögliche Veränderungen der Zusammenhänge feststellen zu können. Quantitative Werte erhalten für die Rekonstruktion der Wertverhältnisse also eine größere Bedeutung. Als fünfter Schritt der Analyse sollen demnach die verschiedenen Gegenstandsbereiche der Wertung und deren Verhältnis zueinander benannt werden. Diese Relationen können auf eine Hierarchie hindeuten. Und zuletzt gelte es, den Bezug von Werthierarchie und ihrem jeweiligen Kontext (mit seinem externen Wertkomplex) zu beleuchten, um etwa zu erkennen, ob die Ausprägung der axiologischen Werte in einer Wertung den gängigen Wertmaßstäben (und Normen) einer Zeit, einer Szene, einem Publikationsorgan etc. geschuldet sein könnte. Winkos Wertanalyse ist auch hier dominant auf die Motivation von Wertungen ausgerichtet und weniger auf einerseits die Struktur, in der die Wertungen erfolgen, oder andererseits den Effekt, den die Wertungen im weiteren Diskurs zeitigen.²³⁰

Für die Methodik der Wertungsanalyse unterscheidet Winko zwischen nicht-literarischen und literarischen Texten, genauer gesagt geht sie auf die Besonderheiten beim Umgang mit Wertungen in fiktionalen literarischen Texten ein. Winko lehnt ihren Begriff des Literarischen überraschenderweise an Schmidts Polyvalenz- und Ästhetik-Konvention an, obwohl Heydebrand diese begründet ablehnte. Als Abgrenzungskriterium führt sie wiederum die »Sprecherintention«²³¹ ins Feld, anhand derer man folgern könne, ob eine Äußerung fiktional oder nicht-fiktional sei. Nun ist diese vorausgesetzte Absicht aber sehr schwer zu belegen, zudem gibt es zweifellos zahlreiche Beispiele für Texte, die sich einer klaren Einordnung entziehen – so auch das für diese Arbeit bedeutsame philosophisch-literarische Werk *Die Wiederholung* von Søren Kierkegaard,

noch plausibel beschreibbar sein.

230 Im Hinblick auf den Begriff der Wiederholung bei Kierkegaard (vgl. *Kapitel 3.4*) wird die Veränderung der Beobachterperspektive diskutiert, die sich ergibt, wenn nicht die Vergangenheit (Tradition/Motivation/Ursache), sondern die Gegenwart (Modus/Aktualität/Synchronie) und Zukunft (Rezeption/Wirkung/Antizipation) den Blick auf Wertungsprozesse bestimmt.

231 Winko (1991), *Wertungen und Werte in Texten*, S. 174.

das gleichzeitig als philosophischer Sachtext und als literarische Erzählung gelesen werden kann und muss. Auch Winkos zweites, wichtigeres Kriterium, die »Aufhebung der gewöhnlichen Bezugnahme von Sprache auf Welt«²³² in fiktionalen Texten, kann hier keine Klarheit schaffen. Dass die Referentialität zwischen Wort und Welt in Sachtexten tendenziell eine andere ist als in literarischen, mag zutreffen – und auf ähnliche Weise gilt dies auch für eine Trennung von heteronomer und autonomer Literatur. Für eine kategoriale Unterscheidung ist diese Tendenz aber nicht hinreichend, zumal in Wertungsprozessen jeweils die Position des Wertenden entscheidend ist und nicht die Absicht des Urhebers eines Wertungsobjekts – Friederike Worthmann arbeitet dies in ihrer von Simone Winko betreuten Dissertation heraus; vgl. *Kapitel 3.1.5*.

Winko stellt fest, dass die ersten vier Schritte zur Rekonstruktion von Wertungen in Bezug auf fiktionale Texte mit denen bei nicht-fiktionalen Äußerungen übereinstimmen. Auch die Werthierarchien können in beiden Redeweisen (als fünfter und sechster Schritt) untersucht werden. Ein Unterschied besteht allerdings darin, dass Wertungshandlungen in fiktionaler Literatur auf zwei Ebenen vorkommen können, zum einen seitens bestimmter Charaktere oder Erzählerstimmen, die eine wertende Position gegenüber einem Gegenstand einnehmen, zum anderen global bzw. abstrakt als Ausdruck des Textes insgesamt, hier jedoch stets implizit – Wertungen zweiter Ordnung genannt. Bei diesen spielen Interpretationsverfahren und damit einhergehend Zuschreibungen des Lesers bzw. Interpreten eine ungleich größere Rolle. Ein oben angesprochenes Problem tritt am Beispiel der Wertungen zweiter Ordnung wieder zutage: Winko richtet ihren Fokus bekanntlich auf Motivationen, Intentionen und Kommunikationsfunktionen, was auch bei fiktionalen Texten und ihren Werten zu der Frage führt, ob letztere vom Leser akzeptiert werden möchten. Obwohl dies für didaktische Texte typisch ist, zeigt ein Blick auf *l'art pour l'art* oder »explizit amoralische[]«²³³ Texte, dass dies grundsätzlich wohl kaum der Fall sein kann. Winko behilft sich mit der Konstruktion, dass literarische Texte dem Leser die Option der Wertreflexion lieferten, also Zuspruch *oder* Widerspruch provozierten, jedenfalls dahingehend eine gewisse Offenheit gegenüber ihrer Rezeption transportierten. Erneut wird der Wertungsprozess hier aber zu dialogisch gedacht, denn letztlich kommt es nicht darauf an, ob die Motive der Wertung geteilt werden, sondern ganz schlicht darauf, dass die Wertung unter welchen Vorzeichen auch immer fortgesetzt wird. Als Ausblick schlägt Winko vor, eine Diskussion über »die Möglichkeit intersubjektiv akzeptabler Kriterien zur Bewertung von Literatur«²³⁴ zu führen, womit sie selbstredend keine konsensfähige normative Ästhetik, sondern einen Beschreibungs- und Bemessungsstandard in der Wertungsforschung fordert. Zudem konstatiert sie, dass es noch geeigneter Mittel bedarf, um »auch die Relevanz der Vorkommnisse von Bewertungshandlungen«²³⁵ adäquat zu erfassen.

232 Ebd., S. 175.

233 Ebd., S. 187.

234 Ebd., S. 198.

235 Ebd., S. 199.

Kernpunkte zu 3.1.3:

- Der Unterschied zwischen wertenden und beschreibenden Aussagen über ein Werk kann (anders als bei Winko) nur *graduell* aufgefasst werden, da auch reine Erwähnungen bereits Wertungsaspekte enthalten.
- Neben ›expliziten‹ und ›impliziten‹ Wertungen (Winko) wird eine dritte Kategorie (latenter Typ, intertextueller Typ o.Ä.) benötigt, um intertextuelle, nicht-intentionale oder nicht-markierte *Wertungen durch Referenz* zu erfassen. Diese Wertungen können sogar ›neutral‹ ausfallen – und dienen dennoch zugleich der Aufwertung.
- Der Rückschluss von einer Wertattribution auf den zugrunde liegenden axiologischen Wert, also den Wertmaßstab, bedarf stets spekulativer Elemente von Interpretation. Daher sollte dieser Analyseschritt (der Kausalität oder Motivation) erst nachgeordnet zur Wertungsbeschreibung erfolgen. Als allgemeiner Wertmaßstab, der mit jeder Wertzuschreibung einhergeht, kann demgegenüber aber ein axiologischer Wert der Relevanz gelten, selbst wenn das Verhältnis von attributivem und axiologischem Wert dabei als Zirkelschluss erscheint (siehe dazu vor allem *Kapitel 3.3.4*).

3.1.4 Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur* (1996)

Gemeinsam mit Renate von Heydebrand hat Winko den Bereich der Wertungsforschung in der Literaturwissenschaft in den 1990er Jahren endgültig etabliert, wobei der Umfang der Beiträge zum Thema wie auch die Zahl der mit Wertung befassten Forscher weiterhin überschaubar geblieben ist.²³⁶ Die *Einführung* von 1996 verfügt zudem bis heute mangels Alternativen über einen Monopol-Status. Das 400-seitige Buch knüpft sowohl an Heydebrands dichten Lexikon-Eintrag als auch an Winkos Dissertation zur Rekonstruktion von Wertung und Werten nach empirisch-analytischem Wissenschaftsverständnis an, bietet den Autorinnen aber den Raum, die Geschichte der Wertungsforschung eingehend darzustellen, verschiedene Rollen im Sozialsystem Literatur zu beleuchten, die diversen axiologischen Werte zu typologisieren, den Aspekt der Wertung ›im Rahmen literaturwissenschaftlicher Theorien nach 1945‹ zu erläutern und auszudifferenzieren, sowie schließlich nach der Legitimation von Wertung zu fragen und Wertungsanalyse wie-begründung praktisch zu demonstrieren. Da meine Arbeit nun weder an einer dezierten *Typologie* kultureller Institutionen noch an einer solchen der Wertmaßstäbe interessiert ist, sollen hier nur knapp die Weiterentwicklungen gegenüber den vorherigen individuellen Schriften der beiden Autorinnen (im Folgenden als H/W abgekürzt)

²³⁶ Gleichwohl hat Winko selbst unter anderem durch das Promotionskolleg »Wertung und Kanon« (2006–2010; gemeinsam geleitet mit Heinz Ludwig Arnold und Claudia Stockinger) in Göttingen die Forschung vorangetrieben, aber jenseits der dortigen Veröffentlichungen (etwa: Matthias Freise/Claudia Stockinger (Hg.), *Wertung und Kanon*, Heidelberg 2010; Matthias Beilein/Claudia Stockinger/Simone Winko (Hg.), *Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft*, Berlin, Boston 2011) gibt es kaum neue theoriebildende Beiträge.

diskutiert und die blinden Flecken hinsichtlich möglicher poststrukturalistischer, intertextueller oder neuhistoristischer Ansätze zur Wertungsforschung aufgezeigt werden.

Auffällig ist, dass H/W in ihrer *Einführung* Aspekte der Selektion und modale Elemente der Wertung gegenüber der Intention, Motivation oder Kausalität von Valorisationen stärker betonen als in ihren früheren Texten. Entsprechend gelte für Akteure in kulturellen Institutionen, Lehrer etc.: »Alle literaturvermittelnden Tätigkeiten werten permanent durch bloßes Auswählen, etwa welche Texte verlegt werden, mit welcher Schrifttype und in welcher Ausstattung sie erscheinen, welche Texte vorgetragen, verkauft und gesendet werden.«²³⁷ Die Wertungsfunktion von Literaturkritiken wird – zumindest in Bezug auf den Literaturbetrieb und dessen großteils ökonomische Interessen – auch weniger an den Maßstäben gemessen, welche qualitativ attribuiert werden, sondern an der Rezensionsentscheidung selbst: »Eine der wichtigsten faktisch geltenden Regeln bewirkt, daß weniger die Ausrichtung einer Rezension von Interesse für den Literaturbetrieb ist als vielmehr die Tatsache, daß ein Buch besprochen wurde.«²³⁸ Der Aspekt der Aufmerksamkeit, der Relevanz oder der bloßen Archivierung im Diskurs wird stärker akzentuiert als zuvor. Ähnliches gilt für die Langzeit-Effekte von Wertung im Sinne einer Kanonisierung: »Betrachtet man Kanonisierungsprozesse, dann kommt es in stärkerem Maße darauf an, daß ein literarischer Text in eine Literaturgeschichte aufgenommen wird und weniger auf die Maßstäbe, nach denen dies geschieht.«²³⁹ Das Verhältnis dieser Wertmaßstäbe zu den attributiven Werten, die einem Text zugeschrieben werden, präzisieren die Autorinnen und schärfen dadurch zugleich den Aspekt der Beobachtungs- bzw. Sprecherposition:

Attributive Werte sind, im Gegensatz zu axiologischen, singulär, weil sie auf eine konkrete Wertungssituation beschränkt sind und an ein bestimmtes Objekt gebunden werden. Diesem Unterschied in der Reichweite entspricht nicht immer ein Unterschied in der Bezeichnung der Werte. So können inhaltlich gleiche, also auch gleich benannte Werte sowohl als axiologische als auch als attributive Werte auftreten. Das heißt: Die Differenzierung von axiologischen und attributiven Werten grenzt nicht zwei inhaltlich verschiedene Klassen voneinander ab, sondern drückt einen Unterschied in der Perspektive aus. Bezieht sich eine Aussage auf den Wertmaßstab, mit dessen Hilfe attributive Werte zugeschrieben oder weitere axiologische Werte legitimiert werden, so nennen wir den Wert einen axiologischen; bezieht sich die Aussage schon auf den Text oder auf Merkmale im Text, so haben wir es mit einem (gleich bezeichneten) attributiven Wert zu tun.²⁴⁰

Dem Beispiel eines *schönen* Textes, der dem Ideal *Schönheit* entspreche, ist damit die Redundanz genommen. Für den ›leeren‹ axiologischen Wert der Relevanz gilt dies nicht, da die Relevanz durch die Bewertung nicht nur erst ›objektiv relativ‹ zugeschrieben, sondern überhaupt erst geschaffen wird. (Dieses Paradox wird in *Kapitel 3.3.4* genauer erläutert und als produktiv begründet.)

Die Autorinnen behalten gleichwohl viele ihrer Positionen und Blickrichtungen bei, die in den vorangegangenen Kapiteln bereits kritisiert wurden: Es wird weiterhin

237 Heydebrand/Winko (1996), *Einführung in die Wertung*, S. 34.

238 Ebd., S. 99. [Herv. i. O.]

239 Ebd., S. 94. [Herv. i. O.]

240 Ebd., S. 43.

streng zwischen Primär- und Sekundärliteratur getrennt; heteronome Literatur wird für literarische Wertungen zwar zugelassen, aber nur ›durch die Hintertür‹;²⁴¹ erneut werden die Motive bzw. Motivationen überbetont;²⁴² durch den ausgeprägten Hang zur Typologie (der auch aus dem analytischen Wissenschaftsverständnis herrührt) bekommt man zwar einen Überblick über verschiedene Akteure im literarischen Feld sowie deren je unterschiedliche Wertungsmaßstäbe, aber gleichzeitig werden Wertungsprozesse so zuletzt in ein statisches System gepresst, anstatt deren Prozessualität und Offenheit Rechnung zu tragen; Intertextualität wird nur ganz am Rande thematisiert, wenn es um die pluralen Literaturtheorien seit 1945 geht. Den letzten Aspekt möchte ich indessen eingehender besprechen.

Wenn H/W auf Wertmaßstäbe der Ideologiekritik eingehen, wird in einer Fußnote kurz auf »Parallelen zwischen Adornos Ästhetik und der der ›Poststrukturalisten« eingegangen: »In beiden wird das geschichtsmächtige Subjekt entthront, [...] beide bestreiten die Vorstellung, Sprache sei intentional zu beherrschen, beide sehen den Wert von Texten in ihren Brüchen und Verschränkungen mit ›Intertexten.«²⁴³ Dass Poststrukturalisten und Intertexte in einfache Anführungszeichen gesetzt werden, verweist auf einen polemischen oder zumindest deutlich kritischen Unterton seitens H/W, der Mitte der 1990er Jahre unangebracht erscheint, da sowohl Intertextualität als auch Poststrukturalismus bereits mit zum literaturtheoretischen Standard gezählt werden konnten. Erstaunlich ob der Verknüpfung von Adorno und Poststrukturalismus ist zudem, dass Werte und Wertungen von Texten durch die angesprochene ›intertextuelle Verschränkung‹ in der *Einführung* mit ihrem ausgeprägten Überblickscharakter keine weitere Beachtung finden, es sei denn mit vehementer Ablehnung: Im Unterkapitel zur ›Infragestellung von Wertung‹ durch Poststrukturalismus bzw. Dekonstruktion wird letzteren nicht die Kompetenz der zergliedernden, sprach- und subjektkritischen Analyse (Dekonstruktion) attestiert, sondern lediglich eine destruktive (›zerstörend[e]‹)²⁴⁴ Rolle hinsichtlich intersubjektiver Literatur- und Wertungsanalyse zugewiesen.

Dabei wird Poststrukturalismus (und zudem Dekonstruktion) zunächst synthetisiert, was den darunter gefassten Theoretikerinnen und Theoretikern (namhaft, bei

241 Der Wert heteronomer Texte wird bei H/W vor allem an deren formal-ästhetischen Charakteristika wie Stil, Gattungsrealisierung oder -innovation, Rhetorik etc. (vgl. ebd., S. 29–33) oder doch typisch autonom-ästhetischen Maßstäben wie Ambivalenz, Komplexität, Bruch mit Erwartungen etc. (vgl. ebd., S. 369–374) gemessen, sprich: andere Formen von Relevanz heteronomer Texte im literarischen Feld werden vernachlässigt. Drei Arten des Einsatzes literarischer Texte jenseits autonomie- oder formal-ästhetischer Kategorien, die zugleich mit drei relationalen axiologischen Werten einhergehen, werden jedoch erwähnt, allerdings als nicht kanonfähig betrachtet: zweitklassige bzw. misslungene Texte können dennoch *repräsentativ* z.B. als Vorläufer einer Innovation oder als früheres Zeitgeist-Phänomen sein; heteronome Sachtexte oder Grenzfälle wie Essays können aus *dokumentarischen* Gründen zur Rekonstruktion eines Diskurses relevant sein; außerdem seien bisweilen Beispiele der Trivial- oder Massensliteratur erkenntnisfördernd, und sei es als Negativfolie, hierbei handelt es sich um *relational-differentielle* Wert-Funktionen. Vgl. ebd., S. 333.

242 Winkos Unterscheidung zwischen motivationalen und theoretischen/sprachlichen Werten wird nun von beiden Autorinnen verfochten und die zwei voneinander abgegrenzten ›Perspektive[n] des Wertens‹ werden in eigenen Kapiteln ausführlich erläutert.

243 Ebd., S. 266.

244 Ebd., S. 291.

H/W unausgesprochen: Barthes, Kristeva, Lacan, Derrida, Deleuze, Foucault) bei genauerem Blick nur sehr bedingt gerecht wird, so dass der Begriff im Ursprungsland Frankreich auch kaum genutzt wird, sondern die Genannten allgemein unter der größeren Klammer *philosophie postmoderne* (zur der dann auch Lyotard, Baudrillard etc. gehören) firmieren,²⁴⁵ gleichzeitig aber im Einzelnen etwa zwischen Lyotard, den in ihren Grundanlagen teils ähnlichen Foucault und Deleuze, sowie Derrida deutlich unterschieden wird (vgl. dazu auch *Kapitel 1.2*). Dekonstruktivismus als Methode hat zudem recht wenig mit Barthes, Deleuze und Foucault zu tun. Die basalen theoretischen Positionen der Genannten werden bei H/W verabsolutiert, ohne die Möglichkeit einer analyse-praktischen wie differenzierten Operationalisierung überhaupt in Erwägung zu ziehen. Dies gilt insbesondere für den Begriff der Intertextualität: »Alle Zeichen stehen in einem unendlichen ›Text‹, in einer netzartigen ›Intertextualität‹.«²⁴⁶ Zum einen lässt es dieser Zeichenprozess aber zu, zwecks Analyse synchrone Schnitte zu setzen oder diachrone Abläufe zu verfolgen, das kann man schon bei Kristeva und Barthes selbst erkennen.²⁴⁷ Zum anderen wurde der Begriff der Intertextualität schon seit Mitte der 1980er Jahre auch pragmatisch für klar markierte Referenzen zwischen literarischen Texten verwendet, so dass er sogar unabhängig von poststrukturalistischer Situierung für eine Art reformierter Einflussforschung seine Brauchbarkeit bereits nachgewiesen hatte.²⁴⁸ Entsprechend erscheint diese fundamentale Abgrenzung gegenüber Begriffen und Ideen aus dem Bereich des französischen Poststrukturalismus – der im Übrigen bekanntlich stark an den Strukturalismus und die Semiotik angebunden blieb, welche bei H/W wiederholt als positive Einflüsse auf die eigene Wertungstheorie betrachtet werden – kontraproduktiv und auch ressentimentgeladen. Eine weitere Aussage, die dies verdeutlicht, ist die pauschale Behauptung, dass »der semiotisch fundierten Wertung der Boden entzogen«²⁴⁹ sei, wenn man poststrukturalistische Prämissen ernst nehme.²⁵⁰

245 Das Etikett der Dekonstruktion (das sich im engeren Sinne nur aus den Theorien von Jacques Derrida herleitet) wurde erst vermittlels anglo-amerikanischer Advokaten wie Paul de Man und Jonathan Culler geprägt.

246 Ebd., S. 291. Der hier nur negativ verwendete Begriff wird später bei Winko aber auch positiv und ohne Anführungszeichen gebraucht: »Auch das Phänomen der Intertextualität lässt sich als Beleg wertenden Handelns in literarischen Texten auffassen. Auf welche Autoren oder anderen Texte sich ein literarischer Text bezieht, welche er nachahmend, modifizierend oder kritisch einbezieht und welche nicht, stellt einen Akt der Auswahl [...] dar, der unter anderem für die Kanonbildung von großer Bedeutung ist.« (Winko [2007], Textbewertung, S. 239.) Ihre Position zur Intentionalität, Kausalität und Expliztheit von Wertungen bleibt – mehr als zehn Jahre später – aber vergleichbar der *Einführung*.

247 Vgl. dazu das *Kapitel 3.3* zu Intertextualität und Wertung.

248 Vgl. Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [1982], Frankfurt/M. 1993; sowie in Deutschland etwa: Renate Lachmann (Hg.), *Dialogizität*, München 1982; Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985.

249 Heydebrand/Winko (1996), *Einführung in die Wertung*, S. 291 f.

250 Dies hieße auch, dass manche der Poststrukturalisten ihre eigenen ›Dogmen‹ nicht ernst nähmen, nicht zuletzt hat sich etwa Deleuze sehr stark von Charles Sanders Peirce' Zeichentheorie beeinflussen lassen und daran seine Filmsemiotik eng angelehnt. Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* [1983], Frankfurt/M. 1989, passim; vgl. auch Jacques Derridas Peirce-Rezeption in ders., *Grammatologie* [1967], Frankfurt/M. 1983, S. 79–87,

Zudem kann man bereits anhand des Zeichenmodells von Charles Sanders Peirce die Relativierung von Subjekt- und Objektrollen sowie von Bezeichnendem und Bezeichnetem im semiotischen Prozess herleiten, wenn etwa der subjektive Interpretant (nicht gleichzusetzen mit einem Interpreten!) immer zugleich auch objekt-bezogenes Zeichen innerhalb einer komplexeren Semiose sein kann, so dass Peirce definiert:

Ein Zeichen [...] ist alles, was in einer solchen Beziehung zu einem Zweiten steht, das sein Objekt genannt wird, daß es fähig ist, ein Drittes, das sein Interpretant genannt wird, dahingehend zu bestimmen, in derselben triadischen Relation zu jener Relation auf das Objekt zu stehen, in der es selbst steht. Dies bedeutet, daß der Interpretant selbst ein Zeichen ist, das ein Zeichen desselben Objekts bestimmt und so fort ohne Ende.²⁵¹

Dieses die Semiotik prägende Theorem unterminiert ein Stück weit die These einer Autonomie von Subjekt und Objekt, wie sie sich letztlich bei H/W noch findet. Indem der Interpretant ein einfacheres Zeichen wie das indexikalische Krankheitssymptom ›Fieber‹ in seiner Bedeutung erschließt, wird es sogleich Teil eines komplexeren Zeichens, indem ein neuerlicher Interpretant vom Index (das Symptom ›Fieber‹, zu dem u. a. das primäre Quali-Zeichen ›Wärme‹ gehört) in Kombination mit anderen (An-) Zeichen konventionell (gesetzmäßig) oder propositional (durch eine urteilende Aussage) den Zeichenkomplex ›Grippe‹ verständlich macht. Ein argumentativer Schluss wie: ›Die Person leidet offenbar an einer Grippe, denn die Symptome X, Y und Z sind vorhanden.‹ bildete wiederum den nächsthöheren Zeichentypus nach Peirce. Aber selbst wenn die Komplexität im Zeichenprozess nicht steigt, kann ein Zeichen als Element eines weiteren Zeichens dienen, hier zum Beispiel für ein Gegenargument unter Verweis auf abweichende Symptome/Indices. In jedem Fall verweisen Zeichen auf andere Zeichen, so wie literarische Wertungen durch Referenz stets auf Objekte verweisen, die selbst Wertungen enthalten. Nur durch das analytische Interesse des Betrachters kann (und muss) die jeweilige Rolle als Wertungsobjekt oder -subjekt isoliert werden. Die intertextuelle (poststrukturalistische) Dimension eines jeden Kanonisierungsprozesses lässt sich aber wie gezeigt zu einem bemerkenswerten Teil schon mit Peirce – dessen Semiotik wiederum die Grundlage für Charles W. Morris' (von H/W geschätzte) Zeichenlehre liefert – begründen. Einer semiotisch fundierten Wertung fehlt es also auch mit poststrukturalistischer Ausrichtung nicht an Bodenhaftung, selbst wenn Aspekte von Intentionalität, Subjekt-Objekt-Dichotomie oder der Fixierung von Zeichenbedeutungen in Frage gestellt werden.

H/W vertreten in Anlehnung an die Semiotik von Morris einen objektiv-relativen Bezug zwischen Subjekt und Objekt bei der Wertung: Der Wert wird zwar erst vom Bewerter (im Bezug auf dessen axiologische Werte) zugeschrieben, doch er bezieht sich auf Eigenschaften, die dem bewerteten Objekt innewohnen, »die aber erst relativ zu einem Subjekt werthaltig werden, d.h. das Objekt muß dem Wertenden einen

etwa S. 85: »Peirce kommt der von uns intendierten Dekonstruktion des transzendentalen Signifikats sehr nahe, welches letzten Endes dem Verweis von Zeichen zu Zeichen immer eine feste Grenze setzt. [...] Peirce [...] sieht im Indefiniten des Verweises das entscheidende Kriterium, mit dessen Hilfe man feststellen kann, daß es sich tatsächlich um ein Zeichensystem handelt.«

251 Charles Sanders Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen* [1903], hg. u. übers. v. Helmut Pape, Frankfurt/M. 1993, S. 64; vgl. dazu auch Derrida (1983), *Grammatologie*, S. 86 f.

›Anhaltspunkt‹ dafür bieten, daß seine Werterwartung durch Texteigenschaften erfüllt werden kann«. ²⁵² Die Autorinnen unterscheiden daher »eine deskriptive und eine evaluative Komponente« der Wertungshandlung, die aber »in der Praxis kaum zu trennen sind«. ²⁵³ Vor allem enthalten die deskriptiven Aussagen über einen – oder auch das Verhalten gegenüber einem – Gegenstand, wie bereits mehrfach gesagt, immer auch Wertungen. Peirce' Zeichenbegriff bezieht sich im Übrigen auf jeglichen zeichenhaften Weltbezug, also nicht nur auf Sprache wie (vorgeblich) in *dem* Poststrukturalismus, aber auch nicht nur auf empirisch beobachtbaren und verallgemeinerbaren Zeichengebrauch im sozialen Kontext wie bei Morris. ²⁵⁴

Recht geben muss man Heydebrand und Winko allerdings in ihrer Feststellung, dass mancher Poststrukturalist – bei ihnen am Beispiel Barthes' vorgeführt – sich heftig gegen Werthierarchien und Kanonisierung ausspricht, dabei jedoch ständig selbst wertet und den Kanon lediglich umformt oder einen eigenen (wiederum hierarchischen) Kanon mit expliziten oder impliziten normativen Wertmaßstäben formuliert. ²⁵⁵ Außerdem zeigen sich so die Grenzen des poststrukturalistisch geprägten Versuchs einer Enthierarchisierung literarischer Werte:

Es liegt in der Logik einer literaturvermittelnden Institution, kanonbildend zu wirken; die Pragmatik der prüfbaren Wissensvermittlung über Literatur fordert, daß verbindlich gedeutete und gewertete Literatur gelehrt wird. Dieser institutionelle Zwang zieht eine enge Grenze für den Wertungsverzicht, den der Poststrukturalismus wünscht und theoretisch zu begründen sucht. ²⁵⁶

Die Aussage stimmt zweifelsohne, dennoch führt die scharfe Ablehnung *jeglichen* poststrukturalistischen Denkens bzw. von dessen Prämissen zu einer Blickverengung in der Wertungsforschung, der im Weiteren, vor allem im Kapitel zur Intertextualität, aber beiläufig auch im Analyseteil entgegengetreten wird.

H/W lehnen sich stattdessen selbst an ältere und neuere Theorieschulen wie Strukturalismus (vor allem den Prager und hier die literaturwissenschaftlichen Studien Jan Mukařovskýs), Semiotik (eben die behavioristische Variante von Charles W. Morris) und Rezeptionsästhetik (Konstanzer Schule, v.a. Hans Robert Jauß) an: Als eine besondere Leistung Mukařovskýs betonen sie, dass dieser »erstmal in der Theorie der Wertung von Literatur axiologische Werte herausgestellt [hat], die es ermöglichen,

252 Heydebrand/Winko (1996), *Einführung in die Wertung*, S. 44.

253 Ebd.

254 Vgl. Morris (1972), *Grundlagen der Zeichentheorie*, etwa S. 23; bei Peirce wird dagegen auf wirkliche *und* (bloß) mögliche Zeichen eingegangen und unter anderem die Rolle nicht-menschlicher Akteure in Zeichenprozessen bereits angedeutet: »So ist ein Foto ein Index, weil die physikalische Wirkung des Lichts beim Belichten eine existenzielle eins-zu-eins-Korrespondenz zwischen den Teilen des Fotos und den Teilen des Objekts herstellt«. Peirce (1993), *Phänomen und Logik der Zeichen*, S. 65.

255 Vgl. Heydebrand/Winko (1996), *Einführung in die Wertung*, S. 292–296. – Bisweilen ist der daraus folgende poststrukturalistische Kanon nicht weit entfernt vom bereits etablierten modernen Kanon, bei Deleuze (zum Teil mit Guattari) etwa seine favorisierten literarischen Gegenstände Kafka, Kleist, Melville, Proust etc. mit dem Wertmaßstab des Entzugs von Sinnzuschreibung und damit einhergehender Subversion, wiederum verwandt dem modernen Ideal von Abweichung und Innovation.

256 Ebd., S. 298 f.

auch in Wertsprachen für ›Nicht-Kunst‹ eigentümliche ästhetische Werte – gesondert vom allgemeinen Wert der Gegenstände – zu bestimmen.«²⁵⁷ Dies ermögliche die Betrachtung heteronomer Werke in der Wertungsforschung. Dennoch bleibe er vorrangig der autonom-ästhetischen Wertung in klassisch-romantischer Tradition verbunden, wobei hier generell die Normabweichung als ästhetisches Ideal fungiert.

Auch die Rezeptionstheorie von Jauß orientiert sich an dieser Norm des Normbruchs aus dem Russischen Formalismus.²⁵⁸ Zwar wird dem Leser die dynamische Sinn- und Wertzuschreibung eines Gegenstandes zugesprochen, gleichzeitig bleiben aber auch hier der Fokus und die höchste Wertpotenz dem autonomen Kunstwerk vorbehalten; und als Rezipient ist ein besonders geschulter oder institutionalisierter Leser vorgesehen, anstatt eine (von H/W angemahnte) empirische Leserforschung anzustreben. Mit der »Distanz zwischen Erwartungshorizont und Werk«²⁵⁹ formuliert Jauß über die von H/W genannten Punkte hinaus sogar einen quantifizierbaren Maßstab, der mit Harold Blooms *anxiety of influence* vergleichbar erscheint, wenngleich es bei Jauß immer auch um ein kritisches, (durchaus politisch-)widerständiges Potential von Literatur geht.

Abschließend diskutieren H/W drei mögliche literaturtheoretische Konstanten, an denen sich Wertungen legitimieren lassen: Aus *anthropologisch-phänomenologischer* Sicht stecke der Wert zeitlos im Objekt, und der Mensch könne diesen ebenso zeitlos durch ästhetischen Verstand erkennen; als Beispiele dienen hier Bloom und Wolfgang Kayser. Einer (*geschichts-)philosophisch-ästhetischen* Position entsprechend seien ästhetische Qualitäten wie Schönheit zwar zeitgebunden, verfolgten dadurch aber zugleich eine historische (sogar teleologische) Entwicklung, so dass ›überholte‹ Ästhetiken verworfen werden können und müssen, sobald sie sich etabliert haben, also zeitgemäß *waren*, während ästhetische Qualität je autonom an der Ästhetik ihrer Zeit gemessen werden könne. Andere historisch-gesellschaftliche Faktoren (politische, soziale, juristische, ökologische Rahmenbedingungen etc.), die ebenfalls Wertungen beeinflussen, werden dabei tendenziell ignoriert. Selbst Mukařovský und Jauß lassen sich bedingt noch in diese zweite Kategorie einordnen. H/W verfechten die dritte Option: Die einzige neutrale Betrachtungsweise liefere eine *soziologisch-gesamtgesellschaftlich* ausgerichtete Analyse. Mit Verweis auf Pierre Bourdieu und John Guillory, die ansonsten in der *Einführung* kaum diskutiert werden, betonen sie, dass die Wertvergabe in Bezug auf Literatur durch gesellschaftlichen Bedarf, also Nachfrage entscheidend geprägt werde. Kulturelles und symbolisches Kapital bzw. Prestigewert (und auch ökonomische Werte) würden als Instrument sozialer Differenzierung eingesetzt, so dass sich ein Wertgefälle bzw. Kanones hierarchisch ausbildeten: »Neben dem ›materialen‹ Kanon entstehen kanonische Deutungen und kanonische Deutungsmethoden als weitere Formen kultu-

257 Ebd., S. 281 f.

258 H/W weisen darauf hin, dass Jauß auch das Theorem der Entautomatisierung adaptiert: »[D]er Begriff der ›Entautomatisierung‹ von Wahrnehmung und Sprache stammt aus dem Russischen Formalismus; als ›automatisiert‹ gelten sprachliche und poetische Verfahren, die ihren zunächst innovativen und provokativen Charakter verloren haben, ›normal geworden sind.« (Ebd., S. 286. [Fn. 81]) Vgl. dazu *Kapitel 4.4*.

259 Hans Robert Jauß, »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft«, in: ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M. 1970, S. 144–207: 178.

rellen Kapitals.«²⁶⁰ Dabei teilen H/W drei Etappen ein: So können die Erstrezeption, die weitere Tradierung (jeweils interessengeleitet), sowie eine latente Kanonisierung (nicht gleichbedeutend mit Tradition) als Stufenmodell betrachtet werden. Zudem gebe es eine hierarchische Aufspaltung der Kanones nach Zielgruppen. H/W konstatieren zugleich, dass Literatur als kulturelles Kapital sich seit 1900 zunehmend in der Krise befinde und ihre gesellschaftliche Funktion als Distinktionsvehikel inzwischen an Bedeutung verloren habe. Als Fazit definieren und determinieren sie zur Charakteristik von Kanonisierung dennoch: »Nicht substantielle Werte (der Objekte oder Subjekte) bringen Werke in den Kanon bzw. in differenzierende Kanones, sondern ihre Differenzierungsleistung für die Gesamtgesellschaft.«²⁶¹

H/W runden ihre Studie mit einer Erörterung der ›Legitimation‹ von Wertung ab, die erneut einige Grenzen des analytischen Zugriffs bestimmt, während es m.E. um die Legitimation der eigenen Forschung und Forscherposition hinsichtlich Wertung und Kanonisierung gehen müsste. Die beiden Wertungsforscherinnen beschränken sich wieder auf »das Werten und Urteilen mit dem Anspruch auf allgemeine Geltung: Nur verbindliche Wertungen von Literatur, die von den Wertenden wo nötig auch verteidigt werden, sind auf ihre Legitimierbarkeit hin zu befragen.«²⁶² Doch was soll nun ›verbindlich‹ heißen? *Alle* Wertungen sind verbindlich, insofern sie als solche sichtbar bzw. beschreibbar sind. Was Wertungen allerdings nicht benötigen, ist eine sichtbare Begründung, die mit dieser Legitimationseinschränkung vorausgesetzt wird. H/W beschreiben den Eintritt in den Begründungsdiskurs des Wertens, und ihr Beispiel, die Lektüre eines Schmökers im Krankenbett, ist sogar plausibel, aber anhand dessen wird sogleich auf »Argumente«²⁶³ abgehoben. Wenn ein Leser ein Buch lediglich liest und dieses wie auch seine Meinung dazu anschließend für sich behält, dann wertet er nicht, zumindest abgesehen von seiner Auswahl und Besorgung des Buches. Wenn er sich jedoch wahrnehmbar für jegliche weitere Beschreibung zu dem Buch verhält, so wertet er – unter welchen Wertvorstellungen auch immer. Für H/W wertet er erst, wenn er zumindest implizit den Wert des Buches bzw. von dessen Lektüre begründet. Damit fällt vermutlich sogar die quantitativ größere Zahl von Wertungshandlungen aus dem vorgegebenen Rahmen. Dass für die Analyse von Wertungen »öffentliche, institutionalisierte Äußerungskontexte« einen größeren Erkenntnisgewinn versprechen, ändert nichts daran, dass auch »individuelle Wertungssituationen«²⁶⁴ *de facto*, also ebenso ›verbindlich‹ werten.

Im letzten Kapitel »Eigene, begründende Wertungen« verlassen die Autorinnen ihre analytische Beobachtungsposition und formulieren eigene Kriterien für Wertungen. *En passant* wird dabei deutlich, dass es sich um eine *Einführung in die Wertung* und we-

260 Heydebrand/Winko (1996), *Einführung in die Wertung*, S. 317.

261 Ebd., S. 321. Vgl. dazu auch S. 37: »Die Wertungen der Autoren, Rezipienten und Distributoren werden von individuellen, institutionellen und gesellschaftlichen Voraussetzungen mitbestimmt. Nur ein Teil der Wertungen richtet sich auf die Texte selbst, andere richten sich z.B. auf ihre Wirkungen, Entstehungs- und Verbreitungsbedingungen oder auf ihre Autoren. Sie beurteilen keineswegs nur die literarische Qualität der Texte, sondern beziehen weltanschauliche, politische, religiöse etc. Maßstäbe mit ein.«

262 Ebd., S. 326.

263 Ebd.

264 Ebd., S. 327.

niger in die Wertungsforschung handelt. Denn indem sie ihre Wertungen für autonome (Heydebrand) und heteronome (Winko) Literatur begründen, übernehmen sie die Rollen von intentional und argumentativ Wertenden. Dies ist als Veranschaulichung von Valorisierung sehr aufschlussreich, kann aber nicht der deskriptiven Untersuchung von Wertungshandlungen dienen. Im Schlussplädoyer liefern H/W dementsprechend weniger eine Anleitung zur Wertungsforschung als vielmehr Grundbedingungen für die intersubjektive Verständigung über die Werte von Texten. Dazu gehören auch normative Vorsätze zur guten Wertungspraxis:

Wir sind verpflichtet, unsere Wertung und ihre Voraussetzungen so weit wie möglich argumentativ darzulegen. Dazu gehört eine gewisse Kennerschaft, ein Vertrautsein mit literarischen Traditionen und Konventionen, eine Reflexion auf den historischen Kontext in bezug auf nicht-ästhetische Werte (samt ihrer soziologischen Ortung) und ein Nachdenken über den eigenen Wertungshintergrund.²⁶⁵

Wenn aber eine deskriptive Wertungsforschung sich vorrangig mit solcherlei transparenten, argumentativen Wertungen beschäftigt, steht zu befürchten, dass das komplexe wie kleinteilige Referenzgewirr, mit dem wir es bei Wertungs- und Kanonisierungsprozessen zu tun haben, zugunsten einiger avancierter, stimm- und distinktionsgewaltiger Instanzen verdeckt wird.

Kernpunkte zu 3.1.4:

- Anders als Heydebrand und Winko vehement wie generalisierend behaupten, sind poststrukturalistische Theoreme oder deren Prämissen für die Wertungsforschung nicht nur brauchbar, sondern sie erscheinen, was Wertung durch Zitate, Anspielungen, nicht-intentionale und nicht-subjektive Akteure etc. – kurz: Referenzen jeglicher Art – angeht, geradezu notwendig, um subtile Valorisierungsprozesse erfassen zu können.
- Zudem ist es nicht Sache der Wertungsforschung (wie abschließend bei H/W), normative Vorgaben für literarische Wertungen zu verfechten, sondern eine Methode zur integrativen Beschreibung von Valorisierungen muss vielmehr das Gesichtsfeld für alle etwaigen Wertungen offen halten.
- Alle literarischen Wertungen sind ›verbindlich‹, sobald sie erkennbar sind. Dazu benötigen sie keinerlei argumentative Legitimation durch den Wertenden.
- Eine strenge Trennung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion, zwischen Primär- und Sekundärliteratur sowie zwischen heteronomer und autonomer Literatur (wie bei H/W angedeutet) ist nicht ohne Setzungen möglich. Jedoch lässt sich beschreiben, inwiefern ein Wertender durch literarische Wertung einen Gegenstand (sekundär) als literarisch anerkennt, wie im Folgenden anhand von Worthmanns Literaturbegriff veranschaulicht wird.

²⁶⁵ Ebd., S. 375.

3.1.5 Friederike Worthmann: *Literarische Wertungen* (2004)

In ihrer Dissertation von 2002 erstellt Friederike Worthmann am Beispiel der Christa-Wolf-Debatte 1990 ein deskriptives Modell zur Analyse literarischer Wertung. Sie betont den Aspekt des Deskriptiven, da »der Großteil der literaturwissenschaftlichen Wertungsforschung *normativer* Art ist«. ²⁶⁶ Dies liegt auf der Hand, wenn man an den Abgleich zwischen literarischen Texten und Regelästhetiken denkt, wie man ihn im Studium in Seminaren zur Romantik oder zum bürgerlichen Realismus durchexerziert hat und der als Folie vieler Forschungsbeiträge dient. Zum anderen ist es ebenso normativ, einen Autor bzw. ein Werk aufgrund seiner Innovativität oder Einzigartigkeit zu kanonisieren ²⁶⁷ – und bei dieser normativen Originalität denke ich auch an minoritäre Besonderheiten, die seit dem *Cultural Turn* einen neuen Kanon bzw. neue Kanones hervorbrachten und -bringen. Außerdem sind Lesarten, die auf den moralischen Gehalt eines Textes abzielen und diesen erwarten, ebenfalls an normativen, hier ethischen Idealen orientiert. ²⁶⁸

Worthmann kritisiert jedoch als normativ vor allem ihre direkten Vorläufer Siegfried J. Schmidt und Heydebrand/Winko, die sogar von sich behaupten, analytisch-beschreibend vorzugehen, aber letztlich an einem autonomieästhetischen (bei H/W zudem formal-ästhetischen) Literaturbegriff festhielten und somit das Gebiet literarischer Wertung stark einengten. Leichthin werde so das Gebiet der Literaturwissenschaften in seinem Handlungsspektrum und seiner Prozessualität eingeschränkt, da eine bestimmte Textmenge als Gegenstandsbereich festgelegt wird. ²⁶⁹ Worthmann favorisiert dagegen ein offenes Literaturverständnis, das heteronome Lesarten etwa didaktischer bzw. trivialer Schriften oder Gebrauchstexte egalitär einbezieht und dem historischen Wandel der Begriffsbestimmung von »Literatur« indifferent gegenüber steht.

Bei der Herleitung ihres möglichst weiten Literaturbegriffs erwähnt Worthmann in ihrer Auflistung diverser normativer Ansätze sogar beiläufig Stephen Greenblatt, jedoch etwas missverständlich neben Lukács als Vertreter eines literaturtheoretischen Ansatzes, der »den Bezug des literarischen Textes auf eine außersprachliche Wirklichkeit in den Mittelpunkt stell[t]«. ²⁷⁰ Dies stimmt zwar bedingt, doch wird bei Greenblatt, anders als bei Lukács oder anderen Verfechtern eines marxistisch-materialistischen Determinismus, nicht davon ausgegangen, dass Literatur die gesellschaftlichen Verhältnisse widerspiegelt, sondern dass es ein wechselseitiges Zusammenspiel zwischen

266 Worthmann (2004), *Literarische Wertungen*, S. 19. [Herv. i. O.]

267 Vgl. dazu auch *Kapitel 4*.

268 Vgl. als Beispiel die Kriterien im Testament von Alfred Nobel, »The Will of Alfred Nobel«, [Paris, 27.11.1895], unter: <http://www.nobelpreis.org/nobel-preis/DE/will.htm> (zuletzt eingesehen am 15.04.2013). Nobel stiftet dezidiert »prizes to those who [...] shall have conferred the greatest benefit on mankind«, wobei die Vorgabe für den Literaturpreis im Vergleich zur klaren allgemeinen ethischen Vorgabe etwas vage bleibt: »one part to the person who shall have produced in the field of literature the most outstanding work in an ideal direction«. Idealismus kann aber auch auf eine Autonomieästhetik abzielen; das zuständige Komitee interpretiert das Kriterium bekanntlich zumeist als Kompromiss zwischen individueller (formal-)ästhetischer Qualität und einem gesellschaftspolitischen Anspruch.

269 Vgl. Worthmann (2004), *Literarische Wertungen*, z. B. S. 27.

270 Ebd., S. 31 f.

Literatur (gerade auch in ihren autonomen, formalen, literaturimmanenten Qualitäten) und gesellschaftlichen Diskursen gebe, wobei letztere allerdings nicht als ›außersprachlich‹ betrachtet werden sollten. Im Gegenteil äußern sich die sozialen Energien schon diesseits oder auch jenseits der Literatur zu einem großen Anteil ebenfalls sprachlich. Der Einfachheit halber lässt sich Greenblatts *New Historicism* als ein Ansatz mit gleichberechtigtem Verhältnis zwischen Text und Kontext auffassen.²⁷¹ Gleichwohl kann man darin normative Elemente zum Literaturverständnis oder zumindest eine konkrete Erwartungshaltung an Literatur und deren Wertmaßstäbe finden, nämlich eben deren Korrespondenz mit außerliterarischen Texten und Ereignissen – bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung literarischer Autonomie. Worthmann stellt im Allgemeinen ganz richtig fest: »Normative Literaturbegriffe enthalten normative Wertungskonzepte.«²⁷² Entsprechend sucht sie eine neutrale, deskriptive Definition.

Zu Schmidts Behauptung einer ›Ästhetik‹ und ›Polyvalenzkonvention‹ ab dem 18. Jahrhundert bemerkt sie, dass dabei »Literarizität [...] nicht etwa ein Text-, sondern ein Handlungsmerkmal«²⁷³ innerhalb des Literatursystems sei, da ein Text laut Schmidt von einem Handelnden für literarisch gehalten werden muss, um als Literatur zu gelten. Worthmann kritisiert die normative Stoßrichtung der autonomieästhetischen Konventionen,²⁷⁴ schreibt diese aber nicht Schmidt zu, solange dieser sie lediglich beschreibe. Im Hinblick auf heteronome Literatur übernehme er die strikte Begrenzung jedoch schlichtweg und grenze so jegliche heteronome Literatur(-aspekte) aus. Damit seien auch alle Lesarten ausgeschlossen, die etwa marxistisch oder feministisch, psychoanalytisch oder didaktisch argumentierten. Worthmann strebt daher ein anderes Literaturverständnis an, wenngleich sie an Schmidts Begriff des Sozialsystems Literatur und an seinem Fokus auf Handlung nach eingehender Diskussion und Differenzierung festhält.²⁷⁵

Nach ihrer Kritik an normativen Tendenzen bei Schmidt (und auch bei H/W)²⁷⁶ plädiert Worthmann für einen ›pragmatischen Literaturbegriff‹ mit drei Grundbedingungen: (1) keine normativen Annahmen, »wie Literatur gewertet wird«; (2) keine »Vorentscheidungen, wer welche literarischen Texte wann wie wertet«; (3) keine »bestimmte Weise der Wertung von Literatur« als Gegenstandsbereich privilegieren.²⁷⁷ Daran anknüpfend geht sie von einer notwendigen Kontingenz und Prozessualität bzw. Variabilität des Literaturbegriffs aus. Sie radikalisiert Schmidts Konzept der Zuschreibung des Status ›Literatur‹ durch den Handelnden – bei ihr vor allen Dingen: Wertenden – und lässt eine Einordnung von Literatur als solcher auch jenseits der (bei Schmidt bindenden) Konventionen zu, um nicht deterministisch zu argumentieren. Daraus folgt ihre nahezu bedingungslose Definition: »*Literatur ist, was für Literatur gehalten*

271 Vgl. auch die Einordnung bei Neumann/Nünning (2006), Kulturelles Wissen und Inter textualität, S. 5; sowie *Kapitel 2.1*.

272 Worthmann (2004), *Literarische Wertungen*, S. 32.

273 Ebd., S. 34.

274 »Aus autonomieästhetischer Sicht *sollen* literarische Texte fiktional, zweckfrei und polyvalent sein.« Ebd. [Herv. i.O.]

275 Vgl. ebd., S. 77–86. Sie verzichtet auf die systemtheoretischen Anleihen bei Schmidt.

276 Vgl. ebd., S. 46–50.

277 Ebd., S. 50.

ten wird.«²⁷⁸ Allerdings inkludiert sie dabei nun auch den Beobachter des Wertenden, also etwa den Literaturwissenschaftler, der eine literarische Wertung analysiert, und stellt fest: »Literatur ist zum einen, was der Wertende für Literatur hält, zum anderen, was ein Beobachter des Wertenden für Literatur hält.«²⁷⁹ Letzteres, also das Beobachten eines Bewertungsvorgangs, versteht Worthmann in Anlehnung an Schmidt als »literarische Handlung«, wenn beispielsweise ein Verleger einen Text als wertvoll erkennt und veröffentlichten möchte und dafür von einem Literaturwissenschaftler mit einer Analyse der Verlegertätigkeit bedacht wird. Es geht ihr also um literaturbezogene Handlungen, die etwa zu den Bereichen »Produktion, Vermittlung, Rezeption und Verarbeitung literarischer Texte«²⁸⁰ gehören und die sich nicht zwangsläufig selbst in Texten vollziehen und manifestieren.²⁸¹ Die Betrachtung dieser Handlungen in die Analyse literarischer Wertung einzubeziehen, ermöglicht es, neben Texten auch andere literaturbezogene Praktiken auf Wertzuschreibungen hin zu untersuchen.²⁸² Worthmann betont die Bedeutung dieser – wie ich sie nenne – sekundären Bewertungen: »Alle genannten Wertungsobjekte (ihre Handlungen, Äußerungen, Einstellungen, Beweggründe usw.) können ihrerseits einer Wertung unterzogen werden und so die Position von Wertungsobjekten einnehmen.«²⁸³

Diese Einsicht Worthmanns stellt einen Kernpunkt meines Zugangs dar. Auch die Referenzen auf einen Gegenstand *können* nicht nur bewertet werden. Aus einer Logik der Wertentstehung oder der Kanonisierung heraus *sollen* sie das sogar: Sowohl die Leistungen der Bewertenden, als auch indirekt der Wert des referierten Gegenstandes erfahren dadurch eine Aufwertung. Es ergibt sich ein komplexes Gefüge, indem etwa literarische Texte direkt bewertet werden, z. B. durch Zitate oder Kritiken, diese primä-

278 Ebd., S. 52. [Herv. i. O.]

279 Ebd. [Herv. i. O.]

280 Ebd., S. 53.

281 Worthmann geht von einer begrenzten Anzahl literaturbezogener Handlungsvorgänge aus:

- »die Veröffentlichung, Rezension oder Übersetzung literarischer Texte
- der Kauf literarischer Texte
- die Lektüre literarischer Texte
- die Verleihung von Preisen für literarische Texte
- die Aufnahme literarischer Texte in Leselisten an Schulen und Universitäten
- die Entfernung literarischer Texte aus Bibliotheken
- der Abdruck literarischer Texte in Anthologien
- die Berücksichtigung literarischer Texte in Literaturgeschichten
- die Behandlung literarischer Texte in Seminar- oder Examensarbeiten, Dissertationen oder Habilitationsschriften« (ebd., S. 80).

Das Zitieren, Erwähnen oder bloße Anklingen-lassen von Texten in anderen Texten, Handlungen oder Aussagen führt sie indes nicht allgemein mit auf, sondern nur in Zusammenhang mit Literaturgeschichte oder akademischen Veröffentlichungen.

282 Gleichwohl versteht sie »Literarizität« weiterhin (im Unterschied zu Schmidt) als »Textprädikat« (ebd., S. 53), dessen Zuschreibung zwar von Handelnden komme, jedoch aufgrund von Faktoren des Textes erfolge. Demnach unterscheidet sie zwischen »literarischen Texten« und »literarischen Handlungen«.

283 Ebd., S. 15. Dies gilt also auch für »handlungsbezogene literarische Handlungen« wie die Kritik einer Rezension oder den Abdruck bzw. die Diskussion von Interpretationen. Vgl. ebd., S. 90f.

ren Wertungen und Referenzen zum Teil aber selbst im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen und Wert generieren. Gerade bei zunächst prekär oder obskur erscheinenden Texten überträgt sich eine spätere Aufwertung oft auf den Wiederentdecker oder Förderer, bekanntestes Beispiel ist die bloße Rettung der Schriften Kafkas durch Max Brod. ›Literarische Wertung‹ umfasst die Valorisierung von beiden: Texten und Handlungen.

In Bezug auf die potentiellen Bewerter von Literatur und deren eigene Produktivität stellt sich die Frage: Wer bewertet? (Und nicht: Wer darf bewerten?) Bedeutsam ist hier Worthmanns Verweis auf die gleichberechtigte Valorisierung durch Laien, welche in der deskriptiven Wertungsforschung nicht ignoriert werden darf. Sie listet »Autoren, Leser, Verleger, Kritiker, Lehrer, Literaturwissenschaftler oder andere Personen«²⁸⁴ auf, die allesamt literarische Wertungen vornehmen könnten. Aus subjektkritischer Sicht kann man nicht-menschliche, etwa textuelle, institutionelle oder andere Akteure ergänzen und generell Vorgänge jenseits von Intentionalität inkludieren, was Worthmann aus ihrer handlungstheoretischen Perspektive heraus nicht tut. Handlungen sind für sie menschliche »Tätigkeiten, über deren Ausführung die handelnde Person willentlich (und in diesem Sinne: intentional) verfügen kann.«²⁸⁵ Entscheidend sei zudem, dass die Handlung beobachtbar sei, und dass dadurch ereignishaft eine Veränderung der Zustände eintrete. Den beiden letzten Punkten stimme ich zu, aber weder muss der Akt von Menschen ausgehen, noch muss er gezielt bzw. intendiert erfolgen.

Sogar der Klimawandel selbst oder einzelne Umweltkatastrophen können die Auseinandersetzung mit öko-dystopischen literarischen Texten befördern und so (meist vermittelt weiterer Akteure) dazu beitragen, diese in ihrer Relevanz zu bestätigen und zu aktualisieren, das Gleiche gilt hinsichtlich literaturwissenschaftlicher oder -kritischer Ansätze wie dem in der Amerikanistik etablierten *Ecocriticism*. Aktuelle Beispiele sind das neuerliche Interesse an Gudrun Pausewangs *Die Wolke* nach der Katastrophe von Fukushima²⁸⁶ oder die sofortige breite, wenngleich kritische Rezeption (auch als Beitrag zum Ökologie-Diskurs) von Ilija Trojanows Roman *EisTau*, in dem es um die zunehmende Gletscherschmelze geht, im Herbst 2011.²⁸⁷ Intertextuelle Bezüge lassen sich ohnehin nicht adäquat in bloß strukturalistischen Kategorien (etwa mit Genette) erfassen. Zeichenströmen, die sich nicht auf das direkte Verhältnis von Texten (bzw. Texten und Handlungen) festlegen lassen, kann man sich dabei durchaus deskriptiv annähern.²⁸⁸ Es erscheint zwar ungleich schwerer, nicht-markierte Relationen oder anknüpfend an Bruno Latour nicht-menschliche Akteure (wie eben das Tōhoku-Erdbeben, das die Fukushima-Katastrophe nach sich zog) als Objekt bzw. Subjekt von

284 Ebd., S. 52. [Herv. M.B.]

285 Ebd., S. 81.

286 Vgl. dazu auch Maik Bierwirth, »Context – Intertext: A Prerequisite of Cultural Relevance and Value«, in: Elisabeth Wäghäll Nivre/Beate Schirrmacher/Claudia Egerer (Hg.), *(Re-)Contextualizing Literary and Cultural History. The Representation of the Past in Literary and Material Culture*, Stockholm 2013, S. 49–62, S. 53 f.

287 Trojanow könnte durch eine Arktis-Expedition oder Ähnliches sogar direkt von »ökologischen Zeichen« zu seinem Roman inspiriert worden sein.

288 Als Orientierung seien die polyphonen Stimmen, die Kristeva in Anlehnung an Bachtin beschreibt, oder die rhizomatischen Fluchtlinien, die Deleuze/Guattari bei Kafka, Kleist oder *Moby Dick* verfolgen, genannt. Vgl. dazu Kapitel 3.3 zur Intertextualität.

Wertungshandlungen und generell von Intertextualität (oder auch Intermaterialität)²⁸⁹ zu beschreiben. Die Konsequenz kann aber nicht lauten, diese außer Acht zu lassen, indem man sie ausschließt.

Worthmann erweitert H/Ws Wertungsbegriff, lehnt sich indes wie diese an Najder an, wobei sie dessen Theorie als normativ betrachtet, da er letztlich reflektiere, wie »gewertet werden *sollte*«.²⁹⁰ Für Worthmann ist die Definition des axiologischen Werts als Maßstab im Sinne eines konkreten Ideals zu eng, und sie hebt kritisch den antizipatorischen Charakter eines Ideals als einschränkend hervor. Stattdessen verschiebt sie den Fokus auf den attributiven Wert, der die Qualität einer Sache umfasse, und definiert diesen als den eigentlichen Wert im Sinne eines Prädikats von Güte. Der Wertmaßstab dient demnach nur mehr als »Ableitung von Wert (im genannten Sinne)«, als Abstraktion der durch Wertung zugesprochenen Qualität: »Als Wertmaßstab kann jede Größe dienen, die in den Augen des Wertungssubjekts positiv oder negativ ausgezeichnet ist.«²⁹¹ Jedoch ist diese Positionierung wiederum missverständlich. Die Wertung stünde nun eigentlich primär, aus ihr leitet sich der Wert ab sowie das Werturteil, »zu dem der Wertende aufgrund der von ihm vorgenommenen Wertung gelangt«,²⁹² aus diesen könnte schließlich auf den Wertmaßstab abstrahiert werden. Worthmann geht aber im selben Zusammenhang doch vom Wert aus: »Der Begriff ›Wertung‹ wird hier als Ableitung von ›Wert‹ aufgefasst. Eine Wertung ist also eine Einschätzung des Wertes einer Sache. Kern einer Wertung ist ein Akt des Messens: das Messen des Objekts an einem Wertmaßstab.«²⁹³ Zugleich soll Wert das Prädikat sein, »*das einem Objekt als Resultat einer Wertung zugeschrieben wird*«.²⁹⁴ An dieser Stelle wird die Argumentation widersprüchlich bzw. der Argumentationsfaden verknotet sich logisch oder durch eine terminologische Dopplung. Den Knoten wieder zu lösen, ist allerdings nur eine Frage der Perspektive. Wenn ich eine (hier: subjektive, intentionale) literarische Wertung *tätige*, schwingt implizit stets ein Wertmaßstab mit. Die Wertung ist diesem nicht vorgängig. Wenn ich aber eine literarische Wertung *beobachte* und sie beschreiben möchte, dann kann ich weder vom Wertmaßstab noch vom (attributiven) Wert ausgehen, da zunächst nur die Wertung sichtbar gemacht wird. Mit der Wertung geht einher, dass der Gegenstand Wert erhält, der Wertmaßstab und auch die Quantität und Qualität des zugeschriebenen Wertes müssen jedoch nicht zwingend erkennbar sein. Vor allem gilt dies für den Wertmaßstab, der, wie Winko bereits feststellte, gemeinhin erst durch eine Interpretation rekonstruiert werden kann.

Für eine deskriptive Wertungsforschung halte ich es daher für sinnvoll, von den Wertungen über literarische Texte und Handlungen selbst auszugehen und Wertungsprozesse auf diese Weise möglichst offen und voraussetzungsarm beschreiben zu können, wie Worthmann dies auch anstrebt. Sie geht, wie erwähnt, allerdings dennoch

289 Vgl. dazu auch, jedoch ohne Verweis auf die ANT, Christoph Kleinschmidt, *Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*, Bielefeld 2012.

290 Worthmann (2004), *Literarische Wertungen*, S. 69. [Herv. i. O.] Die drei Aspekte des Modells von Najder, also attributiver, quantitativer und axiologischer Aspekt, können unter Veränderung der Prioritäten dennoch beibehalten werden.

291 Ebd., S. 75.

292 Ebd., S. 76.

293 Ebd., S. 75.

294 Ebd. [Herv. i. O.]

von einer begrenzten Anzahl konkreter literaturbezogener Handlungsvorgänge aus, und Wertungen bestehen für sie nur aus prädikativen Zuschreibungen: »Literarische Werte sind positive oder negative Prädikate, die literarischen Texten und Handlungen als Resultat einer Wertung zugeschrieben werden.«²⁹⁵ Dies stellt wiederum eine Einschränkung des Wertungsbegriffs dar, so dass dadurch der deskriptive Anspruch von Worthmanns Modell ein Stück weit verloren geht, denn jede bloße Erwähnung (quasi wertneutral; vgl. auch Kapitel 3.1.3 und 3.3.4) eines literarischen Gegenstandes oder einer literaturbezogenen Handlung beinhaltet ja eine Wertung, und sei es als implizite Bestätigung seiner oder ihrer Relevanz gegen das Vergessen im Archiv. Daher muss Worthmanns Definition m. E. dahingehend umformuliert werden, dass unter Prädikat jegliche beschreibbare Referenz auf einen Gegenstand verstanden wird – in Bezug auf Worthmanns exemplarisches Objekt sogar die schlichte Frage: Wer ist eigentlich Christa Wolf?²⁹⁶

Wenn aber jede Referenz als Bewertung aufgefasst werden kann und muss, da der Fokus auf gezielte und bewusste Valorisierungen das Blickfeld einschränkte, kann der Wertbegriff selbst eben nicht an einem Attribut von Güte orientiert sein. Zudem kann ohnehin kein *fester* Maßstab für (literarischen) Wert bestimmt – welcher sollte dies bei einer bloßen, neutralen Bezugnahme sein? –, sondern nur die *aktuelle* Relevanz und darüber der sich *peu à peu* stabilisierende Wert (als beständige Relevanz) eines Gegenstands attestiert werden. Sicherlich kann eine Referenz qualitativ bewertend sein und qualitativ bewertet werden, denn freilich macht es einen Unterschied, ob ein »großartig« oder ein »lächerlich« vor einem Zitat steht oder ob das Zitat durch einen Zufallsgenerator ausgewählt wurde. Relevanz wird jedoch in allen drei Fällen zugesprochen.

Worthmann unterscheidet zwei Varianten der Zusprechung von attributivem Wert anhand eines Maßstabs: eine wertrationale Bewertung, die den Wertmaßstab im Gegenstand umgesetzt sieht; und eine zweckrationale Bewertung, die den Gegenstand als nützlich für die Verwirklichung des Wertmaßstabs ansieht.²⁹⁷ Durch diese Unterscheidung lässt sich auch eine Hierarchie zwischen verschiedenen beteiligten Wertmaßstäben herleiten:

Eine solche Zweck-Mittel-Relation [als unter anderem hierarchische Verknüpfung verschiedener Wertmaßstäbe] wäre beispielsweise gegeben, wenn man die Frage, warum Innovation und Originalität für literarische Texte allgemein wünschenswert sind, durch die Aussage beantwortet, daß diese Merkmale nützlich seien, um beim Leser eine Entautomatisierung seiner Wahrnehmung zu bewirken. Die Wertmaßstäbe der Innovation oder der Originalität

295 Ebd., S. 76.

296 Interessanterweise spricht Worthmann von negativen Wertungen sogar bei bloßer Nicht-Berücksichtigung von bestimmten Texten etwa für Rezensionen, für einen Bibliotheksbestand etc. (Vgl. ebd., S. 219f.) Tatsächlich lassen sich diese negativen Referenzen (eine Rezensentin entscheidet sich gegen das Verfassen einer Rezension über einen Text; ein Bibliothekar entscheidet sich gegen den Erwerb eines Werks) als literarische Wertungen auffassen, aber sie sind nur schwer zu erkennen und zu beschreiben, gerade auch als von Worthmann anvisierte *intentionale* Handlungen. Im Umkehrschluss ließe sich nun zudem behaupten (und das tue ich ja!), dass jede bloße Berücksichtigung also eine (neutrale und daher – paradox – positive) literarische Wertung darstellt.

297 Vgl. ebd., S. 150–153.

werden dann durch Nützlichkeit beziehungsweise Zweckmäßigkeit im Hinblick auf den Wertmaßstab der Entautomatisierung gestützt.²⁹⁸

Diese Untergliederung betrachte ich auch als gewinnbringend, wenn die jeweilige Wertung eine solche Beschreibung hergibt. Wenn die Wertmaßstäbe allerdings opak oder vollends unsichtbar erscheinen, muss notgedrungen auf den Meta-Maßstab der Relevanz ausgewichen werden.

Eine weitere dichotome Unterscheidung trifft Worthmann (vergleichbar Winko) in Bezug auf die Frage, wann Wertungen intersubjektiv auf einen diskursiven Konsens angelegt seien, und wann sie lediglich als persönlicher Geschmacksausdruck daherkämen. Sie trennt zwischen Anerkennungs- und Gefallenswertungen. Durch ihre Betonung der Bedeutung von ›Gefallenswertungen‹, die nicht intersubjektiv, etwa argumentativ auf einen Wertungskonsens ausgerichtet sind, stärkt Worthmann einen Aspekt, der bei ihren Vorläuferinnen und Vorläufern zu kurz kommt. Durch ihre ausgiebige Beschäftigung mit (v. a. kognitions-)psychologischen Erklärungsmustern für evaluatives Handeln erhalten Aspekte der Wahrnehmung, Gefühle, Wünsche etc. in ihrer Studie ein wesentlich größeres Gewicht.²⁹⁹ Gleichwohl spricht sie nicht die wichtige *intersubjektive* Wirkung idiosynkratischer Bezugnahmen oder Werturteile auf Kanonisierungsprozesse an. Ihre Unterscheidung zwischen Ideal und Wunsch, aus der die Dichotomie von intersubjektivem ›Anerkennen‹ und idiosynkratischem ›Gefallen‹ herrührt, ist für mich zudem kaum nachvollziehbar, da die Grenze zwischen rationaler Begründung und ›reiner‹ Geschmacksäußerung notwendig fließend und wenig sichtbar ist. Die Begriffe ›Ideal‹ und ›Wunsch‹ verweisen auf den Stellenwert, den kognitive Bewusstseinsabläufe für Worthmann bei literarischen Wertungen einnehmen.³⁰⁰ Für die deskriptive Wertungsforschung sind literarische Wertungen gleichwohl stets beobachtbare und beschreibbare Valorisierungen durch diverse Akte und sprachliche Äußerungen – da gehen Worthmann und ich konform. Zugrunde liegende mentale Prozesse entziehen sich jedoch weitgehend dem Zugriff, daher sollten sie für die konkrete Wertungsanalyse zunächst einmal ausgeklammert werden.

Bei Worthmann nehmen diese vorausliegenden Motivationen wie schon bei ihren Vorläuferinnen einen erheblichen Stellenwert ein, der sich nur über weitreichende Interpretationen einlösen ließe. Dies wiederum steht in Spannung zum analytisch-beschreibenden Anspruch. Worthmann listet und erläutert abschließend zwölf Aspekte literarischer Wertungen, an denen sich eine umfangreiche deskriptive Wertungsanalyse abarbeiten könne: Manifestation, Maßstab (axiologischer Wert), Resultat (vereinfacht: attributiver und quantitativer Wert), Subjekt, Objekt, Adressaten und Rezipienten, Modalität, Kontext, Ziele, Ergebnisse, Folgen, sowie Gründe und Ursachen.³⁰¹ Davon halte ich die letzten vier für erläuterungsbedürftig oder problematisch. Unter ›Ergebnis‹ und ›Folge‹ trennt Worthmann vom wertenden Subjekt beabsichtigte und unbeabsichtigte Veränderungen im Anschluss an seine Wertung. Diese Unterscheidung

298 Ebd., S. 150. Vgl. auch die kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff ›Entautomatisierung‹ unter 4.4.

299 Vgl. ebd., S. 162–166, v. a. Fn. 102 auf S. 164; siehe auch das anschließende Kapitel ›Gefühle und literarische Wertungen‹, ebd., S. 167–211.

300 Ebd., S. 214: »Literarische Wertungen sind zunächst einmal mentale Prozesse.«

301 Vgl. ebd., S. 248–265.

ist für meinen Zugang irrelevant, da die genaue Intention nicht rekonstruierbar ist, diese ferner gar nicht notwendig vorhanden sein muss, und sie außerdem für die Beschreibung des Wertungsprozesses (um die es mir hier zuletzt geht) selbst irrelevant ist – also kann man sich auf die ›Folgen‹ beschränken. Aus denselben Gründen halte ich zum einen die ›Ziel-Erkennung und zum anderen die hypothetische Erfassung der ›Gründe und Ursachen‹ für unnötig, zumal beide Aspekte die zwei Seiten einer Medaille bilden und daher auch zusammengefasst werden könnten. Somit orientiere ich mich für meinen Ansatz lediglich an neun Aspekten, die Worthmann treffend unterteilt hat.

Im Ausblick ihrer Dissertation verweist Worthmann bereits auf die enge Verwandtschaft von Wertungs- und Kanonforschung und stellt unter Verwendung ihrer Wertungsbegriffe fest: »Kanonisierung« bezeichnet all jene individuellen und kollektiven Handlungen und Handlungssequenzen, welche die Herstellung von Kanonizität zum Ziel, zum Ergebnis oder zur Folge haben.«³⁰² Diese Definition reduziere ich entsprechend meiner Kritik der Analyseperspektive darauf, dass Kanonisierung alle Referenzen, also Wertungen bezeichnet, die die Herstellung einer Kanonizität zur *möglichen* Folge haben. Dies sind letztlich alle literarischen Wertungen, nur der Fokus der Analyse verschiebt sich in der deskriptiven Kanonisierungsforschung gegenüber einer tendenziell singulären Wertungsbeschreibung auf langfristige(re) Wertentstehungsprozesse; die Ausrichtung der Beobachtung orientiert sich hier also stärker an der diachronen Achse.

Worthmann unterscheidet verkürzend zwischen Popularität als Ergebnis »kollektiver Gefallenswertungen« und Kanonizität als Ergebnis »kollektiver Anerkennungswertungen«.³⁰³ Dies stellt eine problematische Setzung dar: Wenn Kafkas *Verwandlung* und Pausewangs *Wolke* zum Schul-Kanon gerechnet werden, dann lässt sich daran kaum ablesen, ob den zuständigen Personen, die darüber letztlich entschieden haben, die Deutungs Offenheit Kafkas oder der ethische Erbauungsimpetus Pausewangs analog zu den zugrunde liegenden Wertmaßstäben persönlich gefällt oder ob sie beide Werke sowie die entsprechenden Wertmaßstäbe intersubjektiv anerkennen. Sicherlich tendiert ihre institutionelle Rolle zu Letzterem, aber beweisen oder evident beschreiben lässt sich dies mitnichten. Zudem kann ein populäres Werk durchaus kurz- wie langfristig anerkannt werden, allein schon dadurch dass es (immer wieder) vielen Rezipienten gefällt. Das Erklärungsmodell mit der Dichotomie Gefallen versus Anerkennen hinkt also deutlich. Eine Unterscheidung zwischen Kanonizität und Popularität lässt sich vielmehr anhand einer Dominanz ökonomischer Aspekte (populär) gegenüber anderen Wertmaßstäben (möglicherweise kanonisch), sowie anhand der Diskrepanz zwischen kurzfristiger (populärer) und langfristiger (kanonischer) Diskursrelevanz verdeutlichen.³⁰⁴ Dass Kanones jeweils eines intersubjektiven, kollektiven Konsenses

302 Ebd., S. 269.

303 Ebd.

304 Zudem lässt sich zwischen populären Werken unterscheiden, über die es eine produktive Auseinandersetzung gibt (etwa Hegemanns *Axolotl Roadkill*), und solchen, die lediglich verkauft und gelesen werden, etwa die komischen Romane von Tommy Jaud. Vgl. dazu Maik Bierwirth, »Relevanz und Referenz. Wertung durch Wiederholung am Beispiel von Thomas Meineckes Hubert-Fichte-Palimpsest in *Lookalikes*«, in: ders./Johannsen/Zeman (2012), *Doing Contemporary Literature*, S. 87–110, S. 93. Diese Unterscheidung ähnelt sogar der Worthmanns zwischen Gefallen und Anerkennen, lässt sich aber wesentlich besser

bedürfen, widerspricht der Kritik an Worthmanns Trennung im Übrigen nicht. Die Wertmaßstäbe, aufgrund derer verschiedene Vertreter des Kollektivs ein Werk als kanonisch ansehen, können ausgesprochen uneinheitlich sein. Entscheidend ist die Wertzuschreibung als solche sowie ihre jeweilige Akzeptanz.³⁰⁵

Kernpunkte zu 3.1.5:

– »*Literatur ist zum einen, was der Wertende für Literatur hält, zum anderen, was ein Beobachter des Wertenden für Literatur hält.*« (Friederike Worthmann)

– Ich übernehme Worthmanns offenen und historisch relativen Literaturbegriff sowie ihre Erweiterung von literarischen Wertungen auf sekundäre Bewertungen von literaturbezogenen Handlungen/primären Wertungen. Jedoch forcieren ich den Stellenwert, den die Bewertung von literaturbezogenen Referenzen für Prozesse der Wertentstehung und Kanonisierung einnimmt: In der Regel werden die Bewerter eines literarischen Werkes *analog* zu dessen Aufwertung bis zu einem gewissen Grad ebenfalls aufgewertet, schon durch bloße Referenz auf ihre Aussagen/Handlungen o.Ä.

– Außerdem schließe ich mich Worthmanns egalitärer Integration von Laien bzw. »anderen Personen« in das Personal potentieller Bewerter an sowie ihren als notwendig verfochtenen Bedingungen der Beobachtbarkeit von und (damit einhergehend) der ereignishaften Zustandsveränderung durch Wertungen, um letztere beschreiben zu können. Allerdings erweitere ich das Wertungsspektrum auf mögliche Valorisationen durch nicht-intentionale Akte und nicht-menschliche Akteure.

– Anhand von Worthmanns (eigentlich folgerichtigem) Fokus auf attributive Wertung zeigt sich, welche Widersprüche bei der Wertungsanalyse auftreten können, wenn unzureichend zwischen Wertungs- und Beobachterposition unterschieden wird. Bei einer subjektiven, intentionalen Wertung kann der Bewerter axiologischen und attributiven Wert simultan vertreten, für die Analyse ist oftmals aber nur die attributive Wertung sichtbar. Daher ist die deskriptive Wertungsforschung auf »Relevanz« als einen neutralen Meta-Maßstab, als ein Provisorium zur Verknüpfung von attributivem und axiologischem Wert angewiesen.

veranschaulichen anhand des sichtbaren Unterschieds zwischen produktiver und konsumierender Rezeption.

305 Ein aktuelles Beispiel bildet etwa die Akzeptanz von Becketts *Warten auf Godot*, dessen Qualitäten der Innovation, Ambivalenz, Dichte, Postmodernität etc. in zahlreichen Studien hervorgehoben wurden. Gleichzeitig gibt es aber z.B. auch eine plausible Lesart, die das Geschehen des Theaterstücks stattdessen als ganz konkrete Situation zweier Flüchtlinge, die während des Zweiten Weltkriegs vergeblich auf ihren Schlepper warten, beschreibt und somit in erster Linie ethische Wertmaßstäbe für die Aufwertung des Stückes anführt. (Siehe Pierre Temkine, *Warten auf Godot. Das Absurde und die Geschichte*, Berlin 2008.) Ein Interpretationskonsens ist für die Zuerkennung von Kanonizität offensichtlich nicht notwendig. Im Gegenteil ließe sich sogar vermuten, dass eine einheitliche Lesart mit einheitlichem Wertmaßstab einer Kanonisierung eher abträglich wäre, da gerade die Wiederholungsstruktur in der Diskussion über einen Gegenstand dessen Wert in die Diachronie hinein verlängert und so stabilisiert.

- Auch bei Worthmann fehlt ein beträchtlicher (und betrachtbarer) Teil möglicher intertextueller Bezüge in ihrer Auflistung ›literaturbezogener Handlungen‹/Wertungen.
- Eine Unterscheidung zwischen intersubjektivem ›Anerkennen‹ und idiosynkratischem ›Gefallen‹ (Worthmann) kann nur graduell begründet werden und liefert – zumindest für die konkrete, deskriptive Wertungsanalyse – kaum einen Erkenntnisgewinn.

3.2 Kanonisierung und Wertung

›Kanonisierung‹ ist ein bedeutungsoffener Begriff, ebenso wie ›Kanon‹ oder ›kanonisch‹, und muss daher stets definitorisch kommentiert werden. Er bewegt sich allerdings immer zwischen den Polen Starrheit und Prozessualität: Zum einen kann Kanonisierung eine institutionelle Festschreibung eines materialen Kanons (z.B. einer Lektüreliste und den darin enthaltenen Werken resp. Autoren)³⁰⁶ oder eines Deutungskanons³⁰⁷ darstellen, also die Entscheidung über einen Schulkanon, die Erstellung einer Lese-liste an einem Germanistik-Institut (sowohl was Literatur als auch was Theorie- und Methodentexte betrifft) oder die Publikation einer Reihe oder eines Sammelbands mit dem Anspruch, die besten Texte einer Gattung, einer Epoche, zu einem Thema etc. zu umfassen – so endet Kanonisierung schließlich in einem geschlossenen Kanon. Zum anderen kann Kanonisierung einen Oberbegriff bilden für die Betrachtung von Wertzuschreibungsprozessen allgemein, die im kanonischen (im Sinne von etablierten, für wertvoll oder maßgeblich erachteten) Status eines Textes münden können. Im Folgenden soll Kanonisierung in erster Linie den zweiten, allgemeineren Aspekt bezeichnen, also die Wertungsprozesse hinsichtlich eines Gegenstands insgesamt. Dieses Verständnis der Kanonisierung ist perspektivisch auf die längerfristige Entwicklung auf eine etwaige Zugehörigkeit zu einem offenen Kanon hin ausgerichtet.

Überdies gibt es literarische Kanones, die ihrerseits auf literarische Texte beschränkt sein können oder nicht, und kulturelle Kanones, die auch andere kulturelle Riten, Gebräuche, Artefakte etc. umfassen. Die Übergänge zwischen beiden Typen sind fließend. Außerdem finden sich noch die spezifischen Kanones anderer Kunstformen (Bildende Kunst, Musik, Film etc.). Der Kanonbegriff der Religionswissenschaft und Theologie wiederum bezeichnet heilige Schriften (oder andere Gegenstände bzw. Inhalte), die für eine Religion über normativen Status verfügen. In dieser Arbeit geht es in Erweiterung von Worthmanns Wertungs-Modell um literarische Kanonisierung, jedoch bildet

306 Bei Heydebrand auch: »Menge der Texte selbst in ihrer kruden Materialität«. Renate von Heydebrand, »Kanon Macht Kultur – Versuch einer Zusammenfassung«, in: dies. (1998), *Kanon – Macht – Kultur*, S. 612–625: 613.

307 Definition: »die jeweilig maßgeblichen Kriterien (*Kriterienkanon*) und Methoden (*Methodenkanon*) [...] auf Grund deren das kanonisierte Textverständnis entsteht«. Ebd. [Herv. i.O.]; siehe dazu und insgesamt für Kernbegriffe der Kanonforschung: Hermann Korte, »K wie Kanon und Kultur. Kleines Kanonglossar in 25 Stichwörtern«, in: Heinz-Ludwig Arnold/ ders. (Hg.), *Literarische Kanonbildung*, München 2002, S. 25–38. (*text + kritik. Zeitschrift für Literatur*, Sonderband IX)

Literatur nur das Gravitationszentrum, so dass jegliche darauf bezogene Praktiken, Verweise und Äußerungen ebenfalls literarisch kanonisiert werden können.³⁰⁸

Seit den 1990er Jahren hat die Forschung insbesondere zu den theoretischen und terminologischen Facetten des Themas ›Kanon‹ deutlich an Substanz gewonnen, zu nennen ist hier zuerst der umfangreiche Band von Renate von Heydebrand, der auf einem DFG-Symposium von 1996 basiert und Beiträge zahlreicher namhafter deutschsprachiger Literaturwissenschaftler versammelt.³⁰⁹ In etwa gleichzeitig veröffentlichte zudem Maria Moog-Grünewald einen Konferenzband zum Thema ›Kanon und Theorie‹,³¹⁰ außerdem widmete sich 2002 ein Sonderband der *text+kritik*-Reihe dem Thema.³¹¹ Im englischsprachigen Raum legten Jan Gorak und Harold Bloom breit rezipierte Studien vor,³¹² nachdem bereits seit den 1960er und vor allem im Zuge des *cultural turn* ab den 1970er Jahren an US-amerikanischen Universitäten die sogenannten *canon wars* ausgefochten wurden.³¹³

Nicht nur zeitlich und inhaltlich, sondern auch personell sind die Forschungsthemen Wertung und Kanon eng miteinander verzahnt. Simone Winko, Hermann Korte oder Thomas Anz etwa veröffentlichten einschlägig zu beiden Aspekten, Winko gehörte zudem mit Heinz-Ludwig Arnold und Claudia Stockinger zu den Initiatoren und Sprechern der Kollegs ›Wertung und Kanon‹,³¹⁴ das einige relevante Buchveröffentlichungen zum Thema hervorbrachte.³¹⁵ Seit der Jahrtausendwende erschienen

308 Aus forschungspraktischen Gründen belasse ich es bei diesem einfach indirekten Bezug auf Literatur. Man könnte darüber hinausgehend diskutieren, wie es sich mit literarischen Wertungshandlungen des dritten Grades verhält: Inwiefern wird die Stadt/der Standort Frankfurt am Main (tertiär) aufgewertet hinsichtlich der Arbeit des Suhrkamp-Verlages (sekundär) mit Literatur (primär) oder abgewertet mit Blick auf dessen Wegzug nach Berlin? Die Beantwortung der Frage führte m. E. aber zu weit aus der Literaturwissenschaft hinaus bzw. müsste notwendigerweise interdisziplinär anvisiert werden.

309 Heydebrand (1998), *Kanon - Macht - Kultur*.

310 Maria Moog-Grünewald (Hg.), *Kanon und Theorie*, Heidelberg 1997.

311 Arnold/Korte (2002), *Literarische Kanonbildung*.

312 Jan Gorak, *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, London 1991; Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, New York 1994. Gorak legte zudem einen Sammelband zum Thema vor, der sich allerdings auch vorrangig mit Aspekten der *canon wars* und vergleichenden Beschreibungen von Kanones zu verschiedenen Epochen beschäftigt. Vgl. Jan Gorak (Hg.), *Canon vs. Culture. Reflections on the Current Debate*, New York 2001.

313 Zwischen Traditionalisten (wie auch Bloom) und den Vertretern des *cultural turn* ging es um die Frage, inwiefern minoritäre Stimmen in den überlieferten Kanon inkludiert werden sollten bzw. dieser aufgelöst, pluralisiert oder enthierarchisiert werden sollte, womit zugleich – folglich die Ablehnung der Traditionalisten – der autonom-ästhetische Literaturbegriff gegenüber einem heteronomen aufgeweicht würde. Gorak nimmt in seiner Studie eine Vermittlerrolle ein und liefert eine historische Analyse von Kanones sowie von Vertretern beider Richtungen. Dieses weite Feld kann für die vorliegende Studie jedoch vernachlässigt werden.

314 Untertitel: ›Theorie und Praxis der Literaturvermittlung in der ›nachbürgerlichen‹ Wissensgesellschaft‹; das Kolleg lief von 2006 bis 2010 an der Universität Göttingen und wurde von der Volkswagen-Stiftung finanziert.

315 Etwa: Freise/Stockinger (2010), *Wertung und Kanon*; Elisabeth Kampmann, *Kanon und Verlag. Zur Kanonisierungspraxis des Deutschen Taschenbuch Verlages*. Berlin 2011; Beilein/Stockinger/Winko (2012), *Kanon, Wertung und Vermittlung*.

zudem weitere Sammelbände, vorrangig zur Kanonanalyse und -didaktik.³¹⁶ Dennoch bleibt der Forschungsumfang, zumindest was die Theorie- und Methodenbildung betrifft, bis heute überschaubar.

Bereits in der Vorbemerkung ihres bedeutsamen Sammelbandes weist Heydebrand selbstreflexiv auf die Bedeutung von Rezeption (besser: rezeptiven Vorgängen) für die Kanonentstehung hin, und vertritt dabei ein deutlich offeneres Wertungsverständnis als in ihren sonstigen Schriften. Sie überlegt, ob die am Symposium Beteiligten mit ihren Beiträgen wohl kanonischen Status zu erlangen vermögen, und kommt zu dem Schluss: »[O]b die Veranstalter und Beiträger als ›kanonisiert‹, ob die Themen und Methoden als ›kanonisch‹ in die Praxis des Faches eingehen – und für wie lange –, darüber entscheidet erst die Rezeption, unter anderem durch *dauerhaft wiederholte Bezugnahme*.«³¹⁷ Diese ›dauerhaft wiederholten Bezugnahmen‹, die für meine Theoriebildung entscheidend sind, spielten noch zwei Jahre zuvor in ihrer (und Winkos) *Einführung in die Wertung* keine Rolle, wenn sie nicht intentional bzw. zielgerichtet wertend ausfielen.

Ein Großteil der Beiträge der Kanonforschung trägt wenig zu der Frage nach Wertzuschreibungsprozessen hinsichtlich eines literarischen Gegenstands bei, denn auch darin herrscht entweder eine normative Tendenz (Warum *soll* etwas kanonisiert werden bzw. als kanonisch gelten? Beispielsweise H. Bloom)³¹⁸ oder der motivationale Aspekt (Warum wurde oder wird etwas kanonisiert?)³¹⁹ gegenüber modalen, z. B. semiotischen Gesichtspunkten vor.³²⁰ Einiger Erläuterungen zu den vorhandenen Grundbegriffen und Besonderheiten sowie einiger kritischer Anmerkungen dazu bedarf es dennoch. So hat Heydebrand in ihrem »Versuch einer Zusammenfassung« wichtige Grundlagen der Kanonforschung konzise aufbereitet: Neben dem Unterschied zwischen materiellem und Deutungskanon erläutert sie vier weitere davon abweichende Typen von Kanones: erstens, mit Verweis auf Winkos Aufsatz zu Kotzebue,³²¹ den ›Negativkanon‹

316 Gerhard Kaiser/Stefan Matuschek (Hg.), *Begründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie*, Heidelberg 2001; Peter Wiesinger (Hg.), *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 »Zeiterwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert«*, Bd. 8, *Kanon und Kanonisierung als Probleme der Literaturgeschichtsschreibung*, Bern 2003; Lothar Ehrlich/Judith Schildt/Benjamin Specht (Hg.), *Die Bildung des Kanons. Textuelle Faktoren – Kulturelle Funktionen – Ethische Praxis*, Köln, Weimar, Wien 2007; Nicholas Saul/Ricarda Schmidt (Hg.), *Literarische Wertung und Kanonbildung*, Würzburg 2007; Jürgen Struger (Hg.), *Der Kanon – Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen*, Wien 2008; Christof Hamann/Michael Hofmann (Hg.), *Kanon heute. Literaturwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven*, Hohengehren 2009.

317 Renate von Heydebrand, »Vorbemerkung«, in: dies. (1998), *Kanon – Macht – Kultur*, S. IX–XIV: IX. [Herv. M. B.]

318 Vgl. dazu auch Thomas Anz, »Einführung«, in: Heydebrand (1998), *Kanon – Macht – Kultur*, S. 3–8: 6–8.

319 Vgl. etwa Friederike Worthmann, »Literarische Kanones als Lektüremacht. Systematische Überlegungen zum Verhältnis von Kanon(isierung) und Wert(ung)«, in: Heydebrand (1998), *Kanon – Macht – Kultur*, S. 9–29.

320 Gleichwohl enthält theoriebildende Terminologie wie im Folgenden zu ›Wiederholungs‹, ›Referenz‹ oder ›Relevanz‹ – an anderer Stelle erwähnte ich dies schon – auch gewisse normative Elemente. Die entwickelten Begriffe und damit verknüpften Konzepte sollen aber eher als Beschreibungswerkzeug und -vorschlag fungieren und verstanden werden.

321 Simone Winko, »Negativkanonisierung: August v. Kotzebue in der Literaturgeschichts-

als Abgrenzungsparadigma zum anerkannten Kanon; zweitens, den ›Gegenkanon‹ als postulierte Alternative zum hegemonialen Kanon, etwa in den Debatten nach dem *cultural turn*. ›Latente‹ Autoren und Werke bezeichnen drittens einzelne anerkannte Aspekte eines Werks oder einzelne Texte oder auch einen Anwärterstatus, der unter veränderten Bedingungen zum Aufstieg in den Kernkanon führen kann – als ein Beispiel dafür kann aktuell wohl Walter Kempowski dienen, dessen Werk unter anderem aus Formgründen umstritten ist (autobiographisch, Briefe, mangelnde Narrativität, literarische Collage historischer Dokumente ...). Schließlich, damit verwandt, benennt sie viertens den ›Grad an Kanonisierung‹ in seinem prozessualen Wandel.³²² Diese sechs Kanon-Facetten sind nicht als vollständige Liste aufzufassen, aber als gewinnbringende Orientierung.

Bereits 1987 veröffentlichten Aleida und Jan Assmann einen einschlägigen Sammelband zum Komplex *Kanon und Zensur*,³²³ wobei darin – anders als der Untertitel verheißt – genuin literarische Kanonisierung nur in manchen Beiträgen im Vordergrund steht. Den Schwerpunkt bilden allgemein kulturelle oder religiöse Kanones, zu denen dann auch literarische Texte gehören können. In seinem Aufsatz über »Kanonisierungsstile« listet Alois Hahn ohne Anspruch auf Vollständigkeit sieben mögliche Gegenstände von Kanonisierung auf: »Texte«, »Autoren«, »Artefakte«, »Regeln«, »Ausbildungspläne für bestimmte Berufe« (als Sonderform), »bestimmte Handlungsformen« (bezieht sich v. a. auf religiöse Riten), sowie »Instanzen« bzw. »bestimmte von diesen rite vollzogene Entscheidungen oder gültig verkündete Dogmen«.³²⁴ Am letzten Punkt zeigt sich, dass es Hahn vor allem um die konkrete Verfestigung zum Kanon hin geht, die kleinteiligen Wertungsprozesse, zumal der literarischen Kanonisierung, stehen weniger im Fokus. Dennoch bildet sein Katalog eine gute Basis für die Betrachtung von Kanonisierungsabläufen. Anhand des Zusammenspiels von Kanon und Zensur betont er, inwiefern auch die Heterodoxie »als Negation Moment der kanonischen Selbstidentifikation« bleibt und somit zugleich einen Negativkanon oder auch »Innovationsfundus«³²⁵ für Veränderungen im Kanon bilden kann. Demgegenüber ist anzumerken, dass ein literarischer Kanon (ob offen oder geschlossen) weniger stark über einen konkreten Ausschluss anderer (damit nicht- oder negativ-kanonischer) Werke gebildet wird als etwa ein religiöser.³²⁶

Ein bedeutsamer Faktor der Kanonisierung und damit zugleich ihrer Betrachtung ist die Zeitlichkeit, also *synchron* die historische Verortung sowohl des zu kanonisierenden Werks als auch der jeweiligen Kanonisierungs- (sprich: Wertungs-) Aktion, sowie *diachron* der Verlauf der Bewertung eines Werks ausgehend von seiner Erstvalorisie-

schreibung des 19. Jahrhunderts«, in: Heydebrand (1998), *Kanon – Macht – Kultur*, S. 341–364.

322 Vgl. Heydebrand (1998), *Kanon Macht Kultur*, S. 616.

323 Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.), *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München 1987.

324 Alois Hahn, »Kanonisierungsstile«, in: Assmann/Assmann (1987), *Kanon und Zensur*, S. 28–37: 28.

325 Ebd., S. 29.

326 Vgl. dazu auch Kampmann (2011), *Kanon und Verlag*, S. 23 f., wo sich Kampmann gegen eine binäre Trennung von »Kanon und Tabu« als dem literarischen Kanon (vor allem dem des 20. Jahrhunderts) unangemessen ausspricht.

rung. Aus dieser doppelten Perspektive rührt auch das Wechselspiel zwischen (zumindest temporärer) Verfestigung eines Kanons und dynamischer Vergänglichkeit und Veränderlichkeit desselben. Aleida und Jan Assmann relativieren dieses Wechselspiel zugunsten der Etablierung tatsächlich überzeitlicher, beständiger Kanones. Sie untersuchen im einleitenden Beitrag ihres Bandes vorrangig die Verhärtung großer »Traditionskomplexe zu einer kristallinen Struktur«, vom »alten Ägypten« zum »humanistischen Abendland«, unter dem »Merkmal der Zeitresistenz«.³²⁷ Dabei konstatieren sie eine »Kopräsenz ewiger Gegenwart« der Texte Homers oder des Buchs Hiob und suggerieren damit, dass diese Texte auch weiterhin präsent bleiben, ohne einer ständigen Aktualisierung zu bedürfen: »Die Zeit ist in einem solchen Traditionsraum ausgeschaltet.«³²⁸ Diese Aussage ist im Mindesten missverständlich, denn es ist fragwürdig, ob heutige Hochschulabsolventen der Philologie, Philosophie oder Geschichtswissenschaft (also zu einem Großteil: künftige Lehrer) ihren Homer oder Herodot, den die Assmanns auch als Beispiel nennen, höher schätzen oder überhaupt gelesen haben und unterrichten werden gegenüber einem Kafka, Nietzsche oder Dilthey. Jedenfalls sind bisherige religiöse, philosophische und literarische Standardwerke keine Selbstläufer, was ihre – nicht normative, sondern offene – Kanonisierung betrifft, sogar sie müssen beständig weiter kanonisiert werden.³²⁹ Allerdings argumentieren A. u. J. Assmann ausgehend von einem religiösen Kanonbegriff, der auf einer Setzung durch institutionelle Instanzen sowie deren Akzeptanz seitens einer (Glaubens-)Gemeinschaft basiert. Ein solcher Kanon kann gewiss zeitlose Permanenz beanspruchen und muss in seiner Trägheit³³⁰ gegenüber Wandel deutlich von literarischen Kanones unterschieden werden, was bei ihnen aber nur unzureichend geschieht.³³¹

327 Aleida Assmann/Jan Assmann, »Kanon und Zensur«, in: dies. (1987), *Kanon und Zensur*, S. 7–27: 7.

328 Ebd., S. 7 f.

329 Vgl. dazu Moritz Baßler über die schwindende Kanonizität von Horaz: »Wo kommt diese Energie her?« Moritz Baßler im Gespräch über synchrone Avantgarde, Kulturpoetik und Popliteratur (Interview: Maik Bierwirth)«, in: Bierwirth/Johannsen/Zeman (2012), *Doing Contemporary Literature*, S. 131–149: 135 f.

330 Zur ›Trägheit‹ kultureller Diskurse gegenüber Innovationen vgl. Hartmut Winkler, »Das Modell. Diskurse, Aufschreibesysteme, Technik, Monumente – Entwurf für eine Theorie kultureller Kontinuierung«, in: Hedwig Pompe/Leander Scholz (Hg.), *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*, Köln 2002. S. 297–315: 298 u. passim.

331 Andererseits bildet die zeitliche Verschiebung in Aleida Assmanns Forschung zum kulturellen Gedächtnis einen entscheidenden Faktor zur Unterscheidung von Speichern und Erinnern, von egalitärer Archivierung und selektiver, evaluativer Kanonisierung: »Anders als beim mechanischen Speichern wird beim psychischen Erinnern die Zeitdimension akut. Zeit und Identität greifen aktiv in den Gedächtnisprozeß ein, wodurch es unweigerlich zu einer Verschiebung zwischen Einlagerung und Rückholung kommt.« Dies., »Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon«, in: Moritz Csáky/Peter Stachel (Hg.), *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive*, Teil 2: *Die Erfindung des Ursprungs, die Systematisierung der Zeit*, Wien 2001, S. 15–29: 15. Eine zeitliche Verschiebung zwischen Wertungsobjekt und Valorisierung (sowie zwischen eben dieser und ihrer Rezeption bzw. Aufwertung) bildet ein allgemeines strukturelles Merkmal von literarischen Wertungsprozessen, wie sie im Weiteren, vor allem in den *Kapiteln* 3.3.4 und 3.4.2 beschrieben werden. Dabei gilt schon die erste Archivierung als Wertung und – mit Kierkegaard – als Wiederholung (anstatt Erinnerung).

Hinsichtlich literarischer Kanonisierung erklärt Alexander Honold die Spannung zwischen Starre und Veränderung anhand des Zusammenspiels von ›Generation und Geltung‹, in dem sich Kanones notwendigerweise bewegen: »Abgestorben wäre ein Kanon, der sich nicht selbst der Veränderung aussetzen würde, der Modernisierung im doppelten Sinne: als Verlängerung der Auswahl in die jeweilige Gegenwart hinein und als permanente Re-Evaluierung des Vergangenen, das seine Aktualität neu zu beweisen hat.«³³² Nicht freimachen können sich die Akteure der Kanonisierung jedoch von der »Relevanz des Umkämpften«,³³³ so dass jede Kanonkritik zugleich die Idee des Kanonisierens bestätigt. Honold weist auf die Affinität des Kanons zur Ökonomie hin, da ökonomischer Wert ebenso wie ein kanonischer Status »aktualiter«, »zum jeweiligen Tageskurs«³³⁴ bestimmt werde. An den Beispielen der Autodafé-Szene im *Don Quixote*, von Lessings »Eine Parabel«, Walter Benjamins »Ich packe meine Bibliothek aus« und dem Katalogstil Peter Weiss' in dessen *Ästhetik des Widerstands* erläutert Honold einerseits die platonische Wirkmacht des Kanons jenseits der materiellen Bücher, andererseits – wichtig für meine Hervorhebung der intertextuellen Referenzen und Andeutungen – betont er die Bedeutung des Katalogs, des Archivs, der Anhäufung und Versammlung der Gegenstände, welche der weiteren, aktuellen wie akuten Selektion vorausgehen:

Weder zufallsbedingte Erosion noch bewußte Auswahl allein herrscht in dieser ad hoc gebildeten Sammlung. Erst die Zerreißprobe, die zwischen Überliefertem und Aktualität eintritt, läßt etwas entstehen, das als subjektiv gefärbte Version des Kanons gelten darf. Wenn es auch die ›Jetztzeit‹ ist [...], welche den Raum schafft für die Möglichkeit und Notwendigkeit der Bildung jener Überlebens-Kooperative, die man Kanon nennt, dann folgt daraus nicht, daß der im Kanon mitgeführte Anspruch auf Zeitunabhängigkeit hinfällig und von vornherein erledigt wäre.³³⁵

Anhand dieser personalisierten Versionen von Kanonbildung zeigt Honold exemplarisch, inwiefern die Verknüpfungen von ›Prozess und Resultat‹ sowie ›Aktualität und Ewigkeit‹ im Kanon untrennbar enthalten sind. Für die Beantwortung der Frage danach, ob es sich bei der Kanonisierung um einen ungeplanten Prozess handelt, um einen strukturellen Automatismus, der sich unplanbar, jenseits der Ziele der beteiligten Akteure und ihrer Wertungshandlungen vollziehe, eignet sich Honolds subjektives Beispiel jedoch nur bedingt. Denn wenn ich meinen persönlichen Kanon bestimme, spielen zwar auch vorbewusste Faktoren mit, die sich meiner Kontrolle entziehen, dennoch richtet sich meine dann gezielte Auswahl nach bestimmten Wertmaßstäben oder Geschmacksurteilen, denen mein Kanon zuletzt lediglich entspricht. Und erst recht bei einem institutionellen Kanon, exemplarisch bei der konkreten Bestimmung einer Lektüre-Vorgabe in Oberstufenrichtlinien, lässt sich eine deutliche Planbarkeit von, ja Begründungsnotwendigkeit für Kanonisierung erkennen. Gleichwohl sind die teilweise geplanten Einzelhandlungen Grundvoraussetzung dafür, dass im Zusammenspiel der

332 Alexander Honold, »Die Zeit als kanonbildender Faktor: Generation und Geltung«, in: Heydebrand (1998), *Kanon - Macht - Kultur*, S. 560–573: 561.

333 Ebd.

334 Ebd., S. 563.

335 Ebd., S. 572.

Akteure schließlich ein unvorhergesehener und unvorhersehbarer Ausgang (offener Kanon) in den Blick der Wertungsanalyse gerät. Im Kern – und dies ist zugleich die Krux – geht es somit um Prozesse der Relevanz-, Aufmerksamkeits- und Aktualitätseinstellung, die sich *zwischen den Polen* der Erstvalorisierung bzw. Archivierung auf der einen und einer etwa institutionellen Festschreibung eines Kanons auf der anderen Seite mittels einer Vielzahl von wertenden Akteuren vollziehen.

Simone Winko versucht diesen scheinbaren Widerspruch von geplanten Wertungen einerseits und unplanbarem Resultat der Kanonisierung andererseits anhand von Adam Smiths Metapher der ›unsichtbaren Hand‹, die Rudi Keller für die Sprachwissenschaft operationalisiert hat,³³⁶ aufzulösen: »Weder lässt sich nach einem eindimensionalen Ursache-Wirkungs-Schema erklären, wie aus einem literarischen Werk ein Meisterwerk wird, noch lassen sich in vielen Fällen die daran beteiligten Instanzen auch nur in ihrer Wichtigkeit hierarchisieren. Das Zusammenspiel zwischen ihnen ist sehr komplex.«³³⁷ Problematisch wird ihre Erläuterung allerdings, wenn sie den ›beteiligten Instanzen‹ allesamt wiederum intentionale Handlungen unterstellt und mehr noch als eine notwendige Prämisse der Kanonentstehung die explizite Begründetheit der Auswahl voraussetzt.³³⁸ Wie zuvor angedeutet wurde und im Folgekapitel zur Intertextualität weiter veranschaulicht wird, fallen damit diverse Akteure und Wertungen, die zu einer Kanonisierung beitragen, aus dem Sichtfeld. Zugleich verweist diese Schwäche auch auf die Schwäche der Metapher der ›unsichtbaren Hand‹ selbst, denn tatsächlich geht diese von einem stets gezielten, von Eigeninteresse geleiteten Handeln der Akteure aus,³³⁹ was auf einige Faktoren der Kanonisierung aber schlichtweg nicht zutrifft. Davon abgesehen bietet Winkos Betrachtung hingegen die wichtige Erkenntnis, dass es sich bei der Kanonisierung um ein »Zwei-Ebenen-Phänomen« zwischen den Beteiligten und deren komplexem Zusammenspiel handelt, das »kontingent, aber nicht willkürlich«³⁴⁰ eine Kanonstruktur und deren Objekt (einen Kanon) verfestigt, die in den einzelnen Wertungen noch nicht angelegt sind. Man könnte Kanonisierung daher auch als Bottom-Up-Prozess bezeichnen, zumindest solange sie nicht doch auf die Prägung eines geschlossenen Kanons hinausläuft.

Heydebrand attestiert indes eine wachsende Flexibilisierung von Kanones in den letzten Jahrzehnten, denn »Zahl und Gewicht akuter und partikularer Kanones nehmen zu, Beliebtheit tritt an die Stelle von Kanonizität«, wobei letztere Aussage impliziert, dass die Zuschreibung von Kanonizität eigentlich bestimmten Akteuren

336 Winko beruft sich lediglich auf diesen: Rudi Keller, *Sprachwandel. Von der unsichtbaren Hand in der Sprache*, Tübingen 1990. Matthias Beilein diskutiert und erweitert Winkos Modell für weitere Fragen der Kanonforschung in seinem Aufsatz: »Kanonisierung und ›invisible hand‹«, in: Maik Bierwirth/Oliver Leistert/Renate Wieser (Hg.), *Ungeplante Strukturen. Tausch und Zirkulation*, Paderborn 2010, S. 221–233.

337 Simone Winko, »Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen«, in: Arnold/Korte (2002), *Literarische Kanonbildung*, S. 9–24: 11.

338 Vgl. ebd., S. 19.

339 Vgl. Adam Smith, *Der Wohlstand der Nationen. Eine Untersuchung seiner Natur und seiner Ursachen* [1776], hg. v. Horst Claus Recktenwald, München 1978, S. 16–19 (2. Kap.: ›Das Prinzip, das der Arbeitsteilung zugrunde liegt‹); vgl. auch Renate Wieser, »Die unsichtbare Hand schütteln – Tausch und Zirkulation in ungeplanten Strukturen«, in: Bierwirth/dies./Leistert (2010), *Ungeplante Strukturen*, S. 19–30: 20 f.

340 Winko (2002), *Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen*, S. 11.

zustände, die allerdings zugunsten von »Fan-Gruppen«³⁴¹ an Bedeutung verlören. Elisabeth Kampmann begegnet dieser historischen Entwicklung durch eine Engführung von Dauer, Aufmerksamkeit und Kanonisierung als korrelierender Faktoren in ihrem Kanonisierungsmodell. So versucht sie, den Grad an Kanonisierung sogar quantitativ zu erfassen, zu messen. Sie macht diesen Grad von den Variablen Etabliertheit (unter »Experten«) und Publizität abhängig, wobei sie letztere auf der Achse der (allgemeinen) Reichweite und erstere auf der der Dauer verortet. Bei dieser zwei-dimensionalen graphischen Darstellung unterläuft Kampmann aber ein logischer Kurzschluss, indem sie Dauer und Etabliertheit analog setzt: Etabliertheit (beim Fachpublikum) bedarf zwar einer gewissen diachronen Dauer, jedoch kann der Grad an Etabliertheit zu unterschiedlichen Zeitpunkten dennoch schwanken, was hier nicht vorgesehen ist, denn dieser Faktor wird als kontinuierliche wie chronologische Steigerung gedacht.³⁴² Sprich, es bedürfte eigentlich einer drei-dimensionalen Darstellung mit den Achsen X=Reichweite (allgemein; tendenziell quantitativ), Y=Etabliertheit (in speziellen Milieus; etwa akademisch oder literaturkritisch, tendenziell qualitativ) und Z=Dauer (chronologisch ab Werkentstehung). Die entscheidenden Faktoren blieben so die gleichen.

Die methodischen Probleme sind dadurch noch nicht ganz gelöst, denn: Wie kann man spezielle und allgemeine Akzeptanz eines Autors oder Werks (qualitativ und quantitativ) so ableiten, dass die Werte in einer Kurve darstellbar werden? Kampmann bemüht das passende Beispiel Karl Mays und beschreibt einerseits die intellektuelle Aufwertung seit Arno Schmidts Auseinandersetzung mit dessen Werk 1963 (Etabliertheit), sowie andererseits die »Anzahl neu eingeführter Produkte mit Karl-May-Bezug«³⁴³ in den letzten 50 Jahren (Publizität). Nun stellt sich sogleich die Frage, wie im Detail gezählt wird (z.B. bei Produktreihen, oder bei Einzelfiguren gegenüber ganzen Sets etc.), ob die Preise der Produkte auch eine Rolle spielen (sollten) und wo die Grenze gezogen wird zu bloßem Cowboy-und-Indianer-Spielzeug ... Dies müsste gerade nach den Maßstäben empirischer Forschung, auf die sich die Autorin beruft,³⁴⁴ stärker transparent gemacht und vor allem reflektiert werden. Kampmann betont allerdings den vorläufigen Modellcharakter ihrer Untersuchung. Insgesamt lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass statistische und visualisierende Elemente in den Literaturwissenschaften zwar (zumal in der Kanonforschung)³⁴⁵ gewinnbringend eingesetzt wer-

341 Heydebrand (1998), *Kanon Macht Kultur*, S. 623.

342 Vgl. Elisabeth Kampmann, »Der Kanonisierungsprozess in den Dimensionen Dauer und Reichweite. Ein Beschreibungsmodell mit einem Beispiel aus dem Wilden Westen«, in: Beilein/Stockinger/Winko (2012), *Kanon, Wertung und Vermittlung*, S. 93–106, v.a. S. 95–97; vgl. auch Kampmann (2011), *Kanon und Verlag*, S. 31–34. In ihrer Beschreibung von Etabliertheit klingt diese Veränderlichkeit jedoch leicht an: »Die diskursive oder (multi-) mediale Präsenz eines literarischen Textes, beispielsweise in Form von Textausgaben, Inter textualität oder intermedialen Bezügen und Anspielungen halte ich dann für ein Zeichen von *Etabliertheit* des Textes, wenn sie auch über den zeitlichen Rahmen der unmittelbaren Reaktion [...] hinaus anhält.« (Ebd., S. 32, Herv. i. O.) Freilich kann diese Präsenz graduell variieren.

343 Kampmann (2011), *Der Kanonisierungsprozess*, S. 102 (Abb. 2).

344 Ihr Schlussfazit: »Das Modell eignet sich somit für empirisch angelegte kanonwissenschaftliche Untersuchungen und hilft, deren Fragestellungen zu operationalisieren und deren Ergebnisse zu visualisieren.« Kampmann (2011), *Der Kanonisierungsprozess*, S. 106.

345 Siehe auch Hermann Kortes empirisch fundierten Aufsatz: »Aus dem Kanon, aus dem

den können; Franco Moretti darf diesbezüglich als Vordenker gelten, z.B. in *Kurven, Karten, Stammbäume*.³⁴⁶ Gleichzeitig kann aber ein Rattenschwanz an Problemen und Fehlern aus ihrem Einsatz resultieren.³⁴⁷

Kampmanns Bestrebungen, Kanonisierung als einen offenen, an breiter und spezieller Öffentlichkeit³⁴⁸ zu messenden Prozess zu betrachten und die diversen beteiligten Akteure zu betonen,³⁴⁹ verringert unzweifelhaft ein bisheriges Forschungsdesiderat. Demgegenüber versuche ich, den produktiven Bezug (beschreibbare Referenz) auf den zu kanonisierenden Gegenstand als bedeutsam herauszustellen. Bei Kampmann fallen Konsum (Erwerb und bloße Lektüre) und produktiver Umgang mit dem Gegenstand als Elemente der Reichweite bzw. Publizität zusammen:

Der Kanonstatus eines Textes lässt sich [...] danach bemessen, wie oft und in welchem Kontext auf ihn Bezug genommen wird. Explizite Wertungsfragen spielen in dieser Hinsicht insofern keine Rolle, als das, was als Bezugspunkt gilt, nicht ständig neu verhandelt werden muss. Vielmehr erzeugt allein die Tatsache, dass diesem Titel Bedeutung beigemessen wird, erneute Aufmerksamkeit.³⁵⁰

Eben diese Bezüge fasse ich als konkrete Wertungen auf, und die weitere Aufmerksamkeit muss sich wiederum in Referenzen äußern, um analysiert werden zu können. Daher trenne ich auch nicht zwischen der Kanonisierung durch Experten und Nicht-Experten, sondern versuche den Blick jeweils auf deren wertende Rezeption zu lenken, worin sich sicherlich eine graduelle Differenz in der Wirkung zeigt, ohne dass dies kategorisch aufgefangen werden soll.

Dieser Hintergrund liefert ferner die Erklärung, weshalb ich anders als Kampmann kaum mit Bourdieu'schen Begriffen arbeite: Die Bezeichnung des ›literarische Felds‹ als Raum der Vermittlung zwischen Literarischem und Außerliterarischem, als Bereich der

Sinn? Dekanonisierung am Beispiel prominenter ›vergessener‹ Dichter«, in: *Der Deutschunterricht* 6, 2005, S. 6–21.

346 Franco Moretti, *Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte* [2005], Frankfurt/M. 2009.

347 Kampmann verwendet etwa eine Abbildung des Karl-May-Verlags über die Entwicklung der Gesamtauflage zwischen 1913 und 2005, bei der die Zeit-Intervalle zwischen den einzelnen Balken uneinheitlich sind. Die Jahresabstände bewegen sich zwischen sieben und 15 Jahren, was zu einem verzerrten Eindruck führt und die Grafik erläuterungsbedürftig macht. Vgl. Kampmann (2011), *Der Kanonisierungsprozess*, S. 103; vgl. zum richtigen bzw. falschen oder unscharfen Einsatz von Statistiken und Grafiken auch Gerd Bosbach/Jens Jürgen Korff, *Lügen mit Zahlen: Wie wir mit Statistiken manipuliert werden*, München 2011.

348 Vgl. dazu auch den von Kampmann referierten Aufsatz: Alois Hahn, »Aufmerksamkeit«, in: Aleida Assmann/Jan Assmann, *Aufmerksamkeiten*, München 2001, S. 25–56.

349 Aus diesem Grund lehnt sie im Übrigen einen systemtheoretischen Ansatz als zu ›makrosoziologisch‹ und ›schematisch‹ für ihre Forschung ab (vgl. Kampmann [2011], *Kanon und Zensur*, S. 35–40), in Abgrenzung etwa zu Leonhard Herrmann und dessen Kanonmodell: Vgl. ders., »Kanon als System. Kanon-Debatte und Kanonmodelle in der Literaturwissenschaft«, in: Ehrlich/Schildt/Specht (2007), *Die Bildung des Kanons*, S. 21–42; sowie ders., »System? Kanon? Epoche? Perspektiven und Grenzen eines systemtheoretischen Kanonmodells«, in: Beilein/Stockinger/Winko (2012), *Kanon, Wertung und Vermittlung*, S. 59–76.

350 Kampmann (2011), *Kanon und Verlag*, S. 31.

Akteure, die mit Literatur zu tun haben, betrachte ich als gewinnbringend für meinen Ansatz, ähnlich wie Kampmann diese Fokussierung des Mittlers, sprich, die »Einbindung der Akteursebene«³⁵¹ in die Analyse des Zusammenspiels von literarischem und sozialem oder politischem Diskurs für ihre – die gesellschaftliche Breite berücksichtigende – Kanonforschung befürwortet. Dennoch geht es mir lediglich so weit um die »Akteure im Feld«, als ihre Wertungen (in Anlehnung an Worthmann) ins Blickfeld fallen und somit Kanonisierungsprozesse jenseits autonomieästhetischer Setzungen beschrieben werden können. Genau hierfür eignen sich Bourdieus Ausführungen und generell sein Literaturbegriff nicht, da er stark normativ und binär zwischen heteronom und autonom trennt, eine Kanonisierung (autonom) dem ökonomischen Erfolg (heteronom) entgegensetzt und damit »letztlich auf Theorieebene die hierarchische Ordnung, die [bei ihm] beschrieben wird, [zugleich] reproduziert«.³⁵² Dabei versteht er literarische Kanonisierung, die bei ihm einzig aufgrund nicht-ökonomischer wie nicht-heteronomer Qualitäten erfolgt, nur als die

Aufnahme [von Werken] in die Lehr- und Studienpläne.

Damit ist der Gegensatz total zwischen den Bestsellern ohne Dauer und den Klassikern, Bestsellern in Langzeitperspektive, die ihre Kanonisierung, also ihren erweiterten und dauerhaften Markt, dem Bildungssystem verdanken. Den Köpfen in Gestalt eines fundamentalen Trennungsprinzips eingepreßt, begründet er zwei entgegengesetzte Vorstellungen von der Tätigkeit des Schriftstellers und selbst des Verlegers, nämlich als bloßer Geschäftsmann oder aber kühner Entdecker: Erfolgreich kann dieser nur sein, wenn er voll und ganz die spezifischen Gesetze und Einsätze der »reinen« Produktion anerkennt. Am heteronomsten Pol des Feldes, das heißt für die am Verkauf orientierten Verleger und Autoren sowie für deren Publikum, ist der Erfolg als solcher eine Gütegarantie. [...]

Am entgegengesetzten Pol hat unmittelbarer Erfolg etwas Suspektes an sich: so als reduzierte er die symbolische Opfergabe eines Werks, das keinen Preis hat, auf das *do ut des* eines kommerziellen Tauschhandels.³⁵³

Mit einer solchen strengen, »totalen« Gegenüberstellung ist für die Begrifflichkeiten dieser Arbeit wenig gewonnen, zumal Wertungen zunächst egalitär beschrieben werden sollen, um sie überhaupt als solche wahr- und ernstzunehmen. Auch Bourdieus klassenorientierter Habitus-Begriff ist für diese Zwecke fehlleitend, da er möglichen, insbesondere singulären Wertungsakteuren ihren Handlungsspielraum einschränkt oder abspricht, ohne die weitere Rezeption oder Wirkung ihrer Valorisierungen angemessen zu berücksichtigen.³⁵⁴ Als Beispiel sei die Mutter von John Kennedy Toole genannt,

351 Ebd., S. 44.

352 Ebd., S. 48. Kampmann kritisiert und zeigt allerdings nur, dass Bourdieus Feststellungen für das literarische Feld der letzten Jahrzehnte nicht mehr zutreffen, während sie für die französische Gesellschaft und deren Bildungs- oder Kultursystem durchaus zutreffen könnten.

353 Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* [1992], Frankfurt/M. 2001, S. 237f.

354 Vgl. dazu auch Kampmann (2011), *Kanon und Verlag*, S. 48. John Guillory basiert seine einschlägige Studie zur Kanonbildung auf Bourdieus Klassenbegriff, um die Kanon-Debatten in den USA als Verteilungskämpfe um kulturelles Kapital zu beschreiben. Vgl. Guillory, *Cultural Capital. The Problem of Canon Formation*. Chicago 1993.

die nach dem Tod ihres Sohnes 1969 beharrlich versuchte, Lektoren, Schriftsteller oder Akademiker auf dessen Werk *A Confederacy of Dunces* aufmerksam zu machen und die 1976 bei Walker Percy schließlich Erfolg hatte mit dem Resultat, dass Tooles Roman 1980 erschien, 1981 den renommierten Pulitzer-Preis verliehen bekam und umgehend zum Kultbuch und Bestseller avancierte.³⁵⁵ Vermutlich war sich Thelma D. Toole im Klaren darüber, dass es einer Person mit einem privilegierten Habitus und kulturellem Kapital bedurfte, um das Buch überhaupt herauszubringen. Dennoch lässt sich weder ihre (insbesondere auch: langfristige) Wertungsleistung gegenüber dem Werk ihres Sohnes aufgrund von Klassenbegriffen, noch dessen (gleichzeitiger) ökonomischer und kanonischer Erfolg mit Bourdieus dichotomen Unterscheidungen angemessen fassen.

Rüdiger Zymner erläutert in seinem Aufsatz im Heydebrand-Band die Bedeutung von intertextuellen Anspielungen für Kanones. Seine Grundannahme lautet: »Anspielungen können die Existenz eines Kanons belegen.«³⁵⁶ Er veranschaulicht dies sogar empirisch. Jedoch können Anspielungen obendrein und vor allem die Kanonisierung von literarischen Gegenständen *befördern*, und zwar selbst wenn der Leser eine Anspielung nicht zuordnen kann, sie aber weiterhin produktiv macht. Zymner geht hingegen davon aus, dass Anspielungen stets die »Wirkungsintention« der »Wiedererkennung«³⁵⁷ (auch des Ursprungs) enthalten. Dies muss aber nicht zwingend so sein: Erstens können die Anspielungen selbst sich zufällig ergeben; zweitens können sie entgegen einer Autor- oder Textintention hineingelesen (und plausibilisiert) werden; drittens kann es sich um konkrete Missverständnisse oder Verwechslungen handeln – Walser wird erwähnt, aber der Leser denkt an Martin statt an Robert und reagiert zustimmend oder ablehnend mit Verweis auf den eigentlich Nicht-Gemeinten. Viertens können Anspielungen sich als geflügelte Worte losgelöst von einem Ursprungstext etablieren: Für die Kanonisierung und anspielende Variation des Satzes »Etwas ist faul im Staate Dänemark!« ist das Wissen um dessen Herkunft im *Hamlet* zunächst irrelevant; gleichzeitig tragen die Zitate aus und Anspielungen auf das Stück *Hamlet* freilich zu dessen Kanonisierung bei, sogar wenn der Anspieler das Zitat nur als isolierten Spruch kennt. Fünftens können Anspielungen auch als Stilmittel eingesetzt werden, obwohl der Verfasser gerade nicht davon ausgeht, dass der Leser sie kennen und zuordnen kann, sondern im Gegenteil den Text opak oder kryptisch gestaltet; oder die deutliche Anspielung auf einen Autor oder Titel, der wenig bekannt ist, kann sechstens just eine ausgeprägte positive Wertung darstellen, da er mit einer Selbstverständlichkeit wie bei einem Klassiker behandelt wird.

Unter Anspielungen versteht Zymner gezielte Allusionen, nicht aber bloße Andeutungen. Da ich vorrangig vom Modus, von der Rezeption und der Textwirkung ausgehe, möchte ich diese Trennung nicht vornehmen, da sie eher auf Motiv und Intention des Verfassers beruht und die Grenze zwischen beiden Anspielungsvarianten ohnehin schwer zu ziehen ist. Zymner weist indes darauf hin, dass sich nicht streng zwischen Zitat und Anspielung unterscheiden lasse, es sei denn nach der jeweiligen Funktion im

355 Vgl. Walker Percy, »Foreword«, in: John Kennedy Toole, *A Confederacy of Dunces*, London 1981, S. v–vii.

356 Rüdiger Zymner, »Anspielung und Kanon«, in: Heydebrand (1998), *Kanon – Macht – Kultur*, S. 30–46: 30.

357 Ebd., S. 32.

Text, wobei das Zitat nicht identifiziert werden müsse. Bei Anspielungen unterscheidet er drei Stufen des Erkennens: das Bemerken, dass es sich um eine Anspielung handelt; die Identifikation dessen, worauf die Anspielung sich bezieht (Autor, Werk etc.); schließlich das Verständnis des genauen Verhältnisses von Anspielung und Grundlage, von ›Phänotext‹ und ›Genotext‹.³⁵⁸ Nicht zuletzt betont Zymner die Gatekeeper-Rolle, die ausgeübt wird und zugleich Voraussetzung ist, wenn Kultur- bzw. Literaturakteure einen Gegenstand als kanonisch postulieren resp. diesen als Anspielungsobjekt ins Spiel bringen. Dabei grenzt er *postulierte* Kanones, wie sie sich explizit in Leselisten und anderen Festschreibungen finden, von *aktiven* Kanones ab, welche innerhalb einer sozialen Gruppe tatsächlich wirksam sind, rezipiert werden und vielstimmig Akzeptanz bekommen. Diese Trennung (zumal in der von Zymner hervorgehobenen Pluralität) erscheint mir nützlicher als ein Begriffspaar von Karl Eibl, der zwischen *gepflegtem* und *wildem* Kanon unterscheidet: »Es handelt sich dabei [der ›wilden‹ Literatur] um Werke oder Motivkomplexe, die der Pflege von Obrigkeit, Bildungs-Eliten oder anderen Literatur-Gärtnern entraten müssen und sich trotzdem hoher Beliebtheit erfreuen.«³⁵⁹ Der gepflegte Kanon sei andererseits eben der klassische, zudem institutionalisierte. Diese kategorische Gegenüberstellung wirkt auch aufgrund ihrer Metaphorik weniger angemessen als etwa Zymners Unterscheidung, zumal gerade ›wilde‹ Attribute wie Subversion, Radikalität, Individualität usw. insbesondere im 20. Jahrhundert oft mit kanonischem Status (im Sinne von Etabliertheit oder elitärer Höhenkammposition) honoriert wurden.

Ebenso wie Kampmanns Versuch, der allgemeinen Präsenz oder Reichweite eines Gegenstands in der Kanonforschung gerecht zu werden, entspricht auch Eibls Stoßrichtung, den »spontanen ›Verwilderungsformen‹«³⁶⁰ von Literatur nachzugehen, allerdings einem Forschungsdesiderat. Eine analytische Operationalisierung des Begriffs, insbesondere im Vergleich zu Zymners Ansatz (oder zu Kampmanns Modell), erscheint jedoch schwierig, wie Renate von Heydebrand bemerkt:

Einen ›wilden‹ Kanon in Form von mehr oder minder vagen Reminiszenzen an den einen Kanon (als materialen) zu belegen, ist nur bei günstiger Forschungslage [...] möglich. Seine Existenz hält kanonische Namen, Werke, Stoffe, Deutungsmuster zwar in gewisser Weise im kulturellen Gedächtnis, aber so, daß der Kanon seine ›Macht‹ als Symbolisierung gesamtgesellschaftlicher Identität und als exklusives ästhetisches Normenprogramm gerade nicht mehr ausüben kann. – Ein ›akuter‹ Kanon ließe sich durch Absatzstatistiken, Bestenlisten, Befragungen nach ›Lieblingsbüchern‹, und bedingt auch durch Anspielungen [...] nachweisen.³⁶¹

Gerade weil sie schwer zu belegen und leicht zu übersehen sind, ist es aber angebracht, sich nicht nur den »Absatzstatistiken« oder »Bestenlisten«, sondern verstärkt den »Anspielungen« und »Reminiszenzen« des ›aktiven Kanons‹ (Zymner) zuzuwenden, zumal mit der Intertextualitätsforschung durchaus ein passendes Instrumentarium

358 Vgl. ebd., S. 35.

359 Karl Eibl, »Textkörper und Textbedeutung. Über die Aggregatzustände von Literatur, mit einigen Beispielen aus der Geschichte des Faust-Stoffes«, in: Heydebrand (1998), *Kanon - Macht - Kultur*, S. 60–77: 63.

360 Ebd., S. 75.

361 Heydebrand (1998), *Kanon Macht Kultur*, S. 621.

bereitsteht, das in der Wertungs- und Kanonforschung bisher wenig erprobt wurde. Sogar im Hinblick auf die Kanonentstehung in der Theologie, aus der das Konzept der Kanonisierung bekanntlich stammt, lässt sich aufzeigen, dass ein weites Textverständnis poststrukturalistischer Intertextualität notwendig ist, um Wertentstehungsprozesse angemessen nachzuvollziehen: James A. Sanders betont dies hinsichtlich der Überlieferung früher jüdischer Schriften, auch in ihrer christlichen Rezeption, und zitiert dabei Julia Kristeva als Gewährsfrau.³⁶²

3.2.1 Aufmerksamkeit und Kanonisierung

Der Begriff ›Aufmerksamkeit‹ erfreut sich im engeren Kontext der Kultur-, Medien- und Wissenschaftstheorie – also auch jenseits von Kognitions- und Entwicklungspsychologie sowie Philosophie der Wahrnehmung – erst um die Jahrtausendwende größerer Beliebtheit bzw. eben: Aufmerksamkeit. Zu nennen sind dabei speziell im deutschsprachigen Raum das essayistische Sachbuch *Ökonomie der Aufmerksamkeit* von Georg Franck (1998), die Aufsatzsammlung *Aufmerksamkeit* von Norbert Haas, Rainer Nägele und Hans-Jörg Rheinberger (1998), das Themenheft »Ressource Aufmerksamkeit« der Kunstzeitschrift *Kunstforum international* (Dez. 1999/Jan. 2000), der lange Vortrag *Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit* von Lorraine Daston (2001), der Sammelband *Aufmerksamkeiten* von Aleida und Jan Assmann (2001) aus ihrer Reihe *Archäologie der literarischen Kommunikation*, sowie der medienwissenschaftliche Band *Aufmerksamkeit, Medien und Ökonomie* von Joan K. Bleicher und Knut Hickethier (2002). Zudem wurde Jonathan Crarys vieldiskutiertes kunst- und kulturgeschichtliches Buch *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture* (1999) unter dem Titel *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur* ins Deutsche übertragen (2002).³⁶³

Der deutsche Titel von Crarys Werk verweist sogleich auf ein Übersetzungs- und Bedeutungsproblem, das sich hinsichtlich von ›Aufmerksamkeit‹ zwangsläufig ergibt:

362 Vgl. James A. Sanders, »Intertextuality and Dialogue. New Approaches to the Scriptural Canon«, in: Gorak (2001), *Canon vs. Culture*, S. 175–190, S. 180: »A second way in which the term [intertextuality] is used, is recognition that all literature is made up of previous literature and reflects the earlier, through citation, allusion, use of phrases and paraphrases of older literature to create newer references to earlier literary episodes, even echoes of earlier familiar literature in the construction of the later.« Es folgt ein Verweis auf Kristevas poststrukturalistische Semiotik und auf der anschließenden Seite dann die Feststellung: »Early Jewish literature was largely written Scripturally – that is, intertextually in the second sense noted above.« (S. 181)

363 Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München, Wien 1998; Norbert Haas/Rainer Nägele/Hans-Jörg Rheinberger (Hg.), *Aufmerksamkeit. Liechtensteiner Exkurse III*, Eggingen 1998; *Kunstforum international*, Bd. 148, Dez. 1999/Jan. 2000, *Ressource Aufmerksamkeit. Ästhetik in der Informationsgesellschaft*, hg. v. Florian Rötzer, Ruppichteroth 1999; Lorraine Daston, *Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit*, München 2001; Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.), *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation VII*, München 2001; Joan K. Bleicher/Knut Hickethier (Hg.), *Aufmerksamkeit, Medien und Ökonomie*, Münster 2002; Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, MA 1999; sowie ders., *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt/M. 2002.

Sein Originaltitel behandelt eigentlich ›Versunkenheit‹ durch bzw. ›Verschiebungen‹ von *Wahrnehmung*,³⁶⁴ während *Aufmerksamkeit* eine weitere Bedeutung besitzen kann. Georg Franck weist darauf hin, dass der deutsche Begriff nicht nur die gezielte Perzeption oder Wahrnehmung von etwas bezeichnet (transitiv: *attention*), sondern zugleich einen subjektiven Zustand der Achtsamkeit, der Geistesgegenwart (tendenziell intransitiv: *awareness*).³⁶⁵ Für das Aufgabenfeld der deskriptiven Wertungsforschung bleibt die zweite Bedeutung allerdings unsichtbar und entsprechend unerheblich, daher muss der Fokus sich hier dennoch auf sichtbare oder rekonstruierbare Aufmerksamkeit im Sinne von *attention* beschränken. Auch diese lässt sich nur dann beobachten und beschreiben, wenn sie sich äußert, wenn sie sich in einem produktiven Resultat der Aufmerksamkeit niederschlägt und somit greifen lässt. Als dritte Bedeutung von Aufmerksamkeit im Deutschen lassen sich zudem noch kleine Geschenke, zuvorkommendes Verhalten oder Komplimente anführen, was als *courtesy* oder, etwas stärker, *devotion* mit dem anderen transitiven Aspekt – der *attention* – verwandt erscheint, denn z.B. eine positive Literaturkritik spiegelt sowohl die aufmerksame Rezeption des Kritikers als auch dessen Zugeneigtheit gegenüber dem Gegenstand. Ähnliches gilt für die Tätigkeit eines Literaturhistorikers und dessen Verhältnis zu seinen Gegenständen. Zunächst möchte ich aber einen kurzen Einblick in das Aufmerksamkeitsverständnis einiger der genannten Quellen geben.

Georg Franck stellt fest, dass Formen von Aufmerksamkeit als Ressource für den wirtschaftlichen Kreislauf lange Zeit in ökonomischen Analysen kaum beachtet wurden:

Der Anteil der geistigen Arbeit am Sozialprodukt hat den der körperlichen in allen entwickelten Volkswirtschaften inzwischen weit überrundet. Die Aufmerksamkeit ist hier zur generell wichtigsten Quelle der Wertschöpfung geworden. Eigenartigerweise spielt sie aber so gut wie keine Rolle in der Wissenschaft von der Ökonomie. Aufmerksamkeit ist keine Kategorie der ökonomischen Theorie.³⁶⁶

Aus heutiger Sicht muss man diese Aussage sicherlich relativieren, zumal Aspekte der Aufmerksamkeit beim Kampf um *human resources* – wie es so unschön heißt – und um deren Effizienz zunehmend in den Vordergrund rücken. Nichtsdestoweniger kann man Francks Behauptung des Forschungsdesiderats, auf dem sein eigener, eher populärwissenschaftlicher Entwurf gründet, grundsätzlich teilen. Sein stilistisches und argumentatives Vorgehen führt jedoch dazu, dass er ohne empirisches Fundament Verallgemeinerungen über die angebliche subjektive Gier nach Aufmerksamkeit anstellt und dem Leser diesen Antrieb sogar noch in Form von ständiger, kollektiver Wirlperspektive unterstellt: »Wir erleben es als großes Drama, wenn wir die Zuwendung

364 Crary weist in der Einleitung zur deutschen Fassung selbst auf die Mehrdeutigkeit von *suspension* hin, aber nicht auf die von Aufmerksamkeit gegenüber *attention*. (Vgl. Crary [2002], *Aufmerksamkeit*, S. 19.) Insgesamt handelt es sich bei seiner Studie primär um eine epistemologische Untersuchung des Sehens, der *Wahrnehmung* (v.a. von Kunst) im späten 19. Jahrhundert.

365 Vgl. Franck (1998), *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, S. 28–30.

366 Ebd., S. 13. In diesem Zitat wird auf fragwürdige Weise oder mindestens missverständlich suggeriert, körperliche Arbeit erfordere keine oder deutlich weniger Aufmerksamkeit im Vergleich mit geistiger.

nicht bekommen, auf die wir uns einbilden nicht verzichten zu können. Nichts beschäftigt uns so sehr, wie unser Selbstbild im Spiegel des anderen Bewusstseins.«³⁶⁷ Derlei suggestive Rhetorik trägt bekanntermaßen wenig zum Erkenntnisgewinn bei, selbst wenn der Ausgangspunkt, also die ökonomische Grundthese von Franck bedenkenwert ist: Plurale Aufmerksamkeit bestimmt darüber (mit), welches Wissen sich – vor allem im Wissenschaftsbetrieb – als wertvoll verfestigt. Franck hebt bei seiner Begründung allerdings auf das ein Stück weit transzendente Motiv des aufmerksamen, »bewußten Daseins« ab, betont zwar dessen »quantitative[] Aspekte«,³⁶⁸ dennoch führt Aufmerksamkeit im Sinne von *awareness* für mein Anliegen in eine Sackgasse. Francks lebensphilosophischer Impetus und sein Insistieren auf *bewusster* Wahrnehmung erinnert gleichwohl an das Theorem der Entautomatisierung aus dem Russischen Formalismus, das in *Kapitel 4.4* diskutiert wird.³⁶⁹

Für den Wissenschaftsbetrieb stellt Franck fest, dass die Aufmerksamkeit der wissenschaftlichen Öffentlichkeit sowohl der entscheidende Antrieb des Wissenschaftlers als auch das entscheidende Kriterium für dessen Fortkommen sei: »Wenn es ein Einkommen ist, das die Berufswahl des Wissenschaftlers motiviert, dann ist es das an Aufmerksamkeit. Es gehört sogar zur Berufsehre des Forschers, daß ihm Reputation wichtiger ist als Geld.«³⁷⁰ Außerdem ergebe sich das eigene Renommee auch anhand der Publikationsorte (Verlag, Zeitschrift, Reihe etc.), an denen man seine Arbeiten unterbringe: »Wer an renommierter Stelle publiziert, wird erstens gelesen und partizipiert zweitens an der Reputation derer, die dem Organ zu seinem Renommee verholfen haben.«³⁷¹ Daraus ergibt sich für Franck eine Definition, die Reputation und Aufmerksamkeit miteinander verknüpft: »Reputation ist das konsolidierte Einkommen an Aufmerksamkeit seitens der Fachwelt. Um Reputation zu gewinnen, muß die Leistung zwar nicht unumstritten, sie muß mit relativer Einhelligkeit aber für der Betrachtung wert gehalten werden.«³⁷² Diese Aussagen klingen allesamt plausibel, aber Franck substantiiert sie nicht weiter. Ohne jegliche Quellen zu nennen, referiert und argumentiert er entlang eines avancierten Laienverständes und eben nicht darüber hinaus, wo es doch allzu naheliegend wäre, etwa auf Bourdieus Kapitalbegriffe (auf diesen verweist er erst nach der Hälfte des Buches, an einer einzigen Stelle, um sich von dessen Begriff des symbolischen Kapitals abzusetzen),³⁷³ den Reputationsbegriff der Spieltheorie oder auch auf empirische Forschung zum Wissenschaftsbetrieb einzugehen. Zudem wird

367 Ebd., S. 18. Demnach ginge es jedem Eremiten eigentlich darum, von anderen für sein Eremitentum bewundert zu werden, anstatt um seine Selbstgenügsamkeit oder gottgeweihte Existenzform.

368 Ebd., S. 21. [Herv. i. O.]

369 Alois Hahn koppelt seine Ausführungen zur Aufmerksamkeitsherstellung durch die Künste – zumindest für die Epoche der Moderne – ebenfalls an Aspekte der »Unwahrscheinlichkeit« (S. 29–31), »Neuheit« bzw. »Innovation« (vgl. S. 37 u. 40), »Provokation« (vgl. S. 43) und generell des avantgardistischen Erwartungsbruchs (vgl. v. a. S. 47f.). Hahn (2001), Aufmerksamkeit. – In *Kapitel 4* relativiere ich derlei Thesen und lege einige normative Elemente, die damit stets einhergehen, offen.

370 Franck (1998), *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, S. 38.

371 Ebd.

372 Ebd., S. 46 f.

373 Insgesamt kommt das Buch mit lediglich acht Fußnoten und keinerlei Literaturverzeichnis aus.

beiläufig klar, dass sich Franck vorrangig auf sogenannte harte, naturwissenschaftliche Fächer und ihr Ziel der ›Objektivierung‹³⁷⁴ bezieht, so dass seine Ausführungen an der Praxis literaturbezogener Wertungen via produktiver Aufmerksamkeit vorbeigehen.

Franck unterscheidet graduell vier ›Kapital‹-trächtige Statusformen, die sich über Aufmerksamkeit bildeten: »Prestige, Reputation, Prominenz und Ruhm«;³⁷⁵ wobei Ruhm und dessen Vorform der Reputation mit langfristiger Beachtung einhergingen, während Prominenz und deren kleine Form des Prestige auf (neuerer) Bekanntheit und Erfolg basierten, ohne dass die Ursache oder zugrunde liegende Leistung entscheidend sei. Diese Typenbildung weist auf ein Differenzierungspotential hin, das analytisch gewinnbringend in der Wissenschaftssoziologie verfolgt werden könnte. Für die deskriptive Wertungsforschung wirken aber abstraktere Begriffe wie Wiederholung (für die Zuerkennung von Aufmerksamkeit) oder Relevanz (für die Wertzuschreibung auf Seite des Gegenstandes) erkenntnisfördernder, insbesondere aufgrund ihrer Neutralität gegenüber einer forcierten sofortigen Interpretation als ›berühmt‹ (Prestige) oder ›anerkannt‹ (Reputation).

In der Einleitung des Sammelbandes *Aufmerksamkeiten*, den sie zusammen mit Jan Assmann 2001 herausgegeben hat, verweist Aleida Assmann auf den Literaturkritiker Frank Kermode, der sich bereits 1985 Phänomenen der Kanonbildung unter den Aspekten Selektion und Aufmerksamkeit widmet und festhalte, dass die »Kanonizität bestimmter Werke [...] durch wiederholte Versuche der Interpretation gesichert [wird]«. ³⁷⁶ Assmann schließt sich dieser These an und folgert: »Die wichtigste Funktion der Interpretation ist also die Verstetigung von Aufmerksamkeit, und Aufmerksamkeit ist das Medium, in dem das kanonisierte Werk am Leben erhalten wird. Ohne die stetige Erneuerung von Wertschätzung gibt es kein Überleben im kulturellen Gedächtnis.« ³⁷⁷ »Verstetigung von Aufmerksamkeit« kann man durchaus als langfristige Relevanzbildung umformulieren, durch die ein Gegenstand einen Prozess der Kanonisierung durchläuft, so dass die Position zunächst mit meinem Ansatz übereinstimmt. Mit Kermode unterteilt Assmann allerdings zwei Formen der Aufmerksamkeit, die auf der einen Seite das Objekt erst kanonisieren, d. h. dieses vom bloßen »kulturellen Archiv« in Richtung des »kulturellen Gedächtnis[s]« ³⁷⁸ befördern, und auf der anderen das bereits »fertig« kanonisierte Objekt im Gedächtnis (bzw. Kanon) bestätigen. Diese Trennung – zumal sie immer nur graduell vorgenommen werden kann und durch genaue Definition des jeweiligen Kanons präzisiert werden müsste – ist zwar anschaulich, aber eigentlich unnötig und womöglich auch opak, gerade weil man nicht von *dem* kulturellen Gedächtnis/Kanon sprechen kann, ohne dafür zugleich normative Vorgaben mitzuliefern. Bedeutsam ist Assmanns Verweis auf den unterschiedlichen Fokus des Aufmerksamkeitsbegriffs bei Kermode einerseits, der eben auf langfristige Aufwertung abziele, und den Ansätzen von Georg Franck oder Florian Rötzer (*Kunstforum* 148), denen es um die kurzfristigen Effekte von Aufmerksamkeit im neuen Informationszeit-

374 Vgl. ebd., S. 58 f.

375 Ebd., S. 120.

376 Aleida Assmann, »Einleitung«, in: dies./Assmann (2001), *Aufmerksamkeiten*, S. 11–23: 12; vgl. dazu auch Frank Kermode, *Forms of Attention*, Chicago, London 1985, S. 36.

377 A. Assmann (2001), Einleitung, S. 13.

378 Ebd.

alter gehe: »Der Weg von der kurzfristigen zur langfristigen Aufmerksamkeit ist kulturgeschichtlich möglicherweise ein recht langer, aber es scheint keineswegs gesichert, daß er nicht auch reversibel ist.«³⁷⁹ Just aus diesem Grunde möchte ich nun nicht strikt zwischen Kanonisierung und der Bestätigung von Kanonizität unterscheiden, denn die Prozessualität und Aktualisierungsnotwendigkeit des kulturellen Werts bleibt beständig vorhanden, jeder Verfestigung, Trägheit oder Etabliertheit eines kanonischen Status zum Trotz.

Alois Hahn untermauert Assmanns Trennung, indem er mit Luhmann auf die »Selbstreferentialität des Kanons« als »Grund für seine ›longue durée‹« verweist: »Kanonische Texte wären in diesem Sinne Ankerpunkte, auf die man sich immer beziehen muß.«³⁸⁰ Dass vorrangig Namen und Texte referiert werden, bei denen eine gewisse Bekanntheit und Anerkanntheit vorausgesetzt werden kann, sei nicht in Abrede gestellt – dies zeigt sich zudem eindrucksvoll beim Gros der literaturwissenschaftlichen Forschung. Und dass diese bloßen Erwähnungen oder Empfehlungen eine gewichtige Rolle für Kanonisierung spielen, wird bei Hahn bereits umsichtig, wenngleich nur beiläufig impliziert. Dennoch suggeriert Hahn eine größere Statik des Kanons als dies mit dem Prozesscharakter der Kanonisierung m. E. in Einklang zu bringen ist. Denn niemand *muss* die immer gleichen Säulenheiligen zitieren, um deren Status und überdies den eigenen zu festigen, erst recht nicht in der *Literaturwissenschaft*, in der die Fragestellungen weniger als in der *Literaturkritik* an Vergleiche ästhetischer Qualität oder an einen (größt-)möglichen gemeinsamen Nenner mit dem Leser gebunden sind, oder zumindest – um normativ zu sprechen – sein sollten.³⁸¹ Vielmehr gibt es ein Repertoire an Namen, die bloß als »Gesprächsgrundlage« erhalten, wenn es um eine vergleichende Verständigung über Literatur geht; Namen, die sich ebenfalls recht schnell, etwa innerhalb einer Generation, ändern können. Das heißt, auch in der vermeintlichen ersten Riege gibt es unentwegt Konjunkturen, Moden und schleichende Auf- und vor allem Abstiege jenseits einer selbstreferentiellen Zementierung.³⁸² Ansonsten wären Wechsel in den Kanones wie der (in den letzten Jahrzehnten vollzogene) von Eichendorff zu E. T. A. Hoffmann für die Epoche der Romantik,³⁸³ ein Abstieg wie der von Paul Heyse oder ein Aufstieg wie der von Robert Walser noch schwieriger zu erklären.

379 Ebd.

380 Hahn (2001), *Aufmerksamkeit*, S. 39 [Herv. M.B.]; vgl. auch Kampmann (2011), *Kanon und Verlag*, S. 30f.

381 Matthias Beilein fordert wiederum vor dem Hintergrund des Umgangs mit Gegenwartsliteratur (und ich gebe ihm darin recht), dass der Aspekt der Literaturkritik als *Teil* der Literaturwissenschaft – auch im Curriculum – explizit gemacht und also über (Kriterien für) ästhetische Qualität diskutiert werden müsste, anstatt den Fokus auf einen bestimmten Kanon als weiterhin kaum hinterfragte *daxa* der Literaturwissenschaft vorzusetzen. Vgl. ders., »Sehr interessant. Über einige spezifische Probleme der Beschäftigung mit und Bewertung von Gegenwartsliteratur«, in: Bierwirth/Johannsen/Zeman (2012), *Doing Contemporary Literature*, S. 41–51.

382 An anderer Stelle relativiert Hahn immerhin mit einem Bonmot, dass verschiedene, auch zeitgenössische Stile unterschiedlich lang als aktuell und ästhetisch wertvoll gelten: »Es gibt nicht nur die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen, sondern auch die Ungleichzeitigkeit der ästhetischen Dauer von Gleichzeitigem und Ungleichzeitigem.« Hahn (2001), *Aufmerksamkeit*, S. 44.

383 Gerade eine normative Festschreibung von E. T. A. Hoffmann im Schulkanon und die

Assmann schlägt abschließend vor, zwischen *strategischer* und *transzendierender* Aufmerksamkeit als zweier anthropologischer Konstanten zu differenzieren. Als ›strategisch‹ gelten ihr ein »Bedürfnis nach Sicherheit«, das sich durch Vigilanz artikuliert, und das »Bedürfnis nach Sichtbarkeit«, ³⁸⁴ das sich etwa in Praktiken der Inszenierung niederschläge. Beide spielen in kulturökonomischen Prozessen unter dem Slogan ›Sehen und gesehen werden‹ freilich eine Rolle – ungeachtet der Tatsache, dass bei Assmanns Kategorisierung wieder ein klare Erwartungshaltung gegenüber menschlichem Verhalten zum Ausdruck kommt. Bei literarischer und literaturbezogener Produktion kann man beide Aspekte hingegen auch in einem widersprüchlichen Verhältnis zueinander betrachten: Einerseits wollen literarische Texte etc. strukturell gelesen werden (Sichtbarkeit!), andererseits äußert sich das Öfteren ein mehr oder minder großes Bestreben seitens der Produzenten oder Akteure, die eigene Rezeption oder Wirkung zu kontrollieren und somit sozusagen einer sicheren Verwahrung des Gegenstandes Vorschub zu leisten (Sicherheit!). ³⁸⁵ Unter dem Signum der Autorinszenierung treffen beide Bedürfnisse direkt aufeinander.

Als ›transzendierend‹ betrachtet Assmann wiederum philosophische, religiöse und schließlich ästhetische Aufmerksamkeit. Mit diesen gehe »eine Öffnung gegenüber einem Fremden, Unbekannten, Anderen« ³⁸⁶ einher, die sich als Andacht, Staunen, Glauben oder – beim Ästhetischen – als »Erneuerung der Wahrnehmung« artikuliere: »Da das Staunen, das für Philosophie und Wissenschaft lediglich ein Übergangszustand ist, für Religion und Kunst konstitutiv ist, ist [sic] sie auf spezifische Repertoires an aufmerksamssteigernder Formgebung angewiesen.« ³⁸⁷ Auch diese Formen der Aufmerksamkeit sind eng verwandt mit Formen literarischer oder kultureller Wertung, wie sich vor allem hinsichtlich des Wiederholungsbegriffs von Kierkegaard zeigen wird (vgl. Kapitel 3.4). Der Affekt des ›Staunens‹ ³⁸⁸ wirkt dabei fehlleitend, vielmehr kann man Wertungshandlungen als ›Andacht‹ in Sinne eines An-Denkens veranschaulichen, also als ein Aktualisieren und Vor-Augen-Führen, das sich jedoch nicht auf das staunende Subjekt und dessen Gedanken beschränkt, sondern durch referierende

Entfernung Eichendorffs daraus sind kein Beispiel für Selbstreferentialität des Kanons, sondern sie veranschaulichen im Gegenteil die Flexibilität, Gemachtheit und Veränderlichkeit eines jeden (literarischen) Kanons.

384 A. Assmann (2001), Einleitung, S. 21.

385 Auf diese beiden Facetten weist auch Crary, allerdings mit Fokus auf das sehende Subjekt, hin: »[M]ittels der Aufmerksamkeit kann ein individueller Betrachter [...] die Wahrnehmung zu *seiner eigenen* machen. Zugleich ist Aufmerksamkeit jedoch ein Verhalten, durch das der Wahrnehmende sich der Kontrolle und Vereinnahmung durch externe Instanzen aussetzt.« Crary (2002), Aufmerksamkeit, S. 16. [Herv. i. O.]

386 A. Assmann (2001), Einleitung, S. 21.

387 Ebd., S. 22.

388 Lorraine Daston verknüpft in ihren Ausführungen zur (Entstehung der natur-)wissenschaftlichen Aufmerksamkeit zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert ebenfalls die Aspekte ›Staunen‹ und ›Aufmerksamkeit‹ miteinander, wobei sie eine Veränderung in deren Reihenfolge feststellt. Bei Newton oder Descartes sei hinsichtlich ihrer vorwiegend *außergewöhnlichen* Objekte noch »zuerst [...] das Staunen da [gewesen], dann kam die Aufmerksamkeit« (S. 25); im 18. Jahrhundert habe sich hingegen die wissenschaftliche Aufmerksamkeit als eine nun beharrliche, willentliche (auf den ersten Blick) gewöhnlicheren Phänomenen zugewandt und das Staunen sei erst durch die genaue Beobachtung entstanden. Vgl. Daston (2001), *Eine kurze Geschichte*, S. 37.

Äußerung für andere zugänglich ist. Demnach wird Aufmerksamkeit aus Sicht der literarischen Wertungsforschung zu einer Bedingung von Sichtbarkeit, die wiederum eine Grundbedingung der Beschreibbarkeit von Wertungen bildet. Lambert Wiesing ist zwar zuzustimmen, wenn er umgekehrt festhält, dass die Sichtbarkeit eines Werkes nicht notwendig mit einer Aufmerksamkeit diesem gegenüber einhergeht,³⁸⁹ doch basiert dieses Missverhältnis auf dem schlichten Unterschied zwischen Aufmerksam-Sein (bei Wiesing) und Aufmerksam-Machen. Im Fall literarischer Wertung erscheinen zumeist beide Akte zusammen, wobei die Herstellung von neuer Aufmerksamkeit für den Prozess der Kanonisierung das Entscheidende ist, wenngleich sie erst retrospektiv sichtbar wird: Ich bin aufmerksam gegenüber einem Gegenstand, und diese Aufmerksamkeit manifestiert sich parallel oder anschließend in einer Referenz auf den Gegenstand (*attention / courtesy*), die wieder neue Aufmerksamkeit schafft bzw. schaffen kann. Problematisch an dieser Argumentation ist für meinen Ansatz, dass ›Aufmerksam-Sein‹ stets auf ein subjektives Bewusstsein hindeutet, das nicht-subjektive Wertungen bekanntlich ausklammerte. Für ein potientiell ›Aufmerksam-Machen‹ auf ein Werk gilt diese Einschränkung indes nicht, wie im Exkurs über nicht-menschliche Akteure und literarische Wertung bereits aufgezeigt wurde.

Kernpunkte zu 3.2:

- Mit Kanonisierung ist in dieser Arbeit der (unplanbare) Prozess gemeint, der sich zwischen der Archivierung bzw. Erstvalorisierung eines Gegenstandes und einer etwaigen vielstimmigen wie langfristigen Festschreibung von dessen Status in einem offenen Kanon vollzieht. Bei der Betrachtung dieses Prozesses spielen synchrone Elemente und diachrone Abläufe eine vergleichbar bedeutsame Rolle.
- Für eine langfristige Etablierung, aber auch schon für aktuelle, kurzfristige Relevanz erscheint es sinnvoll – insbesondere unter dem Aspekt der ›Aufmerksamkeit‹ (vgl. Kampmann) –, zwischen produktiver Referenz (aktiver Rezeption) und bloßem quantitativen Erwerb (passivem Konsum) zu unterscheiden, zumindest graduell; obwohl und zumal sich derlei Referenzen schon an kleinen Handlungen wie Mund-zu-Mund-Propaganda ablesen lassen. Gezielte Werbung kann eine derartige Relevanz-Erzeugung freilich temporär unterstützen.
- Für die Prozesse der Kanonisierung ist das Aufmerksam-Machen, das den Referenzen potentiell innewohnt, entscheidend, wenngleich sich in ihnen für die Wertungsbeschreibung lediglich die bisherige zuerkannte Aufmerksamkeit manifestiert und aktualisiert.
- Zwar gibt es einige Forscher, die der Kanonisierung intertextuelle Elemente und einen subtilen Prozesscharakter zuschreiben und entsprechende Analyseansätze entwerfen, aber Gesichtspunkte der Nicht-Intentionalität und poststrukturalistischer Semiotik werden dabei überwiegend ausgeklammert.

³⁸⁹ Vgl. Lambert Wiesing, »Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit«, in: Assmann/Assmann (2001), *Aufmerksamkeiten*, S. 217–226: 217 f.

3.3 Intertextualität und Wertung

Texte entstehen nicht voraussetzungslos, sondern inmitten einer unendlich großen Zahl anderer Texte; und Texte werden nicht in ein textuelles Vakuum entlassen, sondern treten in einen unendlich großen Textraum ein, der sich damit zugleich verändert, und zwar allein schon quantitativ. Deshalb lässt sich schlechterdings nicht bestreiten, dass jeder Text eine kontextuelle Dimension besitzt, obwohl sich diese Erkenntnis nicht immer systematisch in literaturwissenschaftlichen Praktiken und Methoden niederschlägt.³⁹⁰

Wolfgang Hallet verfißt die Notwendigkeit eines *wide reading* von Texten im Kontext eines fokussierten literarischen Textes, ohne das dessen Lektüre als ein verständnisorientiertes *close reading* ins Leere liefe.³⁹¹ Damit wendet er sich gegen Gérard Genettes strukturalistische Typologie zum Verhältnis literarischer Texte untereinander (und zu ihren Paratexten), d.h. unter weitgehendem Ausschluss anderer kontextueller Textarten. Stattdessen stellt er sich in die Tradition der Anglistik hierzulande (etwa: Ulrich Broich, Manfred Pfister, Heinrich F. Plett), in der seit den 1980er Jahren die Theoriebildung zur Intertextualität von Julia Kristeva und Roland Barthes diskutiert und operationalisiert wurde.³⁹² Für die zusätzlich zum Ausgangsgegenstand der Literaturanalyse gewählten Ko-Texte attestiert Hallet eine relative Kontingenz der Selektion:

Der literarische Text wird zu ausgewählten anderen Texten, Dokumenten und Manifestationen seines kulturellen Umfeldes [...] in Beziehung gesetzt. Zwar ist dieses intertextuelle Verfahren objektivierbar, da die mit ihm verbundenen Bedeutungszuschreibungen anhand der fraglichen Texte nachvollzogen werden können. Allerdings bleibt [...] die Auswahl der jeweiligen Bezugstexte wiederum relativ kontingent; letztlich legitimiert sie sich durch den gelungenen Nachweis oder die Konstruktion der Textbeziehungen. Eigentlich kann auch ihre Wahl jedoch nur mit dem ›Wissen‹ um die Relevanz der Bezugstexte begründet werden.³⁹³

Die Relevanz des kontextuellen Textes wird also gleichzeitig mit behauptet, obwohl bei Hallet (wie bei den genannten Vorläufern) als ›Nachweis‹ letztlich doch eine Art Markierung der Bezugnahme erwartet wird, und sei dies durch eine überzeugende

390 Wolfgang Hallet, »Intertextualität als methodisches Konzept einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft«, in: Gymnich/Neumann/Nünning (2006), *Kulturelles Wissen und Intertextualität*. S. 53–70: 53. Hallet adaptiert den Begriff des ›wide reading‹ von Herbert Grabes. Vgl. Grabes, »Literary History and Cultural History: Relations and Differences«, in: ders., *Literary History / Cultural History: Force-Fields and Tensions*, Tübingen 2001, S. 1–34: 12f.

391 Vgl. ebd., S. 54: »[E]in *close reading*, das alle Bedeutungen eines Textes möglichst vollständig erfassen möchte, [muss] zugleich immer auch ein *wide reading* sein [...], also das Ko-Lesen von literarischem Text und anderen – möglichst vielen – Texten seines Kontextes.« [Herv. i. O.]

392 Hallet selbst geht kaum auf Kristevas Anteil am Intertextualitätsbegriff ein und zitiert sie ausschließlich als die radikalere Vertreterin eines ›texte generak‹ (wobei dieser Begriff noch nicht einmal von Kristeva stammt, sondern von Jacques Derrida). Stattdessen präsentiert er Barthes als vorrangigen Gründungsvater. Vgl. Hallets ansonsten ausführliche wie differenzierte Studie: *Fremdsprachenunterricht als Spiel der Texte und Kulturen. Intertextualität als Paradigma einer kulturwissenschaftlichen Didaktik*, Trier 2002, S. 9–30.

393 Hallet (2006), Intertextualität als methodisches Konzept, S. 62.

Verknüpfung seitens des Literaturwissenschaftlers. Ohnedies betrachtet Hallet abschließend als eine Kernaufgabe der kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft das »*making connections between texts*«. ³⁹⁴ Für die Erforschung literarischer Wertung ist es, wie im Vorkapitel erläutert, unverzichtbar, eine Beobachterrolle einzunehmen, die das (kulturelle) Umfeld eines literarischen Gegenstandes mit ins Blickfeld rückt, da aus diesem erst die literarische Wertung erfolgt. Daher handelt es sich bei der Wertungsanalyse zwangsläufig ebenfalls um ein *making connections between texts* – wozu nach einem weiten Text-Verständnis auch Handlungen, Praktiken etc. gehören. Die Intertextualitätsforschung liefert dementsprechend die Folie, auf der diese wertenden Verknüpfungen sich nicht auf intentionales Handeln, dezidierte Begründungen von Wertungen oder explizite Äußerungen über einen Gegenstand beschränken, sondern die bloße Referenz als Valorisierung sichtbar wird.

Gemeinhin wird zwischen zwei Stoßrichtungen der Arbeit mit Intertextualität unterschieden: Zum einen entwickelten Kristeva und Barthes mit anderen Theoretikern im Umfeld der Zeitschrift *Tel Quel* den poststrukturalistischen Begriff des Intertexts, der kultursemiotisch den gesamten Komplex von Literatur, Geschichte und Gesellschaft als einen »allgemeinen, verwobenen Text« zusammenfasst. Zum anderen hielten etwa Genette ³⁹⁵ und Michael Riffaterre ³⁹⁶ stärker an Paradigmen einer strukturalistischen Semiotik fest und operationalisierten um 1980 ihre Intertextualitätskonzepte für die (durchaus auch hermeneutische) Analyse markierter Verweise und Zitate zwischen vorrangig literarischen Texten, so dass die entsprechende wissenschaftliche Erprobung nahezu synonym als Quellenkritik oder Einflussforschung bezeichnet werden kann. Gleichwohl erscheint diese strenge Gegenüberstellung mangelhaft, da einerseits Genette selbst in *Tel Quel* publizierte und im Austausch mit vielen der eher poststrukturalistischen Theoretiker in Frankreich stand, andererseits Kristeva sich eng an Saussures Semiologie und den russischen Formalismus anlehnte und ihre adaptierte Terminologie – bisweilen wird ihr zu Unrecht Praxisferne attestiert – auch analytisch anhand konkreter literarischer Texte erprobte. ³⁹⁷ Vor allem aber gab es insbesondere in der Diskussion in den deutschen Literaturwissenschaften (neben den genannten Anglisten ³⁹⁸ prominent die Slawisten Renate Lachmann und Rainer Gröbel) schon seit

394 Ebd., S. 65. [Herv. i. O.]

395 Gérard Genette, *Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe* [1982], Frankfurt/M. 1993.

396 Michael Riffaterre, *Text Production* [1979], New York 1983; vgl. auch die Definition in seinem Aufsatz »Compulsory reader response: the intertextual drive«, in: Judith Still / Michael Worton (Hg.), *Intertextuality. Theories and Practices*, Manchester 1990, S. 56–78, S. 56: »An intertext is one or more texts which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance«.

397 Siehe dazu auch die Darstellung bei Judith Still und Michael Worton, die auf eine polare Gegenüberstellung von »weit« und »eng«, von Strukturalismus und Poststrukturalismus verzichten und stattdessen unter anderem die Positionen der vier Protagonisten differenziert diskutieren. Vgl. dies., »Introduction«, in: dies. (1990), *Intertextuality*, S. 1–44: 17–27. Mary Orr wiederum betrachtet sogar das Werk von Genette als poststrukturalistisch. Vgl. dies., *Intertextuality: Debates and Contexts*, Oxford 2003, S. 9.

398 Besonders Manfred Pfister und Ulrich Broich tun sich als Vermittler hervor: Sie unterscheiden zwar zwischen Einzeltext- und Systemreferenz, sowie zwischen universalem und begrenztem Intertext-Begriff, aber in Anbetracht der jeweils fließenden Übergänge eben graduell, so dass Kristevas Textbegriff dennoch ernst genommen wird und in ihre

den 1980er Jahren einige nuancierte Positionen, die nicht klar einer ›Seite‹ zuordenbar sind, aber zuletzt einige (politische oder sprachontologische) Voraussetzungen von Kristeva und Barthes zugunsten einer Operationalisierung vernachlässigen.³⁹⁹ Für die Wertungsforschung ist die begriffliche Unterscheidung ohnedies zweitrangig, solange die (als Intertextualität gefassten oder eben darüber hinausgehenden) Bezüge sichtbar und beschreibbar sind – was im Übrigen nicht mit einer Markierung gleichzusetzen ist. Dies gilt für Verweise sowohl zwischen literarischen Texten als auch zwischen Literatur und anderen Texten oder Handlungen.⁴⁰⁰ Im Folgenden diskutiere ich das Frühwerk Julia Kristevas, um Intertextualität daran angelehnt für die Betrachtung von literarischen Wertungen handhabbar zu machen.⁴⁰¹

3.3.1 Julia Kristevas Terminologie der Intertextualität

Kristeva führt den Begriff ›Intertextualität‹ in ihrem Aufsatz⁴⁰² »Le mot, le dialogue et le roman« (verfasst 1966) zuerst nur in Bezug auf Bachtins Dialogizität ein – und nicht erst für ihre Weiterentwicklung –, indem sie via Bachtin eine »Dynamisierung des Strukturalismus« anstrebt: Diese Dynamisierung werde »erst durch eine Auffassung möglich, nach der das ›literarische Wort‹ nicht ein *Punkt* (nicht ein feststehender Sinn) ist, sondern eine Überlagerung von Text-Ebenen, ein Dialog verschiedener Schreibweisen: der des Schriftstellers, der des Adressaten [...], der des gegenwärtigen oder vorangegangenen Kontextes.«⁴⁰³ Ein ›Dialog zwischen Schriftsteller und Adressat‹ ist nun sicher noch nicht das, was gemeinhin mit poststrukturalistischer Texttheorie assoziiert wird. Allerdings betont Kristeva bereits die Bedeutung von Synchronie und Prozessualität »im intertextuellen Raum«.⁴⁰⁴ Mit Bachtin arbeitet sie die Begriffe des

methodischen Überlegungen einfließt. (Vgl. Broich/Pfister [1985], *Intertextualität*.) Pfister entwirft in seinem Kapitel »Konzepte der Intertextualität« (S. 1–30) sechs Kriterien, anhand derer die ›Intensität‹ intertextueller Relationen bestimmt werden soll/kann. Vgl. ebd., S. 25–27.

399 Vgl. Hans-Peter Mai, »Bypassing Intertextuality. Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext«, in: Heinrich F. Plett (Hg.), *Intertextuality*, Berlin, New York 1991, S. 30–59: 32 u. 44–46. Mai erläutert auch, inwiefern sich die teilweise Drastik vor allem bei Barthes aus der Ablehnung der in Frankreich in den 1960ern immer noch dominanten, monokausal argumentierenden *explication de texte* erklärt (S. 37 f.), und vor allem bei Kristeva politische Versatzstücke von Althusser und Maoismus unübersehbar in die Theoriebildung einfließen. (S. 38–41.)

400 Für die Frage, ob Wertungs*handlungen* auch als *intertextuelle* Referenzen bezeichnet werden sollen, muss man sich allerdings entscheiden: mit Kristevas Textbegriff: Ja; mit Genettes: Nein. Entscheidend für meine Ausführungen ist so oder so, dass Referenzen als Wertungen betrachtet werden, selbst wenn sie latent, subtil, beliebig, nicht-intentional etc. ausfallen.

401 Zur langen *Vorgeschichte* der theoretischen bzw. poetologischen Debatte um Textbezüge von der Antike bis zu Bachtin vgl. Still/Worton (1990), Introduction, v. a. S. 2–16.

402 Julia Kristeva, »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman« [1967], in: Jens Ihwe (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*, II, Frankfurt/M. 1972, S. 345–375.

403 Ebd., S. 346. [Herv. i. O.]

404 Ebd., S. 347.

›Dialogs‹ und der ›Ambivalenz‹ als tragend für ihr Konzept des Intertextes heraus, da jeder Text immer zugleich auf mindestens einen anderen Text verweise, sich also mit diesem in einem (ambivalenten) Dialog befinde: »[J]eder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache läßt sich zumindest als eine doppelte lesen.«⁴⁰⁵ Anhand von Bachtins Verständnis von Ambivalenz, in die das Zusammenspiel von subjektivem Autor und Autorität des Diskurses mündet, so dass die ›Schreibweise‹ als ambivalenter Dialog gedacht wird, hebt Kristeva das Verhältnis von Text und Geschichte hervor: »Der Terminus ›Ambivalenz‹ impliziert das Eindringen der Geschichte (der Gesellschaft) in den Text und des Textes in die Geschichte.«⁴⁰⁶ Laut Kristeva können Texte, die zueinander im Verhältnis stehen, dennoch nicht identisch sein, wenigstens sollen sie es nicht sein:

Der Autor kann sich [...] des fremden Wortes bedienen, um diesem einen neuen Sinn zu geben, wobei er dessen ursprünglichen Sinn bewahrt. Daraus folgt, daß das Wort zwei Bedeutungen erhält, daß es *ambivalent* wird. [...] Die Verknüpfung zweier Zeichensysteme relativiert den Text. Dieses ist der Stilisierung zu verdanken, die dem Wort des Anderen gegenüber einen Abstand herstellt – im Gegensatz zur *Imitation* [...], die das Nachgeahmte (das Wiederholte) ernst nimmt, es sich zu eigen macht, es sich aneignet ohne es zu relativieren.⁴⁰⁷

In dieser Abgrenzung zeigt sich jedoch eine mittelbare Erwartungshaltung, wie Autoren mit Intertextualität umgehen sollen, nämlich nicht in Form eines Plagiats, einer Kopie oder rein affirmativen Bezugs. Diese sind m.E. aber gleichrangige Beispiele für intertextuelle Relationen, sprich: Wertungen, und im Übrigen ebenso ambivalent zwischen Vorlage und Neufassung changierend. Hinsichtlich der Wiederholung bei literarischen Wertungen gehe ich im Folgekapitel präziser auf das *stets relative* Wiederholungsmoment bei der Referenz ein, wodurch der Unterschied zwischen sinnverfremdenden und sinnmitzierenden Verweisen oder Zitaten immerhin strukturell aufgehoben wird – im Widerspruch zu genanntem Kristeva-Zitat. Die Theoretikerin verallgemeinert im Anschluss daran, was Bachtin in Bezug auf Dostojewski und den Karneval noch als Dialogizität (verschiedener Äußerungen innerhalb eines Werks) einer Monologizität (einer dominanten Erzählstimme, exemplarisch bei Tolstoi) gegenübergestellt hatte. Sie veranschaulicht, über Bachtins in der Hauptsache *intratextuellen* Ansatz hinausgehend, die Polyphonie diverser Stimmen eines Textes anhand des Romans (bei Dostojewski, oder den ›Moderne‹: Joyce, Proust, Kafka), generell des Karnevalesken (bei Rabelais), der Sokratischen Dialoge, sowie der menippeischen Satire. Dabei löst sie Bachtins durchaus noch vorhandenes Verständnis und Zugeständnis von (Inter-)Subjektivität schließlich auf:

Derjenige, der am Karneval teilnimmt, ist gleichzeitig Schauspieler und Zuschauer; er verliert sein Bewußtsein als Person, um durch den Nullpunkt der karnevalesken Aktivität hindurchzugehen und um sich zu entzweien in ein Subjekt des Schauspiels und ein Objekt

405 Ebd., S. 348. [Herv. i. O.]

406 Ebd., S. 351. Diese intertextuelle Wechselwirkung wird später im *New Historicism* von Greenblatt und Montrose mit explizitem Verweis auf Kristevas Theoriebildung adaptiert. Vgl. Kapitel 2.1.

407 Ebd., S. 356. [Herv. i. O.]

des Spiels. Im Karneval wird das Subjekt vernichtet: hier vollendet sich die Struktur des *Autors* als eines Anonymats, das kreierte und sich kreieren sieht, zugleich als Ich und als Anderer [...].⁴⁰⁸

Kristevas Metaphorik des Nullpunkts und des Hindurchgehens klingt nebulöser, als ihre Aussage ist: Der Urheber eines Textes, zumal eines satirischen, ambivalenten Textes, mit uneigentlichem Sinn und Deutungsoffenheit, kann die Wirkung (die Lesarten) seines eigenen Handelns nicht kontrollieren, ebenso wie er seine eigenen Einflüsse nicht bewusst filtern kann (allein schon aufgrund der Reizüberflutung durch den zeichenhaften Kontext). Daher kann und muss der Verfasser gegenüber »seinem« Text notgedrungen immer wieder eine Außenposition einnehmen, da sowohl er als auch der Text sich im Prozess befinden und nicht identisch oder miteinander identifizierbar sein können, obwohl es doch der Text des Verfassers ist.⁴⁰⁹ Die Vieldeutigkeit der genannten Textgattungen ist im Übrigen ein passendes Beispiel dafür, wie heikel, aber eben auch unnötig die Bestimmung eines dominanten Wertmaßstabs gegenüber solchen (per se bereits polyvalenten) Texten ausfallen kann und muss.

Für Kristevas Theoriebildung zur Intertextualität erweist sich der im deutschsprachigen Raum weniger rezipierte Aufsatz »Probleme der Textstrukturierung« von 1968 als ebenso bedeutsam. Darin führt sie den Begriff der Intertextualität etwas systematischer ein, um damit eine Grundlage ihres Text- und Zeichenverständnisses auf den Punkt zu bringen. Sie stellt fest, dass alle Texte, alle Äußerungen stets in einem allgemeinen Zeichenkontinuum stattfinden, so dass sie (direkt oder indirekt) auf vorherige oder gleichzeitige Texte verweisen.⁴¹⁰ Diese komplexe Verweisstruktur benennt sie hier definitiver als Intertextualität: »Für den Sachkenner ist Intertextualität ein Begriff, der anzeigt, wie ein Text die Geschichte »liest« und sich in sie hineinstellt.«⁴¹¹ Diese Einschätzung resultiert wiederum aus ihrem Begriff von Text, der nicht als Reaktion oder beliebige Folge durch vorherige Texte determiniert sei, sondern im Gegenteil diese produktiv macht in einem »Prozeß von Sinnproduktion«:

Der Text ist also *Produktivität*; das bedeutet:

1. sein Verhältnis zu der Sprache (langue), in der er sich erstreckt, ist redistributiv (destruierend-konstruktiv [...]);

408 Ebd., S. 362. [Herv. i. O.]

409 Vgl. dazu auch Julia Kristeva, »Der geschlossene Text« [1969], in: Peter V. Zima (Hg.), *Textsemiotik als Ideologiekritik*, Frankfurt/M. 1977, S. 194–229, S. 208: »Die Aussage im Roman kristallisiert sich als nicht-syllogistische Interferenz, als Kompromiß zwischen dem Augenzeugenbericht und dem Zitat, der Stimme [und! (fehlt in Zimas Übersetzung, M.B.)] de[m] Buch[.]. Der Roman spielt sich in diesem leeren Raum ab, in diesem nicht darstellbaren Ablauf, der zwei Aussagetypen verbindet, die *verschiedene* (*différents*) und *nicht-reduzierbare* (*irréductibles*) »Subjekte« haben.« [Herv. i. O.] Einige Passagen des Aufsatzes finden sich nahezu textgleich auch in: Julia Kristeva, »Probleme der Textstrukturierung« [1968], in: Jens Ihwe (Hg.) *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. II/2: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*, I, Frankfurt/M. 1971, S. 484–507.

410 Vgl. auch Kristeva (1977), *Der geschlossene Text*, S. 194: Der Text wird von Kristeva definiert »als translinguistische[r] Mechanismus, der die Anordnungen der Sprache umgestaltet, indem er eine kommunikative »Parole«, deren Zweck die unmittelbare Information ist, zu *vergangenen oder gleichzeitig wirkenden Aussagen in Beziehung setzt*.« [Herv. M. B.]

411 Kristeva (1971), *Probleme der Textstrukturierung*, S. 500.

2. ist er eine Permutation von Texten, eine Inter-Textualität: in dem Raum eines Textes überlagern sich mehrere Aussagen, die aus anderen Texten stammen, und interferieren.⁴¹²

Dies lässt sich leicht veranschaulichen: Jeder Briefroman verweist auf alle vorhergehenden Briefromane (ob bewusst oder unbewusst); mehr noch, er verweist auf die Form des Briefes und auf frühere Stilarten des Briefeschreibens, stilbildende Formulierungen adaptierend oder auch in Abgrenzung zu bekannten Briefformen; eventuell widersprechen sich die Stilarten sogar innerhalb desselben Briefes und eine lockere Anrede mit »Hi« wird dissonant kontrastiert von der seriösen Schlussformel »Hochachtungsvoll«, wobei beide Formulierungen so standardisiert sind, dass der beiläufige Verweis auf deren bisherigen Gebrauch geradezu unsichtbar wirkt. Für die Wertungsforschung ist dieses Beispiel umso interessanter, da es für eine Wertungsanalyse zwar wenig ergiebig wäre, festzustellen, dass alle dokumentierten Briefe durch einen Briefroman intertextuell aufgewertet werden, doch für die Gattung des Briefromans und die Beschreibung von deren aktuellem Status ist es freilich von Bedeutung, wie häufig sie (etwa in einer bestimmten Zeitperiode) gebraucht wird. Und da es bei diesem Genre einen konkreten, als kanonisch etablierten Gründungstext – zumindest des modernen Briefromans – gibt, nämlich Samuel Richardsons *Pamela, Virtue Rewarded* von 1740, kann man durchaus feststellen, dass jeder Briefroman (und wiederum dessen weitere Aufwertungen/Lesarten) letztlich wertend auf diesen verweist, da er dem Genre und damit auch dem Gründungsdokument aktuelle Relevanz zuspricht.

Dieses Verständnis von Intertextualität lässt sich sehr gut literaturwissenschaftlich anwenden, insbesondere im Hinblick auf empirisch-quantitative Forschung, wie man an Franco Morettis Arbeiten erkennen kann. Darin zeigt Moretti unter anderem, wie sich bestimmte Romangenres in bestimmten Regionen oder Ländern ausbreiten, spricht: in einer bestimmten Zeitspanne als dominante Genres aufgewertet werden.⁴¹³ Obgleich Moretti nicht explizit auf Intertextualität eingeht, ist diese mit seiner Forschung teilweise kompatibel. Lediglich der weite Textbegriff, in den die Materialität bei Kristeva also eher beiläufig integriert wird, steht in Spannung zu seinem doch vergleichsweise klassischen Materialismus – obwohl sich beide letztlich auf marxistische Paradigmen berufen.

Zugleich sei darauf hingewiesen, dass Kristeva Sprache – und somit auch Text – explizit in Analogie und Ko-Dependenz zur Praxis auffasst und umgekehrt:

412 Ebd., S. 486 [Herv. i. O.]; vgl. auch Kristeva (1977), *Der geschlossene Text*, S. 194: Dort schreibt Kristeva nicht nur, dass die verschiedenen Äußerungen miteinander interferieren (sich »überschneiden«), sondern dass sie sich u. U. sogar »neutralisieren«.

413 Vgl. Moretti (2009), *Kurven, Karten, Stammbäume*, S. 23 f.: »Abb. 7: Vorherrschende Romangenres in Großbritannien (1760–1850)«; Moretti wertet die Neuerscheinungen von Brief-, Schauer- und Historischen Romanen aus und berechnet in Abb. 8 darüber hinaus die prozentualen Marktanteile der Genres: »1776 etwa erschienen unglaubliche 71 Prozent aller neuen Romane in Briefform.« Er kann belegen, dass der Briefroman als temporäres Leitgenre dominanter war als die folgenden Modegenres, weist aber darauf hin, dass eine zusätzliche Auswertung der Auflagenhöhen und Nachdrucke das Ergebnis genauer modifizieren würde. In Abb. 9 liefert Moretti dann eine Zeitleiste mit den jeweiligen Präsenzzeiten von über 40 verschiedenen Romangenres zwischen 1740 und 1900 in Großbritannien.

Sobald man die (gesellschaftliche) Praxis (d.h. im einzelnen: die Ökonomie, die Sitten, die Kunst usw.) als ein ›nach Art der Sprache strukturiertes‹ Bedeutungssystem (système signifiant) betrachtet, wird es möglich, jede Form von Praxis als ein *sekundäres Modell* in Relation zur natürlichen Sprache wissenschaftlich zu untersuchen, insofern nämlich natürliche Sprache und soziale Praxis sich wechselseitig modellieren lassen.⁴¹⁴

Andererseits betont Kristeva in diesem Zusammenhang, »daß der Zeichen-Gegenstand der Semiologie [...] der Erkenntnis nur in seiner Vermittlung durch die Sprache gegeben ist.«⁴¹⁵ So weit möchte ich nicht gehen, da es m. E. auch ohne Sprache Erkenntnis via zeichenhafter Äußerungen geben kann, es sei denn, man synonymisiert Sprache und Zeichen, aber dann wäre Kristevas Aussage redundant. An anderer Stelle verteidigt Kristeva den Begriff der Semiologie deutlich gegenüber der Semiotik, doch auch hier muss ich ihre Begründung relativieren: Sie kritisiert Semiotik als technisch, streng begrenzt und »außerhalb der *Ideologie*« konstituiert, während die Semiologie »die Ideologie seiner ›Gegenstände‹ und die [des] eigenen Zeichenmusters in Frage« stelle.⁴¹⁶ Somit wird der Semiologie ein stärkeres Bewusstsein für Zeichenprozesse und deren Geschichtlichkeit zugesprochen, was aber mit Blick auf den Begründer der Semiotik, Charles Sanders Peirce, recht verkürzt erscheint. Wiewohl gesellschaftliche Entwicklungen und ihre Zeichenhaftigkeit bei diesem kaum explizit eine Rolle spielen, so ist doch speziell im Peirce'schen Zeichenmodell (anhand des vermittelnden Interpretanten) eine fortwährende, relationale Dynamik und Sinnabhängigkeit zwischen den Zeichen, insbesondere bei steigender Komplexität der Zeichen hin zur Stufe der Argumente, angelegt.⁴¹⁷ Anhand von dessen Paradebeispiel des Wetterhahns als indexikalisches Zeichen lässt sich auch der Unterschied zwischen Zeichen und Sprache veranschaulichen. Der Wind bläst den Wetterhahn in eine Richtung und daran erkennt der Betrachter kombinierend die Windrichtung, ohne dass eine sprachliche Äußerung vonnöten ist. Diese ist allerdings unvermeidlich, wenn der Betrachter das Phänomen, die Relation zwischen Wind und Wetterhahn, beschreiben möchte. Daher muss die deskriptive Wertungsforschung sich auch nicht einseitig für einen Text- oder Zeichenbegriff entscheiden: Das Ergebnis ist in jedem Fall textuell, ob die beschriebenen

414 Julia Kristeva, »Semiologie – kritische Wissenschaft und/oder Wissenschaftskritik« [1968], in: Zima (1977), *Textsemiotik als Ideologiekritik*, S. 35–53: 35. [Herv. i. O.] Kristeva bezieht sich affirmativ auf Vertreter der strukturalen Semiotik im Umfeld der estnischen Universität Tartu/Dorpat.

415 Ebd., S. 36.

416 Vgl. Julia Kristeva, »Semiologie als Ideologiewissenschaft«, in: Zima (1977), *Textsemiotik als Ideologiekritik*, S. 65–76: 65 f. In anderen Aufsätzen dieser Werkphase befolgt sie die begriffliche Trennung jedoch selbst nicht streng.

417 Vgl. etwa Peirce (1993), *Phänomen und Logik der Zeichen*, S. 64–98 (Kapitel IV: »Spekulative Grammatik«); vgl. auch Kapitel 3.1.4. – Kristeva hat gleichwohl selbst herausgearbeitet, dass Ferdinand de Saussures Semiologie nicht auf statische Modelle reduziert werden kann, da er in seinen erst Mitte der 1960er Jahre posthum erschienenen Anagramm-Studien die Wandelbarkeit und Offenheit von Bedeutungsprozessen besonders bei poetischen Texten erläutert habe. Vgl. dies., »Zu einer Semiologie der Paragramme« [1969], in: Helga Gallas (Hg.), *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt, Neuwied 1972, S. 163–200; zu Kristevas »Versöhnung« von Strukturalismus und Geschichte vgl. auch Bettina Schmitz, *Arbeit an den Grenzen der Sprache: Julia Kristeva*, Königstein/Taunus 1998, S. 33–35.

Wertungen es sind, ist zunächst nur ein terminologisches Problem. Gleichwohl ist es – ich wiederhole mich – vorteilhaft, ein möglichst großes Gesichtsfeld zu wählen.

Als Ausdruck intertextueller Bezüge entwirft Kristeva in Anlehnung an den russischen Formalisten Pavel N. Medvedev den Begriff des Ideologems: »Wir nennen *Ideologem* die gemeinsame Funktion, die eine bestimmte Struktur (sagen wir, den Roman) mit anderen Strukturen (sagen wir, mit dem Diskurs der Wissenschaft) in einem intertextuellen Raum verknüpft. Man bestimmt das Ideologem eines Textes durch seine Bezüge zu anderen Texten.«⁴¹⁸ Obwohl der Begriff auf den ersten Blick kontraintuitiv erscheint, zumal Kristeva darauf hinweist, dass es nicht darum gehe, eine linguistische Analyse zu ideologisieren,⁴¹⁹ erweist er sich als angemessen: Denn aus den intertextuellen Bezügen (ob formal oder inhaltlich, markiert oder unmarkiert, von der Wortwahl bis zur Rhetorik) lässt sich durchaus grundsätzlich die immanente Stoßrichtung des Textes, eine Position gegenüber Gesellschaft und Geschichte ablesen. Kristeva stellt sich damit kritisch in die Tradition des Materialismus, ohne von einem beliebigen Determinismus auszugehen: »Das Ideologem ist die intertextuelle Funktion, die man auf verschiedenen Strukturebenen eines jeden Textes ›materialisiert‹ lesen kann, [...] wobei sie ihm seine geschichtlichen und gesellschaftlichen Koordinaten gibt.«⁴²⁰ Kristeva betont, dass es sich bei der Verfolgung eines solchen Ideologems nicht um eine Interpretation, sondern um eine Funktionsanalyse handle. Allerdings sollte man diese terminologische Feinheit nicht überbewerten – eher geht es dabei um die Hervorhebung der strukturalistischen und semiotischen Tradition gegenüber einer interpretativ-hermeneutischen: »Einen Text als Ideologem zu verstehen, führt zu einer semiologischen Einstellung, die den Text in (dem Text) der Gesellschaft und der Geschichte denkt, weil sie den Text als Intertextualität untersucht.«⁴²¹ In der Forschung wurde der Begriff auch mit Foucaults Definition eines Epistems verglichen,⁴²² wobei Kristeva anhand des Ideologems eher von den Voraussetzungen von und Manifestationen in *einzelnen* Texten spricht, als von den Wissensbedingungen ganzer Epochen, die als Forschungsinteresse für konkrete, partikuläre Intertextanalysen zudem ein zu großes Kaliber aufweisen. Allenfalls als Spiegelung epistemologischer Bedingungen in

418 Kristeva (1971), Probleme der Textstruktur, S. 502. [Herv. i. O.]

419 Vgl. ebd.; sowie dies. (1977), Der geschlossene Text, S. 194f. Man kann auch die zwei gängigen Definitionen von Ideologie zur Erklärung heranziehen: Das Ideologem ist für Kristeva allerdings kein Verschleierungsinstrument (mit Marx gesprochen), sondern ein bloßer textueller Ausdruck von Weltansicht bzw. Positionierung (hinsichtlich Geschichte, Gesellschaft, Politik, Umwelt etc.).

420 Kristeva (1971), Probleme der Textstruktur, S. 502. (Vgl. fast textgleich: Kristeva (1977), Der geschlossene Text, S. 195.) Irritierenderweise versteht Bettina Schmitz den Begriff genau entgegengesetzt, als Negativ-Term, ohne dabei der grundlegenden Denkfigur Kristevas zu widersprechen: »Eine Untersuchung ohne historisch-gesellschaftliche Einordnung hätte es nur mit Ideologemen zu tun. Sie würde Ideologien produzieren anstatt sie zu kritisieren.« Schmitz (1998), *Arbeit an den Grenzen der Sprache*, S. 47.

421 Kristeva (1971), Probleme der Textstruktur, S. 502; vgl. auch Kristeva (1977), Der geschlossene Text, S. 195: »Die Auffassung des Textes als Ideologem entscheidet über das eigentliche Verfahren einer Semiotik, die den Text in der Gesellschaft und der Geschichte (in deren Text) ansiedelt, indem sie ihn als Intertextualität untersucht.«

422 Vgl. Léon S. Roudiez, »Introduction«, in: Julia Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, hg. v. L.S. Roudiez, New York 1980, S. 1–20: 2.

zuletzt doch singulären Texten lassen sich die jeweiligen Ideologeme im Anschluss an Kristeva auffassen.

Zudem favorisiert Kristeva den Begriff des Textes gegenüber dem des Diskurses für ihr Literaturverständnis, da letzterer der ästhetischen und semiotischen Besonderheit poetischer Sprache, die sie als in ihrer Produktivität autonom ansieht, allein nicht gerecht werde.⁴²³ Aus demselben Grund müsse die poststrukturalistische Semiologie über die Linguistik hinausgehen, der (poetische) Text erfordere eine Einbettung in »kulturelle[] Bedeutungssysteme[]« bzw. in den »gesellschaftlichen Kreislauf« und sei nicht »der linguistischen *Ausdrucksweise*« oder »den Zwecken der *Kommunikation* untergeordnet«.⁴²⁴ Die Literatur gilt Kristeva »als eine *besondere semiotische Praxis*, die den Vorzug hat, daß sich an ihr gewisse Probleme der Sinnproduktion, wie eine neue Semiologie sie aufwirft, leichter als anderswo entdecken lassen, und [...] sich nicht in den Gegenstand der Linguistik der Normalsprache [...] auflösen lässt.«⁴²⁵

Roland Barthes formulierte unter dem Eindruck der Forschung seiner ehemaligen Studentin Kristeva eine radikale Verabschiedung des Konzepts ›Autor‹ als des intentionalen Urhebers eines Textes. Darin fasste auch er Text als einen »vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen (*écritures*), von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe aus Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.«⁴²⁶ Seine Argumentation zielt jedoch stärker als bei Kristeva zum einen auf den performativen Charakter von Texten, zum anderen auf die sinnkonstitutive Rolle des Lesers⁴²⁷ als Rezipienten ab. Insgesamt stellen sich seine Aussagen als etwas radikaler denn Kristevas dar,⁴²⁸ so dass man bei ihm, zumindest im Kurzessay ›Tod des Autors‹, nicht von einem Eintreten für die Autonomie poetischer Sprache, dafür umso stärker von der Freiheit des Lesers sprechen kann. Gleichwohl weist Barthes dem ›Schreiber‹ (*scripteur*) immerhin die »Macht« zu, »die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jeweils auf eine einzelne von ihnen zu stützen«.⁴²⁹ Daher erscheint es überzogen, Barthes in der editorischen Einleitung zur deutschen Fassung seines Aufsatzes vorzuwerfen, er bringe »die Autonomie der künstlerischen Kreativität nahezu zum Verschwinden« (deren Möglichkeitsbedingung er ja überhaupt erst zu klären versucht und die er zum Teil eben auf den Leser verlagert), und er ›reduziere‹ den Autor auf die Zusammenstellung »vorgegebenen Sprachmaterials«.⁴³⁰ Was soll ein Verfasser literarischer Texte denn anderes tun, als mit ›vorgegebenem Sprachmaterial‹ zu arbeiten? Selbst Neologismen orientieren sich in

423 Vgl. Kristeva (1971), Probleme der Textstruktur, S. 484–486; vgl. dazu auch Eva Angerer, *Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von *Tel Quel* zur Psychoanalyse*, Wien 2007, S. 44 u. 49.

424 Kristeva (1977), Semiologie als Ideologiewissenschaft, S. 69 f. [Herv. i. O.]

425 Kristeva (1977), Semiologie – kritische Wissenschaft, S. 50. [Herv. i. O.]

426 Roland Barthes, »Der Tod des Autors« [1967/68], in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie des Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–193: 190.

427 Vgl. dazu auch Roland Barthes, *S/Z* [1970], Frankfurt/M. 1987, S. 8 u. 152.

428 Vgl. dazu auch Orr (2003), *Intertextuality*, S. 33–35, die Barthes zudem eine mangelnde Würdigung und Erfassung von Kristevas Vorarbeiten vorwirft.

429 Barthes (2000), Der Tod des Autors, S. 190.

430 Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko, »Einleitung Roland Barthes: Der Tod des Autors«, in: dies. (2000), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S. 181–184: 181.

aller Regel an vorhandenem Sprachmaterial. Vor allem kann man aber Kristevas Intertextualitätskonzept nicht derart pauschal kritisieren, wie es dort in einfacher Analogie zu bzw. Gleichsetzung mit Barthes' Autorkonzept geschieht.⁴³¹

Auch wenn man Kristevas sehr weiten und zugegebenermaßen bisweilen vagen, im Detail auch widersprüchlichen oder unausgegorenen⁴³² Textbegriff nicht teilt, kann man ihre Grundaussagen m.E. zumindest in der Analyse problemlos mit Theorien der Materialität, der Performanz oder der Handlung kombinieren, zumal diese drei Aspekte spätestens dann als zeichenhaft wahrgenommen werden, wenn sie sich als Referenz in Texten bzw. anderen Äußerungsformen manifestieren. In diesem Fall wäre zwar präziser von Text-Material-Beziehung oder Intermaterialität,⁴³³ von Text-Performanz-Relationen oder Interperformanz⁴³⁴ und von Text-Handlungsverhältnissen oder Interaktionalität die Rede, aber der Oberbegriff der Intertextualität erscheint mir nach wie vor handlicher und durchaus operationalisierbar – seiner disziplinären oder methodischen Hybris zum Trotz.⁴³⁵ Als notwendige Bedingung muss dabei allerdings die Beschreibbarkeit (im Sinne von Plausibilisierung, nicht von Markierung) der intertextuellen Referenzen gelten, doch dazu ist es nicht nötig, Kristevas oder Barthes' Grundannahmen zu verwerfen. Es müssen lediglich einige pragmatische Anpassungen vorgenommen werden.

3.3.2 Zur Kritik an Kristevas und Barthes' Intertextualitätsbegriffen

Zu den beliebtesten Vorwürfen, die gegen die Thesen von Kristeva und Barthes (oft pauschal auf beide bezogen) ins Feld geführt werden, gehören: die völlige Determiniertheit und damit Beliebigkeit von Literatur, die Gleichgültigkeit jeglicher

431 Vgl. ebd., S. 181 f.: Gerade die Formulierung, das Material sei laut Kristeva »vorgegeben«, suggeriert einen Determinismus, der bei Kristeva noch weniger angelegt ist als bei Barthes.

432 Hans-Peter Mai spricht von »a deliberate conceptual muddle.« Ders. (1991), *Bypassing Intertextuality*, S. 38.

433 Dieser Begriff wird aktuell entwickelt und erforscht, etwa in Kleinschmidt (2012), *Intermaterialität*; sowie in Thomas Strässle/Christoph Kleinschmidt/Johanne Mohs (Hg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven*, Bielefeld 2013.

434 Der Komplex Performanz und literarische Wertung, oder besser: Performanz *als* Wertungspraxis bildet ein erhebliches Forschungsdesiderat der Wertungsforschung, dem im Rahmen dieser Arbeit keine Abhilfe geleistet werden kann.

435 Roman Jakobson spricht auch von »intersemiotischer Übersetzung«, allerdings um eine spezifische Bedeutungsübertragung von Text auf nicht-verbale Zeichen zu benennen. (Vgl. ders., »On Linguistic Aspects of Translation« [1959], in: ders., *Language in Literature*, hg. v. Krystyna Pomorska/Stephen Rudy, Cambridge, MA 1987, S. 428–435: 429.) Mir erscheint »Intersemiotik« als ein geeigneter, »neutraler« Oberbegriff für das Zusammenspiel von Äußerungen und Äußerungsformen, jedoch ist das Vokabular und die Operationalisierung von Intertextualität so weit fortgeschritten, dass derlei Revision vermutlich wenig Aussicht auf Erfolg hätte. Zudem erscheint das »Inter-« hier ein wenig redundant, da die Semiotik an sich ja immer schon mit dem prozessualen Zusammenspiel der Zeichen befasst ist. B. Neumann und A. Nünning unterscheiden mit Verweis auf Lutz Danneberg zwischen *inter-* und *extratextuellen* Kontexten von Literatur, um einen globalen Textbegriff (wie bei Moritz Baßler) zu umgehen. Vgl. dies. (2006), *Kulturelles Wissen und Intertextualität*, S. 7–9.

Textbezüge, die Unverständlichkeit und mangelnde ›Wissenschaftlichkeit‹ ihres Stils, die Nicht-Operationalisierbarkeit ihrer Theorie und die Destruktivität gegenüber der (Wissenschafts-)Tradition. Die Rhetorik der Kritik bewegt sich bisweilen auf einem emotionalen, polemischen und allumfassenden (sprich: undifferenzierten) Niveau. Zudem ist mitunter eine mangelnde Textkenntnis vor allem der frühen Kristeva-Aufsätze – abgesehen vom Bachtin-Essay – zu konstatieren.⁴³⁶ Nachdem einige der genannten Missbilligungen gegenüber ›der‹ Intertextualität bereits im Kapitel zur *Einführung in die Wertung von Literatur* beiläufig hinterfragt wurden, möchte ich die Fundamentalkritik am Intertext-Begriff nun eingehend anhand zweier Beiträge von Matías Martínez und Henning Tegtmeier diskutieren.

Martínez will in seinem Aufsatz ›Autorschaft und Intertextualität‹ belegen, dass der Autor »ein *notwendiger* Bezugspunkt für die Interpretation«⁴³⁷ eines künstlerischen bzw. literarischen Werkes ist. Dazu wählt er zwei Extremfälle der Appropriation aus Kunst und Literatur, Jeff Koons' Skulptur *String of Puppies* und Peter Handkes Gedicht »Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg am 26.1.1968«. Von Kristeva rezipiert er ausschließlich den Bachtin-Aufsatz, von Barthes neben dem »Tod des Autors« noch den Vortrag »Vom Werk zum Text« von 1971. Entsprechend wenig nuanciert fallen seine Annahmen zu den Text-Konzepten der beiden im Verlauf seines Beitrags aus. Mit keinem Wort erwähnt Martínez die Bedeutung der Rezeption bzw. des Lesers für beide Theoretiker. Dies schwächte allerdings seine eigenen Argumente, wie zu zeigen ist. Zunächst beginnt er aber sachlich korrekt, wenngleich schon in spöttischem Duktus: »Kristeva und Barthes scheinen [...], unter Berufung auf die unhintergehbare Intertextualität von Texten, bestreiten zu wollen, daß der Autor für das Erfassen der *Bedeutung* (›meaning‹) seines Textes relevant sei.«⁴³⁸ Das ist richtig, das scheinen sie beide zu wollen.

Am Beispiel von Koons' Skulptur sowie des Plagiatsprozesses, den der Künstler gegen den Fotografen Art Rogers verlor, hebt Martínez hervor, inwiefern das *Konzept des Werkes* für ein Verständnis desselben von Relevanz sei. Die Skulptur steht in der Tradition des Readymades und ist einem Foto nachempfunden, ohne dass Koons den Fotografen um die Erlaubnis zur Verwendung gebeten oder am Gewinn beteiligt hat. Die Botschaft der Skulptur – ein distanzierter Kommentar zur amerikanischen Gesellschaft – sei laut Martínez eine deutlich andere als die des bloß typischen, repräsentativen Fotos, an das *String of Puppies* sich anlehnt. Das ist plausibel, allein: was spricht daran nun gegen Intertextualität? Martínez folgert: »Die *Konzeption des Autors* ist von der ästhetischen Identität des Werkes nicht abtrennbar.«⁴³⁹ Dies stimmt

436 Das mag auch daran liegen, dass ihre erste Aufsatz-Sammlung *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse* von 1969, die u. a. den Bachtin-Aufsatz als Wiederabdruck enthielt, als Ganze weder ins Deutsche noch ins Englische übersetzt wurde. Dies entschuldigt die Unkenntnis der Texte seitens diverser Intertext-Forscher aber nicht, zumal im Laufe der 1970er Jahre (in den Bänden von Jens Ihwe, von Peter V. Zima und von Léon S. Roudiez) zumindest einige der frühen Kristeva-Aufsätze eben doch in beide Sprachen übertragen wurden. Vgl. dazu und generell zur Übersetzungsproblematik auch Orr (2003), *Intertextuality*, S. 21–23.

437 Matías Martínez, »Autorschaft und Intertextualität«, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/ders./Simone Winko (Hg.), *Die Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999, S. 465–479: 472. [Herv. M.B.]

438 Ebd., S. 466.

439 Ebd., S. 471. [Herv. M.B.]

nur bedingt. In Koons' *Banality*-Ausstellung, in deren Rahmen die Skulptur 1988 erstmals gezeigt wurde, stand das Werk zwar im Zusammenhang mit anderen Werken, war aber so (vermutlich) auch ohne eine zusätzliche Erklärung des Urhebers Koons, also des Autors, kontextualisierbar und verständlich. Freilich hat Koons sich für die Appropriation dieses und nicht eines anderen Fotos entschieden, absichtlich Details verändert etc. Für die Rezeption des Werkes bleibt er hinter seinem Werk (Einzel- wie Gesamtwerk) trotzdem im Wortsinn unerheblich, es sei denn, man begibt sich auf die Suche nach weiteren Zeugnissen der Autorintention, wie Martínez dies tut und somit Werk und Autorinterviews quasi kurzschließt.⁴⁴⁰ Doch Selbstaussagen können ebenso vieldeutig oder gar ironisch sein wie die Werke selbst, so dass die Suche nach einer etwaigen Intention hier in die Irre führen kann und letztlich auch heuristisch fragwürdig ist. Denn welchen Zweck soll die Suche nach dem Konzept des Autors (hinter dem Konzept des Werks) zuletzt erfüllen, wenn schlussendlich, vor allem langfristig die Bedeutungsgenese doch zwischen Werk/Text und Rezipient ausgehandelt wird? Dies heißt nicht, dass es nicht auch *schlechte* und *falsche* Lesarten gibt; aber es heißt, dass es überzeugende Lesarten geben kann, die nicht dem Bewusstsein des Autors geschuldet sind oder diesem sogar entgegenstehen, so dass die Intention des Urhebers für die Sinnproduktion vernachlässigt werden kann.⁴⁴¹ Gleichwohl scheint Autorschaft entscheidend zu sein, wenn der konkrete Produzent des Fotos, Art Rogers, vor Gericht gegenüber dem Plagiator/Appropriator Jeff Koons Recht zugesprochen bekommt. In einem solchen Prozess geht es allerdings um juristische Personen und deren Urheberrechte und nicht um exegetische Positionen und die mögliche Rückbindung der *Bedeutung* eines Werkes an die *Intention* des Urhebers. Für letzteres erscheint die Argumentation mit Koons nicht überzeugend.⁴⁴²

Ähnlich verhält es sich mit Handkes Gedicht. Er kopiert die Mannschaftsausstellung eines Fußballclubs und bildet sie in der gängigen sportjournalistischen Form ab – grob nach Torwart, Abwehr, Mittelfeld, Sturm, nach den Spielpositionen von links bis rechts angeordnet – und kontextualisiert sie neu als Gedicht. Martínez unterscheidet nun zwischen dem »*Urheber des Textes*«, der Handke bekanntermaßen nicht ist, und dem »*konzeptuellen Schöpfer des Werkes*«,⁴⁴³ als welcher Handke verantwortlich zeichnet. Sicherlich wäre es schwierig, das Gedicht ohne die konzeptuellen Umstände, also ohne den Kontext als ein Gedicht zu erkennen. Aber das bedeutet nicht, dass

440 Vgl. das Koons-Zitat ebd., S. 472.

441 Vgl. Umberto Eco, »Zwischen Autor und Text«, in: Jannidis/Lauer/Martínez/Winko (2000), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S. 279–294, v. a. S. 285–294, wo Eco sich zu plausiblen Interpretationen von *Der Name der Rose* äußert, die nicht durch ihn intendiert gewesen seien. Eco verfißt (entgegen einem radikalen Dekonstruktivismus) eine »Textintention«, die vom Leser nicht ignoriert werden dürfe, betont aber die »Irrelevanz« (S. 293) des empirischen Autors für die Lektüre. Alle Beispiele, die Martínez in seinem Aufsatz für den notwendigen Bezug zum Autor gibt, ließen sich auch mit Eco durch den Verweis auf eine Textintention lösen. Und dieser Begriff ist wiederum durchaus verwandt mit Kristevas Konzept einer dynamischen (Bedeutungs-)Produktion durch das Werk.

442 Zur fraglos diffizilen wie aktuellen Debatte um Urheberschaft und Plagiarismus hat Philipp Theisohn einige profunde Beobachtungen angestellt, unter anderem in ders., »Das Recht der Wirklichkeit. Plagiarismus als poetologischer Ernstfall der Gegenwartsliteratur«, in: Bierwirth/Johannsen/Zeman (2012), *Doing Contemporary Literature*, S. 219–239.

443 Martínez (1999), *Autorschaft und Intertextualität*, S. 474. [Herv. i. O.]

man Handkes (des Autors) Intention kennen, sondern lediglich dass der Kontext eine Interpretation als Gedicht zulassen muss.⁴⁴⁴ Dazu genügte es eventuell sogar, wenn die tatsächliche, bloße Mannschaftsaufstellung durch einen Verarbeitungsfehler o.Ä. von der Sport- auf die Feuilleton- oder Literaturseite gerutscht wäre. Dann könnte der Text vom Leser eine andere Bedeutung zugeschrieben bekommen. Im Übrigen ist Handkes Idee ein gutes Beispiel für Intertextualität, da man – wenn man schon von einem ›konzeptuellen Schöpfer‹ sprechen möchte – eher Marcel Duchamp nennen sollte, der diese Art von Konzeptkunst erfunden oder zumindest etabliert hat.⁴⁴⁵ Handke steht also, was sowohl den konkreten Text als auch die konzeptuelle Idee angeht, sehr deutlich in einem intertextuellen Kontinuum, und zwar ohne dass er Duchamp als direkten Einfluss markiert hätte. Zugleich ist es mitnichten so, dass diese Readymade-Beispiele Extremfälle eines Verschwindens der Urheber darstellen, wie Martínez behauptet. Im Gegenteil wird gerade hier die Autorität ausgestellt, mit der andere Stoffe als neu adaptiert werden.⁴⁴⁶ Bei einem stereotypen Kriminalroman, der Genreregeln und -erwartungen erfüllt, erscheint der Autor deutlich austauschbarer. Außerdem spielen bei dieser Art Genreliteratur wiederum alle möglichen Textsorten (literarisch, Polizeibericht, Zeitungsreportage, Bekennerschreiben) und Zeichenformen (Gerüche, Geräusche, Ängste, Schock-Ereignisse) als Vorläufer in den Roman hinein und werden vom Autor zu einem Text zusammengesetzt, selbst wenn die Intertextualität ohne klare Anleihen oder Zitate tendenziell kaschiert wird. Schlussendlich steht der Text dann ohnehin für sich.

Martínez spitzt seine Aussagen zu Barthes und Kristeva im Weiteren zu, um sein Argument zu stützen, entfernt sich so dementsprechend zunehmend von deren tatsächlichen Entwürfen: »Wie die Möglichkeit von sprachlichen *ready-mades* deutlich macht, verlieren auch literarische Texte mit der Ausblendung ihrer ursprünglichen Kommunikationssituation und des Autors ihre distinktive Bedeutung.«⁴⁴⁷ Martínez meint somit Kristeva und Barthes zu widerlegen, aber zum einen weist Kristeva wiederholt darauf hin, dass der Kontext, die zeitliche und räumliche Situiertheit von Texten in Geschichte und Gesellschaft von großer Bedeutung ist, gerade damit man Texte über-

444 Auf ähnliche Weise kritisiert Moritz Baßler Martínez' Aufsatz. Vgl. Moritz Baßler, *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*, Tübingen 2005, S. 81 f.

445 Zur Innovation als bloßer Regelästhetik der künstlerischen Moderne (u. a. anhand des Readymade-Beispiels) vgl. Kapitel 4.2.

446 Siehe dazu Theisohn (2012), *Das Recht der Wirklichkeit*, S. 234: »Wir lesen einen Text, der unter einem Autorennamen in einem halbwegs renommierten Verlag erscheint, nicht als das Produkt eines vernetzten Kollektivs, selbst dann nicht, wenn der Autor [...] am Ende seine Quellen preisgibt und uns damit enthüllt, dass unsere Art zu lesen auf einer Täuschung beruht. Die Wahrheit ist aber, dass diese Täuschung für unser Lesen essentiell ist [...]. Sobald uns aber diese Täuschung des Gestaltungswillens genommen wird, bricht dieses Theater in sich zusammen [...]« [Herv. i. O.] Bei der Appropriationskunst wiederum steckt die originelle Gestaltung nicht (als angebliche) im Gegenstand, sondern (bestenfalls) im Konzept, und zwar zumeist transparent wie bei Handke. Daher fühlen sich die Rezipienten dadurch weniger getäuscht als durch eine Verschleierung der Quellen, die nachträglich als Plagiarismus auffliegt. Letzteres veranschaulicht Theisohn am Skandal um Helene Hegemanns *Axolotl Roadkill* (und dessen Inszenierung).

447 Martínez (1999), *Autorschaft und Intertextualität*, S. 477.

haupt intertextuell mit ihren Ideologemen verstehen kann. Und zum anderen wendet sich Barthes zwar deutlich gegen eine zeitliche Festlegung von Texten im Sinne einer Ursprungsbestimmung, damit äußert er freilich mitnichten, dass Texte nicht kontextgebunden seien, sondern im Gegenteil, dass Texte stets, d.h. immer wieder – abhängig von Zeit, Raum, Kontext – ihre Bedeutung verändern können, wie Hans-Peter Mai sogar gerade anhand von Barthes' »Vom Werk zum Text« herausstellt: »As for ›textual practice, he does *not* preach a complacent ahistoricism, an irresponsible free-for-all play«.⁴⁴⁸ Zudem legt Martínez die Situation und den Autor als untrennbar zusammen, während das Verständnis eines Werks, wie gesagt, zwar der Autorität des Kontextes, aber nicht der des Urhebers bedarf.

Zum Abschluss seines Aufsatzes trägt Martínez seine Position noch einmal mit größter Vehemenz vor, stellt dabei jedoch falsche, da verabsolutierende Behauptungen vor allem zu Kristeva auf: »Der von Barthes und Kristeva postulierte autorlose Intertext läßt sich [...] weder im Sinne fremdbestimmter oder ursprungsloser Äußerungen noch im Sinne von Propositionen rechtfertigen.«⁴⁴⁹ Nur, wie oben gesehen, sind Texte bei Kristeva weder autorlos noch (völlig) fremdbestimmt oder gar ursprungslos (freilich gibt es bei ihr nicht ›den‹ Ursprung, aber Martínez pauschalisiert). Und auch als Propositionen, »deren Bedeutung unabhängig von einer konkreten Äußerungssituation lediglich auf der Grundlage der Grammatik und des Lexikons einer Sprache zu erfassen wäre«,⁴⁵⁰ fasst Kristeva Texte oder Aussagen nicht auf. Ganz im Gegenteil arbeitet sie heraus, inwiefern die Linguistik allein keine ausreichenden Mittel zum Verständnis dynamischer und ambivalenter Äußerungen bereitstelle. Und wenn Martínez dann noch von einem »materialistische[n] Fehlschluß«⁴⁵¹ spricht, da zwischen Material und Ästhetik unterschieden werden müsse, verkennet er völlig, dass gerade Kristeva sich deutlich gegen einen solchen vulgären Determinismus ausspricht, etwa indem sie über die uneigentliche Sprache und Performanz im Karneval referiert.⁴⁵² Zum Vergleich sei außerdem auf ein paar neuere Aussagen Kristevas verwiesen, in denen sie ihre Position rekapituliert:

Intertextualität heißt, dass Texte nicht aus dem Nichts heraus entstehen, sondern den Einfluss all dessen widerspiegeln, was der Autor gelesen hat und was den ihn umgebenden Diskurs bestimmt – zum Beispiel Werbung, Malerei, Musik und so weiter. Er zitiert daraus, indem er explizite Anführungszeichen setzt – oder eben auch durch ein Plagiat. In jedem Fall ist sein Werk in eine linguistische Umgebung eingebettet.⁴⁵³

448 Mai (1991), *Bypassing Intertextuality*, S. 43 [Herv. i. O.]; vgl. auch Roland Barthes, »Vom Werk zum Text« [1971], in: Stephan Kammer/Roger Lüdeke (Hg.), *Texte zur Theorie des Textes*, Stuttgart 2005, S. 40–51, S. 42: »[Der Text] existiert nur innerhalb eines Diskurses (oder ist gerade deshalb ›Text‹, weil er darum weiß); der ›Text‹ ist nicht die Zersetzung des Werks, sondern das Werk ist der imaginäre Schweif des ›Textes‹.«

449 Martínez (1999), *Autorschaft und Intertextualität*, S. 478.

450 Ebd., S. 476.

451 Ebd., S. 478.

452 Gerade das Karnevalske in seiner Ambivalenz ist im Übrigen ein sehr geeignetes Muster zur Beschreibung von Koons' Skulptur.

453 Brigitte Preissler, »Seitenweise Text abschreiben – das ist keine Intertextualität«. Interview mit Julia Kristeva«, in: *Die Welt*, 18.03.2010. http://www.welt.de/welt_print/kultur/article6825629/Seitenweise-Text-abschreiben-das-ist-keine-Intertextualitaet.html (zuletzt

Darüber hinaus streitet sie (hinsichtlich Helene Hegemanns Roman *Axolotl Roadkill*) entschieden ab, ihre Theorie legitimiere Plagiate. Stattdessen spricht sie über die Grenzen von Intertextualität: »Es hängt von der Quantität ab. Wenn jemand mehr als einen Satz oder ein Thema aufgreift und seitenweise Text entnimmt, ohne zuzugeben, dass es nicht der eigene ist, dann ist das keine Intertextualität.«⁴⁵⁴ Nun könnte man einwenden, dass ihre Aussagen zum Thema Ende der 1960er Jahre radikaler gewesen seien. Aber wenn man nach *ihrer* Autorintention fragt, kann es eigentlich keine bessere Quelle als diese neuerlichen Erklärungen geben, zumal diese sich weitgehend mit ihrer damaligen Theoriebildung decken. Zur Verabschiedung des Autors als eines autonomen Schöpfers hat sie sich ebenfalls geäußert, auch diesbezüglich deutlich differenzierter, als es uns die Kritik von Martínez glauben machen möchte:

Der Schöpfer oder der Autor eines Kunstwerks ist kein absoluter Schöpfer, sondern ein Subjekt im Wandel. Eine kreative Persönlichkeit, die sich ihrer Autorität und Einzigartigkeit zwar bewusst sein darf, doch gleichzeitig wird diese Autorität und Einzigartigkeit ständig in Frage gestellt und befindet sich in Bewegung.⁴⁵⁵

Martínez verabschiedet in seinem Aufsatz den weiten Intertextualitätsbegriff kurzerhand gleich mit, indem er die Auflösung des Autor-Konzepts bei Barthes vermeintlich widerlegt. In anderen Auseinandersetzungen mit dem Thema wird die Brauchbarkeit, die Operationalisierbarkeit von Kristevas Begriff direkt erörtert. Sogleich sollte man sich dabei indessen zwei Fragen stellen: zum einen, ob es überhaupt Aufgabe einer Theorie und gar ihrer Urheberin sein müsse, eine methodische Anwendung der Theorie zu ermöglichen oder wenigstens vorzubereiten, und zum anderen, ob bei entsprechenden Schwierigkeiten, und sei es mit einzelnen Theorieelementen, die gesamte Theorie abgelehnt werden müsse. Kritiker des weiten Intertext-Konzepts tendieren offenbar bei beiden Fragen zu einem klaren Ja.

Henning Tegtmeier⁴⁵⁶ vergleicht das Konzept Kristevas mit der engen Begriffsverwendung bei Susanne Holthuis⁴⁵⁷ – wobei er nicht auf deren Vorläufer Genette eingeht – und verwendet ›global‹ versus ›lokal‹ zur Bezeichnung ihres jeweiligen Textverständnisses. Als Argument gegen Kristeva wird wieder deren angebliche Gleichmacherei angeführt: »Wenn ohnehin schon alle Texte eines kulturellen Zusammenhangs sich aufeinander beziehen, kann man nicht mehr nach den konkreten Beziehungen zwischen konkreten Texten fragen. Denn man ist gezwungen anzunehmen, daß eine Beziehung zwischen ihnen besteht.«⁴⁵⁸ Warum soll man nicht nach der konkreten, unter Umständen eben: besonderen Beziehung zwischen Texten fragen? Sogar wenn man annimmt, dass alle Texte sich in einem Zeichenkontinuum befinden und daher in gewisser Weise

eingesehen am 24.01.2016).

454 Ebd.

455 Ebd.

456 Henning Tegtmeier, »Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen – Eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis‘«, in: Josef Klein/Ursula Fix (Hg.), *Textbeziehungen: linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Tübingen 1997, S. 49–81.

457 Siehe Susanne Holthuis, *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen 1993.

458 Tegtmeier (1997), Der Begriff der Intertextualität, S. 56f. [Herv. i. O.]

verknüpft sind, spricht nichts dagegen, graduell stärker ausgeprägte Relationen zwischen Texten zwecks Erkenntnisgewinn im Detail zu analysieren – es sei denn, alle Textverbindungen werden eingeebnet und als gleichgültig ausgestellt, so dass keinerlei Unterscheidung mehr möglich ist, doch das tun auch die poststrukturalistischen Theoretiker in ihrer Texttheorie offenkundig nicht. Die interessante Forschungsfrage bei Phänomenen der Intertextualität ist in der Regel ohnehin nicht das ›Ob‹ – Bezieht sich dieser Text nun auf den *abenteuerlichen Simplicissimus*, ja oder nein? –, sondern das weit komplexere ›Wie‹: Was macht Text A mit den Texten B und C? Der einzige deutliche Unterschied zwischen ›globalem‹ und ›lokalem‹ Intertextualitätsbegriff besteht in der Praxis nur im Umgang mit Negationen einer (besonderen) Textrelation: Während man mit Kristeva den betrachteten Texten stets eine gewisse Intertextualität zusprechen würde, könnten streng strukturalistische Vertreter feststellen: Nein, hier wird kein *abenteuerlicher Simplicissimus* referiert. Als Forschungsergebnis sind beide Aussagen eher dürftig, außer eine dezidierte Referenz wäre erwartbar gewesen und ihre Negation eine Überraschung, und auch dies könnte man mit Kristeva ähnlich gut beschreiben. Tegtmeier macht sich darüber hinaus angreifbar, indem er Kristevas Intertext-Konzept größtenteils indirekt (via Mai und Holthuis) diskutiert. Und an der Stelle, wo er sich dann konkret auf ihre Aussagen stützt, bezieht er sich auf *Die Revolution der poetischen Sprache*, die bereits zu ihrer zweiten Werkphase gehört, als sie den eigenen Begriff der Intertextualität zugunsten einer ›Transposition‹ der Sprache unter psychoanalytischem Fokus verabschiedet hatte. Hingegen kann Tegtmeiers Unterscheidung zwischen ›lokal‹ und ›global‹ beim Textbegriff für die Analyse bedeutsam sein, da sich auch anhand dieser Einteilung entscheidet, ob etwa die Bezüge zwischen Handlungen, Performenzen, Materialitäten, Bildern, nicht-textuellen Symbolen o.Ä. und literarischen Texten als Intertextualität gefasst werden können oder nicht. Es handelt sich hierbei jedoch vorrangig um eine Frage der Semiotik, des Zeichenverständnisses. Den Forschungsgegenstand wiederum auf ›lokale‹ Intertextualität zwischen *literarischen* Gegenständen zu beschränken, würde zugleich bedeuteten, eine der Grundaussagen Kristevas zu ignorieren, nämlich – mit den Worten von Hans-Peter Mai – »that literature is (also) mediated through *extra-literary* discourses«. ⁴⁵⁹

Mai geht mit Verweis auf George P. Landow⁴⁶⁰ bereits 1991, zum Zeitpunkt seiner Aufsatzveröffentlichung, auf die besondere Anschlussfähigkeit des Textbegriffes von Kristeva (und Barthes) gegenüber Hypertexten ein, die in der Folgezeit, spätestens durch Wikipedia, zu einem neuen Leitbild medialer Veränderung werden. Das Motiv der Verlinkung vermag die mannigfaltigen, auch nicht-linearen und widersprüchlichen Verbindungen eines Textes mit anderen Texten gut zu veranschaulichen, und darüber hinaus insbesondere die konstruktive Funktion des Rezipienten, der zwei Texte sinnvoll verknüpfen kann, ohne dass dies von den Texten direkt verlangt würde. Zudem kann (und muss) derart zwischen verschiedenen Diskursen oder Fachsprachen vermittelt werden, da gerade bei Hypertexten der Zeichenbezug in verschiedenste Richtungen, synchron wie diachron, ungemein augenfällig wird.

459 Mai (1991), *Bypassing Intertextuality*, S. 52. [Herv. i. O.]

460 George P. Landow hat bis heute mehrere Bücher über Hypertexte veröffentlicht, das erste 1991, also im gleichen Jahr mit dem Aufsatz von Mai, der sich darin aber bereits auf einen Essay Landows von 1989 stützt.

3.3.3 Intertext statt Interdiskurs

Aufgrund von dessen enger Verwandtschaft sowohl mit einigen Aspekten weiter Intertextualität als auch mit Kernpunkten des *New Historicism* ist es unabdingbar, auf den von Jürgen Link (weiter-)entwickelten Begriff der ›Interdiskursivität‹ einzugehen. Dieser dient der »Präzisierung der Beziehung literarischer Texte zum gesellschaftlichen Gesamtsystem und zu den Diskursen der Textumwelt«.⁴⁶¹ Link beschreibt vor allem ab seiner Studie *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse* (1983) in Anlehnung an Michel Foucault⁴⁶² und Michel Pêcheux das Verhältnis zwischen jeweils bestimmten Spezialdiskursen anhand von interdiskursiver Vermittlung, die eine Verständigung zwischen verschiedenen Fachsprachen überhaupt erst ermögliche und somit »einer zunehmenden Fragmentierung bzw. Spezialisierung des Wissens entgegen[wirke]«.⁴⁶³ Auch auf Kristevas Frühwerk geht Link direkt ein, da er beabsichtigt, mit seiner Begriffsprägung »den bei Kristeva (Literatur spielt mit der Differenz von Diskursen), Foucault (nur bestimmte Diskurse werden gekoppelt) und Pêcheux (Interdiskurs hat mit sozialen Dominanzen und Ideologie zu tun) betonten Aspekten des Gegenstands«⁴⁶⁴ gerecht zu werden. Einen Unterschied zur Intertextualität nach Kristeva sieht er darin, dass diese literarische Texte als ganze betrachte, während er seinen Fokus auf bestimmte, diskursive Elemente lege, die »mehreren Diskursen gemeinsam sind«, was allerdings auch genuin nicht-literarische Texte einschließt, die wiederum über »elementar-literarische Parzellen« verfügen können.⁴⁶⁵ Das Blickfeld bzw. die Blickrichtung unterscheidet sich dadurch leicht von Kristevas Zusammenspiel der Texte. Dies erklärt sich aus Links spezifischem Literaturbegriff. Er fasst als ›elementare Literatur‹ alle Redeweisen, die an eine literarische Rhetorik anknüpfen, indem sie Metaphern, Symbole etc. außerhalb ihres angestammten Spezialdiskurses einsetzen. Dies betrifft in der Regel nicht ganze Werke, Texte, Gattungen o.Ä., sondern lediglich bildhafte, mythische oder metaphorische Teile, Abschnitte oder einzelne Äußerungen daraus.⁴⁶⁶ Diese werden als ›Kollektivsymbole‹ aufgefasst. Demgegenüber entsteht die ›institutionalisierte Literatur‹, »wenn der Rahmen des praktischen Diskurses, der sämtliche elementare Literatur trägt, fortfällt

461 Neumann/Nünning (2006), Kulturelles Wissen und Intertextualität, S. 16.

462 Foucault spricht in *Archäologie des Wissens* (1969) bereits von einer »interdiskursiven Gesamtheit«, da »eine wohl determinierte Gesamtheit diskursiver Formationen erschein[t]«, wenn man beispielsweise »die Allgemeine Grammatik, die Analyse der Reichtümer und die Naturgeschichte im klassischen Zeitalter miteinander konfrontiert.« Bei solcherlei Gemeinsamkeiten interdiskursiver Art gehe es aber nicht um alle zeitgenössischen Diskurse, sondern um bestimmte, in diesem Fall also die genannten drei. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* [1969], Frankfurt/M. 1981, S. 225.

463 Birgit Neumann, »Kulturelles Wissen und Literatur«, in: Gymnich/dies./Nünning (2006), *Kulturelles Wissen und Intertextualität*, S. 29–51: 36.

464 Jürgen Link, *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, München 1983, S. 16.

465 Ebd., S. 16f. [Herv. i. O.]

466 Vgl. auch ebd., S. 29: »Spricht eine bestimmte Praxis in einem Diskurs, der gleichzeitig die Funktion erfüllt, imaginär die Totalität verschiedener Praktiken zu repräsentieren, so können wir diesen Diskurs elementar-literarisch nennen. Dabei bleibt jedes einzelne Element ganz auf die Basis-Praxis bezogen.«

und die pragmatische Verankerung ebenfalls durch ein literarisches (rein diskursives) Verfahren ersetzt wird.«⁴⁶⁷

Literatur kommt bei Jürgen Link und seinem späteren Mitstreiter Rolf Parr also eine besondere Funktion zu, eben da sie für die Ambivalenz interdiskursiver Zeichen prädestiniert sei. Einerseits tauchten insbesondere »typisch ›literarische‹ Zeichenkomplexe [...] auch in nicht-literarischen Diskursen«,⁴⁶⁸ gerade auch im politischen, auf. Andererseits scheine das Wissen spezieller, etwa biologischer oder juristischer Diskurse »in vielen literarischen Texten nicht bloß ›vorzukommen‹, es scheint sie geradezu wesentlich mit zu konstituieren.«⁴⁶⁹ Dementsprechend referieren Metaphern auf sprachliche Register aus anderen Zusammenhängen und – um dies in meinen Kontext zu übertragen – sprechen diesen Grundlagen oder Verweisanlässen somit Relevanz zu. Für Fragen der literarischen Wertung ist aber die konkrete Resonanz auf Literatur entscheidend, die bei Link/Parr nur bedingt und auf bestimmte Sinnebenen bzw. Kollektivsymbolik beschränkt verfolgt wird, wie just anhand elementar-literarischer Anteile erläutert. Aus analyse-praktischen Gründen erscheint es mir außerdem sinnvoll, zum einen am Werkbegriff insofern festzuhalten, als Wertungen stets einen Gegenstand benötigen, auf den sie sich beziehen: Trotz aller berechtigten Einwände, die in den vergangenen Jahrzehnten, insbesondere auch im Poststrukturalismus, vorgebracht wurden, können dazu weiterhin das Gesamtwerk (oft mit dem Autorennamen synonymisiert) oder das Einzelwerk (entweder seiner Form nach als abgeschlossener Text vorliegend oder von den Rezipienten so betrachtet) als zweckdienliche Einheiten fungieren.⁴⁷⁰ Und zum anderen müssen auch rein formale oder indexikalische (z. B. *Namedropping*) Verweise in die intertextuelle Wertung einbezogen werden. Beide Aspekte stehen weniger im Fokus der Interdiskursforschung, die aus guten Gründen weder auf die alten Werkbegriffe noch auf einfache, nicht-symbolische Zeichenarten wie Ikon oder Index zurückgreifen muss. Was indessen die Bewertung von literaturbezogenen Handlungen angeht, so fallen diese ohnehin nicht zwangsläufig sprachlich aus, so dass sich der Problematik ihrer Erfassung auch via Interdiskurstheorie nur schwer begegnen ließe.

Birgit Neumann kritisiert an Links Literaturbegriff, »Literatur [trete] zwar durchaus als reintegrierender Interdiskurs in Erscheinung [...]; dies entspr[ече] aber keinesfalls der Vielfalt ihrer möglichen Ausprägungen.«⁴⁷¹ Die Feststellung gilt ebenso für literarische resp. intertextuelle Wertungen: Generell können intertextuelle Relationen und ihre Manifestationen zwar interdiskursive Äußerungen beinhalten, müssen dies aber nicht. Ansonsten müssten sogar einzelne Texte als jeweilige Diskurse aufgefasst

467 Ebd., S. 30. [Herv. i. O.] Siehe auch ebd.: »Literatur [besitzt] keine spezifische, nur ihr eigene materiale, thematische Substanz: als solche dienen vielmehr die anderen gesellschaftlichen Praktiken.«

468 Jürgen Link/Rolf Parr, »Semiotische Diskursanalyse«, in: Klaus-Michael Bogdal (Hg.), *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Opladen 1990, S. 107–130: 107.

469 Jürgen Link, »Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik«, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M. 1988, S. 284–307: 285.

470 Vgl. auch *Kapitel 2.4*.

471 Neumann (2006), Kulturelles Wissen und Literatur, S. 38. Andererseits hebt sie als weitere positive Eigenschaft des Literarischen (und als eine Forschungseinsicht nach Link) hervor, dass Literatur in ihrer interdiskursiven Qualität und Heterogenität selbst Konzepte in Frage stelle, »die Homogenität prämiieren und Totalität postulieren«. Ebd., S. 37.

werden. Wenn eine Gattung referiert bzw. adaptiert wird, handelt es sich ja lediglich um ein Zusammenspiel ästhetischer Formen. Gleichwohl kann dies interdiskursiv vorkommen, wenn es beispielsweise um die Gattung der Chronik geht wie bei Kleists *Michael Kohlhaas* oder die des Laborberichts wie in Paul Scheerbarts *Perpetuum Mobile*. Hierbei handelt es sich offensichtlich um Anleihen aus historiographischen bzw. naturwissenschaftlichen Diskursen. Eine Anlehnung an Shakespeares Sonett-Form in einem neueren Sonett kann allerdings nur schwerlich als interdiskursiv, jedoch adäquat als intertextuell beschrieben werden. Jedenfalls ignoriere ich bewusst die Behauptung von Jürgen Link, dass Intertextualität *stets* auf Interdiskursivität beruhe, zumal diese auf seinem Literaturbegriff fußt, den ich hier zugunsten des offenen Verständnisses bei Worthmann vernachlässigen möchte.⁴⁷²

Rolf Parr setzt sich in seiner Studie *Interdiskursive As-Sociation* aus dem Jahr 2000 wiederum deutlich in die Denktradition von Kristevas eher paritätischem Textverständnis: »Wie lassen sich die sozialen an die ästhetischen und die ästhetischen an die sozialen Materialitäten anbinden, ohne beide immer nur wechselseitig aufeinander abzubilden? Wie kann ›Gesellschaft als Text‹ [...] und zugleich ›Text als Gesellschaft‹ [...] gelesen werden?«⁴⁷³ Zwar verortet sich Parr wie seine Vorläufer in der Semiotik, dennoch ist sein Ansatz und seine Fragestellung etwas stärker soziologisch ausgerichtet als dies der nahezu wörtliche Gleichklang mit Kristeva – »das Eindringen der Geschichte (der Gesellschaft) in den Text und des Textes in die Geschichte« – und Louis A. Montrose – »die Geschichtlichkeit von Texten und die Textualität von Geschichte« – zunächst erscheinen lassen mag. Parr orientiert sich an Kommunikationsprozessen, es geht ihm in Anlehnung an Links Interdiskurs-Begriff um die »Verständigung und damit soziale As-Sociation«,⁴⁷⁴ wobei diese Wortschöpfung auf das Entstehen sozialer Netzwerke auf der Grundlage interdiskursiver Äußerungen verweist. Sowohl individuelle (Psyche, Subjekt) als auch kollektive Socius-Bildung (etwa Vereine oder Gruppierungen zuvor unvereinbarer Akteure) erfolge demnach stets verknüpft durch interdiskursive Vermittlung. Vereine dienen für Parr so »als Regulierungsinstanzen; sie öffnen und schließen ›Kanäle‹ für bestimmte Diskursmengen.«⁴⁷⁵ Parr stellt konzis heraus, eine der besonderen Qualitäten der Interdiskursforschung sei ihre Fähigkeit, »die ›kleinen‹, schnell

472 Link leitet ›institutionalisierte‹ Literatur wie erwähnt aus der ›elementaren‹ Literatur ab, wobei diese Aussageform erst aufgrund von diversen gesellschaftlichen Diskursen – notwendig interdiskursiv – einen literarischen Spezialdiskurs ausbilden kann. »Wir haben es dabei sozusagen mit der paradoxen Verwandlung des Interdiskurses in einen eigenen Spezialdiskurs zu tun. Ich meine deshalb [...], daß das erste generative Grundgesetz der Literatur heißt: Verarbeitung der kulturell bereits paratgestellten ›elementaren Literatur‹, u. a. der Kollektivsymbolik. [...] Bevor Intertextualität entstehen kann, muß Interdiskursivität stets schon da gewesen sein.« Link (1988), *Literaturanalyse als Interdiskursanalyse*, S. 300 f. B. Neumann und A. Nünning subsumieren Interdiskursivität und Intermedialität hingegen unter »Intertextualität im weitesten Sinne«. Dies., (2006), *Kulturelles Wissen und Intertextualität*, S. 15.

473 Rolf Parr, *Interdiskursive As-Sociation. Studien zu literarisch-kulturellen Gruppierungen zwischen Vormärz und Weimarer Republik*, Tübingen 2000, S. 11. Parr bezieht sich mit seiner Text-Gesellschaft-Relation affirmativ auf den »sozio-semiotischen« Ansatz der Textsoziologie von Peter V. Zima.

474 Ebd., S. 12.

475 Ebd., S. 16.

aufeinanderfolgenden, synchronen Brüche und Konflikte zu erfassen.«⁴⁷⁶ Gleichwohl lassen sich diese partikularen Dynamiken, an denen ich ebenso interessiert bin, für die Wertungsforschung m. E. besser anhand von intertextueller Zirkulation von Referenzen belegen, zumal man derart den analytischen Fokus auf einzelne Fluchtlinien der Valorisierung (sogar zwischen bloß zwei Akteuren) legen kann und nicht an das notgedrungen etwas breitere Perspektiv von Kollektivsymbolen und Diskursverschiebungen gebunden ist, das Link und Parr in ihrer Forschung einsetzen.

Jürgen Link hat sich auch konkret zur Kanonisierungsdebatte geäußert und dabei vor dem Hintergrund seiner Interdiskursanalysen einen Wertungspluralismus als Agens von Kanonisierung ausgemacht, der nicht intersubjektiv, sondern diskursiv zu analysieren sei:

Während die Aufnahme eines Autors in einen Musterkanon aufgrund ästhetischer Spitzenqualität kaum intersubjektiv nachvollziehbare Begründungen zuläßt, sondern sich auf intuitive Qualitätsbehauptungen stützen muß, kann die historizistische Zuweisung diskursiv erfolgen. Das Grundverfahren dieser Zuweisung ist, wie ich zu sagen vorschlage, ›semsynthetischen‹ Typs.⁴⁷⁷

Unter Historizismus versteht Link eine (Literatur-)Geschichte, die ihren Gegenstand entlang je kohärenter Epochen bildet, so dass die »historizistische Zuweisung« im Diskurs vorrangig über den Epochenstatus erfolge. Dies veranschaulicht Link luzide am Beispiel von Hölderlins umstrittener Verortung zwischen Klassik, Romantik, Idealismus, Pietismus, frühem Modernismus etc. mit ihren jeweiligen Semen bzw. Charakteristika.⁴⁷⁸ Er betont, dass »die Frage der Kanonisierung beim historizistischen Typ nicht als Ja-oder-Nein-Frage wie beim Mustertyp [erscheint] – sie stellt sich vielmehr graduell.«⁴⁷⁹ Link begründet diesen graduellen Kanonisierungsprozess mit Begriffen, die der Theoriesprache von *New Historicism* und Intertextualität eng verwandt sind, konkret stützt er sich auf Foucault und Deleuze/Guattari. So beschreibt er Hölderlins Schreibweise als »ein singuläres *diskursives Ereignis*«, das »an eine spezifische Energie gekoppelt« sei, die sich wiederum »empirisch als außergewöhnliche as-sociative Kraft durch Applikation« (sprich: etwa intertextuelle Verarbeitung) zeige, da Hölderlins Poesie bekanntlich von einer Vielzahl politisch und kulturell äußerst divergenter Kollektive oder Gruppierungen aufgegriffen worden sei.⁴⁸⁰ Link stellt sich

476 Ebd., S. 24.

477 Link (1998), Hölderlin – oder eine Kanonisierung ohne Ort?, S. 385.

478 Ebd., S. 387: »Dieses semsynthetische Verfahren historizistischer Kanonisierung kann konkret in sehr verschiedenen Spielarten auftreten [...], immer aber besteht die entscheidende Achse der Argumentation in einer *repräsentativ-symbolischen* Abbildungsserie zwischen Textbeschreibungen, abstrahierenden Konzentraten solcher Beschreibungen, ggf. Rekurs auf weitere Grundkategorien und schließlich den Konzepten der historizistischen ›Basislinie‹, wobei die Abbildungsserie sich auf Identitäten bzw. Analogien von Semen gründet. Je genereller und hierarchisch ›höher‹ die Seme, um so kompletter beziehen sie sich auf eine ›Epoche‹; dementsprechend wächst die ›Kanonizität‹ mit der Allgemeinheit der resümierenden Seme eines ›Werks‹ bzw. eines Autors.« [Herv. i. O.]

479 Ebd.

480 Ebd., S. 393 [Herv. i. O.], vgl. auch S. 395, Fn. 42: »Wenn ich recht sehe, daß jeder Kanon auf Semsynthese beruht, wäre eine Ereignis-Geschichte also so etwas wie eine ›Fluchtlinie‹ (Deleuze/Guattari) aus Kanones.«

argumentativ also der Frage nach dem Wie und Warum von Hölderlins verzögerter, aber umso nachhaltigerer Kanonisierung und beschreibt sie als eine beständige Reihung »der diskursiven Ereignisse ›Hölderlin« unter wechselnden motivationalen oder sogar kontingenten Vorzeichen. Er spricht nicht direkt von Figuren der Wiederholung und Aktualisierung, vor allem in seiner abschließenden Fußnote schlägt er allerdings vor, »zwischen bloß mehr oder weniger reproduktiven Ereignissen und solchen zu unterscheiden, die eine nicht prognostizierbare Proliferation in Gang setzen [...] – was sich stets erst ex post konstatieren läßt.«⁴⁸¹ Damit verweist er nebenbei – eindringlich und anschaulich wie kaum ein anderer Kanon- oder Wertungsforscher zuvor – auf die Unplanbarkeit und diskursive Komplexität von Kanonisierungsdynamiken. Eine weitere Beschreibungsgrundlage für Ereignisse literarischer Wertung entwerfe ich anhand des Kierkegaard'schen Begriffs der Wiederholung. Doch zuvor ist es nun angebracht, das Modell eines einzelnen intertextuellen Verweises, einer Relevanzzuweisung qua Referenz, einer Anwendung des axiologischen Meta-Werts ›Relevanz‹ noch einmal genauer auf den Punkt zu bringen, als bisher geschehen. Auf diesem Wertverständnis analog zu den Grundbegriffen von Najder fußt letztlich die Komplexität einer jeden Kanonisierung.

3.3.4. Relevanz durch Referenz – Intertextualität als Wertungsgefüge

Wenn wir das dreiteilige Wert-Modell von Zdisław Najder, das Renate von Heydebrand und Simone Winko für die literarische Wertungsforschung erschlossen haben, zusammendenken mit dem weiten Begriff der Intertextualität und der Prämisse, dass jede bloße Erwähnung bzw. Referenz, jede Form von derlei Aktualisierung eine literarische Wertung darstellt, durch die einem literarischen oder literaturbezogenen Gegenstand Relevanz oder Präsenz attribuiert wird, dann ergibt sich daraus eine Art Meta-Maßstab der Kanonisierung, ein übergeordneter axiologischer Wert der Relevanz. Wie bereits unter 3.1 diskutiert, entlehne ich anders als Heydebrand und Winko zwar nicht die kategorische Najdersche Unterscheidung zwischen »theoretical or motivational patterns of evaluation«⁴⁸² – bei Heydebrand/Winko letztlich als »sprachliche und nicht-sprachliche«⁴⁸³ adaptiert. Aber die grundsätzliche These, dass Wertungen auf Wertmaßstäben, also auf axiologischen Werten basieren,⁴⁸⁴ übernehme ich, obwohl sie insbesondere hinsichtlich nicht-menschlicher Akteure kontraintuitiv anmutet. In der Tat ergibt sich mit Blick auf die ausführliche »Typologie axiologischer Werte zur Beurteilung von literarischen Texten«⁴⁸⁵ bei Heydebrand/Winko das Problem, dass

481 Ebd., S. 395.

482 Najder (1975), *Values and Evaluations*, S. 63, vgl. dazu auch S. 8–15.

483 Vgl. Heydebrand/Winko (1994), *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 46 f.

484 Vgl. auch Najder (1975), *Values and Evaluations*, S. 46: »This last meaning of ›value‹ [neben *quantitative* und *attributive*, M.B.] I shall call *axiological*, a conscious pleonasm to stress that this is the most important and essential sense for the philosophy of value.« [Herv. i.O.]

485 Kapitelüberschrift, siehe Heydebrand/Winko (1994), *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 111–131. H/W unterscheiden zwischen formalen, inhaltlichen, relationalen und wirkungsbezogenen axiologischen Werten.

einerseits bei kleinteiligen, unscheinbaren Wertungsformen der konkrete axiologische Wert nicht explizit und in der Regel auch kaum rekonstruierbar erscheint, was zur Folge hat, dass derlei Wertungen durch das dort anvisierte Raster fallen. Andererseits ist die Typologie beschränkt auf literarische Texte, während, wie Friederike Worthmann gezeigt hat, die literaturbezogenen Akte ebenfalls zum Gegenstandsbereich literaturwissenschaftlicher Wertungsforschung gehören (sollten), zumal diese – und da gehe ich über Worthmanns Thesen hinaus – zum einen stets auch Wertungen darstellen und zum anderen in ihrer eigenen Wirkung erst über den Wertungsprozess und Kanonisierungsgrad ihres (literarischen) Gegenstandes entscheiden. Zum Dritten können sie selber fernerhin langfristig aufgewertet und kanonisiert werden.

Najder weist in seiner Studie einleitend darauf hin, dass eine strenge Trennung zwischen beschreibenden und bewertenden Aussagen (wenn man über einen – durchaus auch naturwissenschaftlichen – Gegenstand spricht oder diesen für die Forschung auswählt) kaum möglich ist. Als ein Beispiel führt er sogar die Einordnung von Texten nach Literaturgenres an: »a bad tragedy is, presumably, always a tragedy; but will we apply this name to a poor drama, written according to the Romantic recipes of ›fragmentary‹ poetics?«⁴⁸⁶ Diese Klassifikation beruhe zum Teil bereits auf evaluativen Faktoren. Dennoch kann auch anhand seines Beispiels unterschieden werden zwischen dem eigenen Umgang mit einem (literarischen) Gegenstand und der Betrachtung einer literarischen Wertung: Bei letzterer lässt sich sehr wohl (ein Stück weit) trennen zwischen der Tatsache der (klassifizierenden) Referenz auf das Werk und ihren möglichen Motivationen oder Kausalitäten, d. h. ihrem Wertmaßstab. Najder versucht gleichwohl selbst eine solche Differenzierung, entwirft dabei aber ähnliche Ausschlussmechanismen wie später Heydebrand und Winko. Demnach muss eine angebliche (deskriptive) Ausnahme die Regel valorisierender Elemente bestätigen: »Except in atypical cases, as when we simply search for a quotation, we must class as evaluative our experiences when reading a novel, listening to a concert, looking at a film or a painting. Our attention is then focused on satisfaction or frustration, liking or disliking, being moved or remaining indifferent.«⁴⁸⁷ Najder beschreibt also das bewertende Gefühl oder Bewusstsein beim Konsum bzw. der Rezeption oder allgemein der Erfahrung (*experience*) von Kunstwerken. Gerade diese Art von Bewertungen bleibt aber unsichtbar und daher unerheblich. Zudem setzt er klare Vorgaben, worauf hin Kunst zu rezipieren sei. Der von ihm scharf abgegrenzte Ausnahmefall der reinen (vermeintlich) nicht-evaluativen Suche nach einem passenden Zitat entspricht just dem Telos einer eigentlichen Wertung, die erst dadurch wertet, dass sie einen Gegenstand referiert und (auch wirksam/erkennbar für andere Akteure) aktualisiert. In den typischen Fällen des Kunstgenußes kann ebenfalls eine Rezension, eine Empfehlung, eine Weitergabe des Buches oder Ähnliches die Folge sein, aber das bloße Konsumieren eines Werkes ist zumindest für die literaturwissenschaftliche Wertungsforschung – wie im Übrigen

486 Najder (1975), *Values and Evaluations*, S. 6, vgl. zur Überschneidung von deskriptiven und evaluativen Elementen bei der Gegenstandsauswahl und -betrachtung z. B. in der Naturwissenschaft ebd., S. 6–8. Najder ist im Übrigen nicht nur Philosoph, sondern auch Literaturwissenschaftler und vor allem bekannt geworden durch seine Studien zu Joseph Conrad.

487 Ebd., S. 8.

auch für den potentiellen Prozess der Kanonisierung – zwangsläufig irrelevant. Eine Wertungsanalyse bedarf stets einer präsenten Ausdrucksebene. Najder geht es jedoch auch bei diesen sichtbaren Äußerungsformen (bei ihm: »utterances that result from activities of describing and evaluating«)⁴⁸⁸ vorrangig um den Unterschied zwischen beschreibendem und bewertendem Ausdruck, was er letztlich sogar an einzelnen Begriffen festmacht. So diskutiert er den Gebrauch von »easy« und »dangerous« in verschiedenen Kontexten, in denen mal der deskriptive, mal der evaluative Charakter überwiegt.⁴⁸⁹ Da es bei literarischer Valorisierung aber um die Wertung konkreter Werke bzw. Korpora (und seien es Epochen oder Gattungen) geht, und nicht um den Unterschied zwischen wertenden und beschreibenden Aussagen im Allgemeinen, führt die philosophische Debatte bei Najder ein wenig fort von der Fragestellung. Denn als Aktualisierung der Relevanz eines Werkes kann und muss – so noch einmal das Mantra dieser Studie – auch jede eher deskriptive Referenz auf dieses gelten. Allenfalls wäre als ein Forschungsdesiderat denkbar, eine Typologie der Wertattributionen (also der eigentlichen Wertungen) zu versuchen, die den verschiedenen Graden der Sichtbarkeit, den Polen deskriptiv/evaluativ und den spezifischen Zeichenarten (etwa nach Peirce) bei der Wertung gerecht werden könnte.

An dieser Stelle soll nun endlich Najders basale Wert-Definition referiert werden, die in ihrer Wirkung für die literarische Wertungsforschung unzweifelhaft kanonisch erscheint. Es handelt sich aber nur um sein Verständnis des »theoretical pattern«:

The judgement called here ›axiological value‹ is expressed in a sentence, which I shall name the *value-principle*. If, for instance, the judgement ascribing the quality of valuableness to courageous acts is an axiological value, and *eo ipso* constitutes a final justification of evaluations of courageous acts, then the sentence: ›courage is a value‹ or ›courage is good‹, is the value-principle of courage.

It may be objected that the paradoxical formula which makes value a kind of proposition runs counter to common intuitions. Perhaps it does; but I am convinced that values in the axiological sense exist in no other way than as thoughts, which recognize the valuableness of something.⁴⁹⁰

Hierin schwingt zwar die Intentionalität und Bewusstheit von Wertattribution mit, die Heydebrand und Winko verfechten. Andererseits weist Najder pointiert auf das paradoxe Moment bei der Bestimmung axiologischer Werte hin, dass Wert-Maßstäbe und ihre Realisierungen durch Zuweisung lediglich subjektive, singuläre, zugleich setzende Aussagen (*propositions*) darstellen, also nicht als Beweise daherkommen, somit auch nicht als Syllogismen gefasst werden können. Für den axiologischen Wert der Relevanz gilt dies in besonderer Ausprägung, da Relevanz keine inhaltliche Spezifikation aufweist, wie bei ›Mut‹ ohne Weiteres der Fall. Man kann darüber diskutieren, welche Handlungen als ›mutig‹ zu beschreiben sind, und ob ›Mut‹ an sich überhaupt etwas Positives darstellt – ›Mut der Verzweiflung‹; ›mutig‹ als Synonym für ›halsbrecherisch‹, ›tollkühn‹ oder ›dreist‹; ›Der Unwissende hat Mut, der Wissende Angst‹ etc.

488 Ebd., S. 15.

489 Vgl. ebd., S. 18–21.

490 Ebd., S. 64. [Herv. i.O.]

–, aber wenn man eine Handlung ›mutig‹ nennt, attribuiert man ihr den Wert ›Mut‹ mit seiner zumindest einigermaßen klaren Konnotation. Bei Relevanz verhält sich dies anders: Wenn ich einem Gegenstand Aufmerksamkeit schenke, betrachte ich ihn gewissermaßen als relevant für mich in diesem Augenblick. Der Grund dafür ist jedoch vollkommen offen, es gibt keine inhaltliche Denotation, Konnotation oder auch nur Assoziation über die reine Relevanz hinaus, es sei denn, sie wird spezifiziert. Es handelt sich demnach um eine Tautologie, die lautet: Der Gegenstand, dem ich gerade Aufmerksamkeit schenke, ist offenbar relevant für mich, da er mir relevant erscheint.

Man kann Relevanz freilich spezifizieren und in den meisten Fällen des Wortgebrauchs ist dies vermutlich der Fall: Dieses Buch ist relevant, weil es einen wichtigen Beitrag zur Debatte XY geleistet hat; dieses Buch ist relevant, weil es in einem besonders schönen Stil geschrieben ist; dieses Buch ist relevant, weil ich es von meiner Oma geerbt habe. Der Begriff der Relevanz wird aber in allen drei Fällen letztlich ersetzt durch einen anderen Wertmaßstab, so dass ›relevant‹ hier nur noch ein Synonym für ›wertvoll‹ darstellt. In dieser Arbeit habe ich bis hierhin fortwährend dafür plädiert, auch kleinteilige Referenzen auf literarische und literaturbezogene Werke als Wertungen aufzufassen; insbesondere Referenzen, die eben über keinen bestimmten, interpretierbaren Wertmaßstab verfügen, sondern als bloße Aktualisierungen durch diskrete Verweise plausibilisiert werden können. Bei diesen lässt sich zwar von einer Wertzuschreibung sprechen, aber der Wert, der konkret attribuiert wird, kann dennoch nur unter abstrakten Begriffen wie Präsenz oder Relevanz gefasst werden. Um die terminologischen Pleonasmen auf die Spitze zu treiben, könnte man auch einen ›Wert an sich‹ als attributiven Wert benennen. Ich habe mich jedoch für ›Relevanz‹ entschieden, speziell weil bei diesem Begriff und Aspekt der momenthafte Charakter, die Synchronie des aktuellen Ins-Verhältnis-Setzens stärker zur Geltung kommt, während ein ›Wert‹ gemeinhin mit einer gewissen Permanenz konnotiert wird.⁴⁹¹ Als Alternative zur Relevanz könnte man auch schlichtweg von Präsenz reden, damit umginge man allerdings nur den paradoxen oder tautologischen Charakter der Definition dieses axiologischen Meta-Wertes – Wert-Maßstab: Relevanz; folglich attribuerter Wert: Präsenz! Die Präsenz steckt ja ohnedies immer schon in der Relevanz, denn wenn ich etwas als relevant ansehe, ist es für mich präsent. Wenn ich ein Werk durch Referenz für eine andere Öffentlichkeit als mich selbst relevant mache, mache ich es damit zugleich präsent.

491 Najder stellt bei seinem Überblick über verschiedene philosophische Wertdefinitionen fest, dass die Differenz zwischen ›wertvoll/wertenthaltend‹ (*valuable*) und ›wertgeschätzt/valorisiert‹ (*valued*), also zwischen einer Art Substanz und einer Art Attribut, sowie die davon abgeleitete Frage nach Ursache und Wirkung mit dem Problem von Henne und Ei vergleichbar erscheint, wenn die Wertbegriffe (wie er dem Axiologen Nicholas Rescher vorwirft) nicht ausreichend präzisiert werden: »Gold, for example, is both valued ›because‹ it is valuable, and valuable ›because‹ it is valued; and so is everything else.« (Ebd., S. 53.) Aus diesem terminologischen Dilemma leitet er seine Unterscheidung von Wertmaßstab und Wertattribut ab, was aber, wie in Kapitel 3.1.5 anhand eines Widerspruchs bei Worthmann gezeigt, das Problem der unklaren Reziprozität nicht grundsätzlich auflöst, sondern auf die Situierung des Betrachters verlagert. Der Wertmaßstab bildet nun zwar die Basis, für den äußerlichen Beobachter ist aber zuerst oder ausschließlich die Wertattribution sichtbar, so dass die Wertungsanalyse vom attributiven Wert ausgehen muss.

Relevanz bildet also den axiologischen wie attributiven Wert, nur die Perspektive darauf unterscheidet sich jeweils – was sich im Übrigen strukturell nicht unterscheidet von anderen Wertmaßstäben wie dem ›Mut‹ bei Najder. Bei derlei Werten fällt das tautologische Moment lediglich schwächer aus. ›Mut ist wertvoll bzw. ein Wert‹ impliziert den axiologischen Wert, der in ›dieses Handeln war mutig‹ als attributiver Wert einer Handlung zugesprochen wird. Najder fasst die drei Wert-Facetten, die bei der Valorisierung eine Rolle spielen, wie folgt zusammen: »Quantitative values [] exist in the same way as kilograms, pence, coefficients of expansibility, and technical parameters. Attributive values [] exist in the way that objects [] or properties [] do. Axiological values exist in the manner of laws and principles of science.«⁴⁹² Als dritter Bestandteil seines Wertbegriffs spricht Najder vom quantitativen Wert, also vom Umfang oder Ausmaß des attribuierten Wertes. Dieser ist bei bloßer Relevanz noch schwerer messbar als ohnehin. Die Position eines Verweises entscheidet ebenso über die Quantität der Wirkung wie der tatsächliche Umfang der Referenz und dessen implizite oder explizite Akzentuierung. Bei Wertungen wie »Dies ist ein schönes Buch« kann die Quantität etwa anhand intensivierender Adjektive wie ›sehr‹, ›ziemlich‹ oder ›überaus‹ *schön* relativ einfach abgelesen werden. Dies ist bei Anspielungen, Zitaten oder Namensnennungen so nicht möglich. Andererseits kann der Umfang eines Zitats benannt und dessen Kontextualisierung (ironisch, affirmativ, negativ ...) beurteilt werden. Dennoch lässt sich hier auch bei der analytischen Beobachtung nicht klar zwischen Beschreibung und Interpretation unterscheiden.

In der vorliegenden Arbeit finden sich eine ganze Reihe von literarischen Wertungen oder Beispielen für diese, mit je verschiedener Spezifik, die nur schwerlich nach den analytischen (und Wert-) Maßstäben von Heydebrand/Winko gefasst werden können, anhand derer die Attribution von Relevanz aber nur unschwer zu erkennen ist: Wenn ich einen Briefroman schreibe, erscheinen die Textform Brief und das Genre Briefroman für mich relevant. Indem ich mich dieser bediene, also auf sie referiere, und den Roman veröffentliche, weise ich ihnen Relevanz zu (wobei der Roman erst in dem Moment relevant *wird*, wenn er tatsächlich von einem anderen Akteur so wahrgenommen und wiederum referiert wird). Letztlich sind es immer die Äußerungen, Texte, Handlungen etc., die die Wertung bewirken, nicht die jeweiligen Urheber. Wenn ich eine literaturwissenschaftliche Dissertation über die Jahrhundertwende um 1900 schreibe (und nicht über die um 1800), weist die Arbeit dieser Epoche Relevanz zu; wenn sie sich an poetologischen Texten orientiert (und nicht an Dramen oder Lyrik), wird diesen Relevanz erteilt. Wenn in einer Fußnote eine Quelle angeführt wird, in deren Titel ein Gellert erwähnt wird, verweist dies (zumindest in seiner mutmaßlichen Wirkung) auf das Werk von Christian Fürchtegott Gellert, einen der meistgelesenen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts – wobei man ohne weitere Information auch an seinen älteren Bruder Christlieb Ehregott, den Naturwissenschaftler, denken könnte. Wenn ich an einer Stelle den Begriff der ›Donquichoterie‹ verwende, wenn ich an zwei Stellen Dilthey erwähne und via Kristeva die menippeische Satire ... Sogar wenn nur Aufsätze angegeben werden, in denen auf bestimmte Autoren oder literaturbezogene Akteure referiert wird, handelt es sich um ein indirektes Relevanzzuerkennen, da ja

492 Ebd., S. 48.

immerhin ihre Aufwertungen aufgewertet werden – die Referenz der Referenz also quasi als Helfershelfer der Valorisierung dient. Ebenso verhält es sich, wenn ich den Pulitzer- und den Nobelpreis als relevant präsentiere. Dass diese Relevanz erzeugenden Wertungen nicht nur bei (vermeintlich) intentionalen Bezügen vorliegen, habe ich mehrfach erläutert: Die Struktur der Valorisierung anhand des Wertes der Relevanz ist stets die Gleiche, unabhängig vom spezifischen Subjekt der Wertung und seinem bewerteten Objekt – die in erster Linie zugunsten ihrer Analysierbarkeit isoliert werden, denn es geht bekanntlich nicht um ontologische Festschreibungen; so viel Poststrukturalismus muss sein.

Wenn einem Gegenstand ein attributiver Wert zugeschrieben wird, indem ein Bezug zu ihm hergestellt wird, wird der Gegenstand im Grunde genommen aus dem historischen Archiv oder Repositorium *wieder geholt* und mit seiner Aktualisierung gewissermaßen wiederholt. Hierbei handelt es sich um ein spezifisches, vielleicht sogar idiosynkratisches Wiederholungsverständnis, das jedoch als weiteres Strukturmerkmal der Kanonisierung neben dem deskriptiven Anspruch an die Wertungsforschung, dem axiologischen Meta-Wert der Relevanz, dem offenen Literatur- und Valorisierungsverständnis sowie dem intertextuellen Zusammenspiel von Synchronie und Diachronie einer genaueren Betrachtung bedarf.

Kernpunkte zu 3.3:

- Jede Form der Intertextualität geht mit Wertung einher. Dies gilt auch umgekehrt, zumindest wenn man von einem offenen oder weiten Intertextualitätsbegriff ausgeht, der »das Eindringen der Geschichte (der Gesellschaft) in den Text und des Textes in die Geschichte« (Kristeva) ernst nimmt. Dabei ist es prinzipiell gleich, ob die Referenzen sprachlich oder »nur« zeichenhaft ausfallen.
- Eine strenge Unterscheidung zwischen strukturalistischer und poststrukturalistischer Intertextualität ist kaum möglich, selbst wenn einige grundsätzliche Differenzen benennbar sind: Beziehen sich die Relationen nur auf sprachliche Referenzen, nur auf literarische Texte, nur auf markierte Verknüpfungen? Für beide Stoßrichtungen spielen Aspekte der Intentionalität allerdings nur untergeordnete Rollen (ausgenommen die Vertreter einer *bewussten* Markierung, aber mit dieser Position entfernt man sich bereits von strukturalistischen Prämissen). Wie schon bei Kristeva angedeutet, kann der Urheber eines literarischen oder kulturellen Gegenstandes weder das intertextuelle Gefüge, in dem der Gegenstand – wie auch er selbst – sich bewegt, noch die Rezeption oder Wirkung desselben determinieren oder kontrollieren.
- In Anlehnung an W. Hallet vertrete ich für die Wertungsforschung eine Kombination aus *Close* und *Wide Reading*. Zudem kann Kristevas Begriff des intertextuellen ›Ideologems‹ gewinnbringend auch in der Wertungsanalyse eingesetzt werden.
- Aufgrund des Fokus auf (partikulare) kultursemiotische Prozesse hinsichtlich literarischer Kanonisierung orientiert sich diese Studie für die Wertungstheorie stärker an Intertextualität als an der eng verwandten Interdiskursivität (v. a. J. Link).
- Der axiologische Meta-Wert der Relevanz wird zwar am Verständnis von Wertmaßstäben bei Najder bzw. deren Adaption bei Heydebrand/Winko abgeleitet, sowie an

der Erweiterung des analytischen Gesichtsfeldes bei Worthmann. Er bildet aber eine übergeordnete Beschreibungsgrundlage für Wertungen, bei denen kein konkreter qualitativer Wert jenseits bloßer Aktualisierung oder Relevanzbildung abgelesen werden kann. Anhand dieses unbestimmten Werts können intertextuelle Bezüge jeglicher Art zugleich als literarische oder literaturbezogene Wertungen beschrieben werden.

3.4 Zum Wiederholungsmechanismus der Kanonisierung: Kierkegaards Begriff der Wiederholung in der Wertungsforschung

3.4.1 Søren Kierkegaards *Wiederholung* (*Gjentagelsen*, 1843)

Im Rahmen meines theoretischen Ansatzes zur deskriptiven Wertungsforschung kommt dem Begriff der Wiederholung eine entscheidende Funktion zu. Mit diesem Terminus beziehe ich mich allerdings nicht etwa auf ein Wiederholungsverständnis im Sinne von Serialisierung, Reproduktion, (Re-)Iteration, Vervielfältigung, Routine oder auch Nietzsches Konzept der Ewigen Wiederkehr. Stattdessen geht es mir dezidiert um Søren Kierkegaards Denkfigur der Wiederholung,⁴⁹³ die zum Teil sogar im direkten Widerspruch zu eben genannten Begriffen steht. Aufgrund der aus heutiger Sicht eventuell kontraintuitiven Bedeutung der Wiederholung bei Kierkegaard ist es sinnvoll, seine Kategorie und den Text, in dem er diese entfaltet, ausführlich und textnah zu diskutieren.

Am 16. Oktober 1843 erscheint *Die Wiederholung* (dänisch: *Gjentagelsen*)⁴⁹⁴ unter Pseudonym mit dem Untertitel »Ein Versuch in der experimentellen Psychologie von Constantin Constantius« in Kopenhagen.⁴⁹⁵ Der philosophisch-literarische Text besteht aus

493 Diese Kategorie hat keine direkten philosophiegeschichtlichen Vorbilder, sondern wird von Kierkegaard erst geprägt. Vgl. Victor Guarda, *Die Wiederholung. Analysen zur Grundstruktur menschlicher Existenz im Verständnis Søren Kierkegaards*, Meisenheim 1980, S. 30.

494 »Im Dänischen ist ›Gjentagelse‹ die substantivierte Form des Verbums ›gentage‹, wobei ›gentage‹ zwei Hauptbedeutungen hat. In einem ersten Sinn bezeichnet ›gentage‹ eine Sache erneut zu nehmen [...] oder sich ihrer erneut zu ermächtigen. In diesem Sinn bezeichnet ›gentage‹ das Wiedergewinnen, die erneute Inbesitznahme von etwas, das einem zuvor gehörte. Verlorenes, Verliehenes, Verschenktes, Umgetauschtes, Weggegebenes wird durch einen aktiven Einsatz zurückgeholt. [...] [I]m Deutschen wird diese Bedeutung eher durch Zusammensetzungen mit ›zurück‹ als durch Zusammensetzungen mit ›wieder‹ gebildet. Als zusammengesetztes Verb aber kann das deutsche ›wieder-holen‹ diese [...] Bedeutung des Wortes [...] zum Ausdruck bringen (z.B.: ›das hole ich mir wieder‹). In einem zweiten Sinn bezeichnet ›gentage‹ in der Verbindung mit einem Objekt, das für eine Handlung oder das Resultat einer Handlung steht, daß etwas zum wiederholten Mal ausgeführt wird. In dieser Bedeutung entspricht das dänische ›gentage‹ dem im Deutschen fest zusammengesetzten Verb ›wiederholen‹.« (Dorothea Glöckner, *Kierkegaards Begriff der Wiederholung. Eine Studie zu seinem Freiheitsverständnis*, Berlin, New York 1998, S. 12 f.) Letzteres könne allerdings auch ein passives ›Erleiden‹ der Wiederholung bedeuten.

495 Søren Kierkegaard, *Die Wiederholung* [urspr. Untertitel: *Ein Versuch in der experimentellen Psychologie von Constantin Constantius*, 1843], übers. mit Einl. u. Komm. hg. v. Hans Rochol, Hamburg 2000. (Sigle: K-W; ein von Rochol als »Aus den Tagebüchern und Notizen« angehängter »Offener Brief an Herrn Professor Heiberg Ritter des Dannebrog-Ordens von

zwei Teilen. Im ersten nähert sich der Ich-Erzähler (Constantius) dem Phänomen der Wiederholung an und versucht zu überprüfen, inwiefern dieses überhaupt möglich sei: »Die Wiederholung ist die neue Kategorie, die entdeckt werden soll.« (K-W 21) Daher fährt er nach Berlin und bemüht sich, die Erfahrung eines früheren Berlin-Besuchs zu wiederholen, was wenig überraschend, aber komisch inszeniert scheitert. Es wird also *ex negativo* bzw. invers demonstriert, was Wiederholung nicht sein kann und in welcher Form sie zum Scheitern verurteilt ist. Dabei werden jedoch bereits Aspekte des Phänomens erläutert, die auch im zweiten Teil für die nicht-triviale und nicht-säkularisierte⁴⁹⁶ Beschreibung der Wiederholung von Bedeutung sind, etwa deren paradoxe Anlage, da sie zugleich neu und alt scheint.⁴⁹⁷ Der zweite Teil besteht vor allem aus Briefen eines verzweifelt verliebten jungen Dichters, der bereits im ersten Teil als Antagonist und Schützling des Erzählers eingeführt wurde. Die monologischen Briefe des jungen Mannes werden gerahmt von einer einleitenden Erörterung und einem abschließenden Kommentar, mit denen sich Constantius jeweils an die Leser wendet. Letztlich entlarvt der Erzähler Constantius jedoch den jungen Dichter als seine eigene Schöpfung, mit deren Hilfe er dialogisch dem Konzept der Wiederholung auf die Spur zu kommen erhoffte. Während *Die Wiederholung* als parabolischer, literarischer Text angelegt ist und so gelesen werden muss, zumal sich auch die philosophischen Aussagen darin festen Definitionen und systematischen Argumenten oder Analysen tendenziell entziehen,⁴⁹⁸ hat Kierkegaard, ebenfalls unter dem Pseudonym Constantin Constantius, mit einem langen »offenen« (jedenfalls so überschriebenen), zunächst aber unveröffentlichten

Constantin Constantius« [ebd., S. 99–147] wird auch unter dieser Sigle gefasst.)

- 496 Vgl. Hans Rochol, »Einleitung des Herausgebers«, in: Kierkegaard (2000), *Wiederholung*, S. XI–XCIII. Rochol spricht von »abgeleiteten, säkularisierten Formen« (S. XXXIX) der Wiederholung, die der Ich-Erzähler im ersten Teil durch den Versuch, den jungen Mann als Betrüger zu inszenieren, und anhand der eigenen Berlin-Reise erprobt und damit scheitert. Das Religiöse als eigentliches Fundament der Wiederholung wird generell erst im zweiten Teil thematisiert.
- 497 Die Reflexionen zu Beginn kommen bisweilen als ansprechende Bonmots und Pointen daher, was auch erklärt, weshalb diese Passagen stärker rezipiert (und gern auch zitiert oder sogar für bare Münze genommen) werden als die – textimmanent – bedeutsameren im zweiten Teil. Zum Beispiel wendet sich Harold Bloom in *Anxiety of Influence* dem Kierkegaard'schen Begriff zu, um seine Vision eines »starken Dichters« (»the strong poet«) zu unterfüttern, stützt sich allerdings ausschließlich auf die eher trivialen, jedenfalls bloß propädeutischen Erläuterungen am Anfang der *Wiederholung*. Entscheidend ist für Bloom das Erinnern »in vorwärtiger Richtung« (K-W 3), um so poetologisch einen progressiven Umgang mit Tradition einzufordern – was seiner *Theory of Poetry* zweifelsohne entgegenkommt. (Vgl. Bloom [1997], *Anxiety of Influence*, S. 82f.) Wenn man aber entweder in Kierkegaards Text oder in dessen Exegese auf den kommenden Seiten weiterliest, zeigt sich jedoch, dass Blooms punktuelle Lesart nur partiell etwas mit Kierkegaards letztendlichem Wiederholungsbegriff eines Sich-In-Beziehung-Setzens zu tun hat.
- 498 Im Text wird dies mit Verweis auf Johann Georg Hamann reflektiert und der Leser ironisch zur Interpretation eingeladen: »Jeder urteile, wie er will, über das hier betreffs der Wiederholung Gesagte, er urteile auch, was er will, darüber, daß ich es hier und auf diese Weise sage, indem ich nach Hamanns Beispiel »mit mancherlei Zungen mich ausdrücke [...]«. Vorausgesetzt, daß es nicht reine Lüge ist, was ich sage, täte ich vielleicht am Rechtigsten daran, meinen Gedankensplitter einem systematischen Taxator einzusenden, vielleicht könnte etwas daraus werden, eine Anmerkung im System – o großer Gedanke! dann hätte ich nicht umsonst gelebt!« (K-W 22)

Brief auf eine negative, unverständige Rezension reagiert und in diesem direkter und klarer zum Konzept der Wiederholung Stellung genommen.⁴⁹⁹

a) Die Wiederholung – 1. Teil

Als ich mich längere Zeit [...] mit dem Problem beschäftigt hatte, ob eine Wiederholung möglich ist und welche Bedeutung sie hat, ob eine Sache durch Wiederholung gewinnt oder verliert, fiel mir plötzlich ein: du kannst ja nach Berlin reisen, da bist du schon einmal gewesen, und dich davon überzeugen, ob eine Wiederholung möglich ist und was sie zu bedeuten hat. (K-W 3)

Mit diesem naiv anmutenden Plan leitet der Ich-Erzähler den ersten Teil der *Wiederholung* ein. Außerdem bestimmt er den Ton der Erläuterungen als einen komischen, ohne dadurch die philosophische Tragweite zu unterminieren. Vielmehr dient diese uneigentliche Sprache und philosophische Praxis einem Schreiben, das nicht auf eine geschlossene Systematik im Sinne Hegels angelegt ist. Zudem bildet gerade der Humor als Dialektik des Widersinnigen⁵⁰⁰ eine Bedingung der Fähigkeit zur Wiederholung, so dass die Komik des ersten Teils den Thesen des zweiten bereits reflexiv vorgreift.

Zuerst wird Wiederholung mit einem antiken philosophischen Verständnis von Erinnerung verknüpft: »Wiederholung und Erinnerung sind die gleiche Bewegung nur in entgegengesetzter Richtung; denn dasjenige woran man sich erinnert, ist gewesen, wird rückwärts wiederholt, während die eigentliche Wiederholung eine Erinnerung in vorwärtiger Richtung ist.« (K-W 3) Während die Wiederholung das Aktuelle und somit das Leben betone, verweise die Erinnerung auf das Vergangene. Als weitere Gegenmodelle zur Wiederholung dienen die Hoffnung, welche unruhig und ungewiss in die Zukunft projiziere, sowie das Neue: »die Wiederholung ist eine geliebte Ehefrau, derer man nie überdrüssig wird, denn nur des Neuen wird man überdrüssig.« (K-W 4) Dieses paradox anmutende Bonmot verweist auf das Charakteristikum, dass die Wiederholung nicht nur neu (damit vergänglich), zugleich nicht nur alt (damit vergangen) sei, sondern beides im Jetzt und so auch wiederholbar. Des Weiteren wird »die selige Sicherheit des Augenblicks« (ebd.) betont, über die die Wiederholung verfüge, womit auch die Aspekte der Synchronie sowie des Ephemereren für die Figur angedeutet werden. Eine weitere Begriffsopposition – ähnlich dem Neuen –, die der Erzähler an

499 Eine umfängliche Auseinandersetzung mit der Kierkegaard-Forschung erscheint unnötig, da es im Folgenden lediglich darum geht, den Wiederholungsbegriff Kierkegaards so weit zu entschlüsseln und zu erläutern, dass die Operationalisierung der Denkfigur für die Wertungsforschung nachvollziehbar und plausibel gestaltet werden kann. Die kontrovers diskutierten Einzelaspekte der Rezeption zur *Wiederholung* können (und müssen) daher vernachlässigt werden.

500 Im ersten Teil spricht der Erzähler noch von der »Elastizität der Ironie« (K-W 17), die notwendig sei; im zweiten Teil korrigiert er sich und verficht den Willen zur Wiederholung »kraft des Absurden« (K-W 56), der sich bei Hiob – laut dem jungen Dichter – in der »Elastizität der Prüfung« (K-W 79) zeige, da man den doppelten Willen Hiobs zum Ich und zu Gott eher als Paradox denn als Ironie betrachten muss. Am Ende der Studie attestiert Constantius dem Dichter eine »dialektische Elastizität« (K-W 94), durch die er die Spannung zwischen Selbst und Religiösem bzw. »Idealität« »produktiv machen« (ebd.) könne.

späterer Stelle zur Wiederholung aufbaut, ist die zum Interessanten, denn »das Interessante lässt sich nie wiederholen« (K-W 20).

Der Erzähler inszeniert sich als bloßer »Beobachter«, der »das Verborgene ans Licht« (K-W 7) bringe, und berichtet, wie er einen jungen Schriftsteller kennengelernt hat, der in eine junge Frau verliebt sei – eine Verlobung wird angedeutet (vgl. K-W 6) –, sich ihr aber nicht mehr nähern kann, da er immer das initiale Gefühl des Sich-Verliebense erinnert und so in einem vergangenen Sentiment verharret. Also »liebte er sie nicht; denn er sehnte sich nur nach ihr.« (K-W 10) Diesen rückwärtsgewandten Status Quo, dieses unbefriedigende Verhältnis zwischen Schriftsteller und Geliebter, macht der Erzähler verantwortlich für die dichterische Produktivität des Verzweifelten. Die Liebe zu dem »jungen Mädchen«⁵⁰¹ kann der junge Mann jedoch nicht wiederholen, sondern nur erinnern oder kompensatorisch als Dichtung umsetzen. Der Erzähler empfiehlt ihm, sich als Betrüger gegenüber der Geliebten darzustellen, um diese und sich selbst nicht langfristig weiter zu quälen, sondern einen schnelleren Bruch herbeizuführen. Sein Plan zielt aber darauf ab, dass innerhalb eines Jahres »eine *redintegratio in statum pristinum* [eine Wiederherstellung des vorhergehenden Zustandes, H.R.] zustande gebracht« (K-W 17, Herv. S.K.) werde, also dass beide Beteiligten sich zunächst aus ihrer Verbindung lösen und dann möglicherweise »der Augenblick der Wiederholung kommen« (ebd.) könne. Der junge Dichter zieht sich jedoch plötzlich, ohne Erklärung, vom Erzähler zurück, so dass dessen Plan zur Wiederholung scheitert: »Mein junger Freund verstand nicht die Wiederholung, er glaubte nicht an sie und wollte sie nicht wirklich energisch.« (K-W 18) Schon an dieser Stelle betont Constantius, dass die Wiederholung ein voluntativer, dynamischer und subjektiver Akt sei, der nicht passiv eintrete oder allgemein von außen geplant werden könne.⁵⁰² Da der erste Versuch der Wiederholung scheitert, kehrt der Erzähler zu seinem ursprünglichen Vorhaben und seinen anfänglichen Gedanken zurück:

Die Dialektik der Wiederholung ist leicht; denn das, was wiederholt wird, ist gewesen, sonst könnte es nicht wiederholt werden, aber gerade, daß es gewesen ist, macht die Wiederholung zu etwas Neuem. Wenn die Griechen sagten, alles Erkennen sei Erinnerung, so sagten sie, das ganze Dasein, das da ist, ist dagewesen, wenn man sagt, daß das Leben eine Wiederholung ist, so sagt man: das Dasein, das dagewesen ist, entsteht jetzt. (K-W 22)

Im Weiteren bezeichnet Constantius die Wiederholung in Abgrenzung zur »heidnischen Lebensbetrachtung« der Griechen als die »moderne« (ebd.), christlich-religiöse Kategorie.⁵⁰³

501 So wird sie im Text zumeist genannt. Generell gibt es bisweilen unangenehm patriarchale oder heteronormative Bemerkungen, die ich aber für meine Lesart außer Acht lassen kann.

502 Ähnliches gilt für die literarische Produktion bzw. Wertung, wobei der Aspekt des Voluntativen (also auch Intentionalen) in der deskriptiven Wertungsforschung zunächst vernachlässigt werden kann. (Vgl. auch die *Kapitel* unter 3.1, passim.) Im Unterschied dazu schwingen in Kierkegaards Beispiel des Dichters immer auch Charakteristika eines Genie-Denkens mit.

503 Vgl. dazu auch Hans Rochol, »Kommentar des Herausgebers«, in: Kierkegaard (2000), *Wiederholung*, S. 149–220, S. 180: Nach Rochols Kommentar zu ebendieser Textstelle umfasst »die moderne: die säkularisiert-christliche und [...] die nichtsäkularisiert-christliche«

Der Erzähler berichtet nun von seiner wiederholten Reise nach Berlin und vergleicht diese dabei stets mit seiner ersten Berlin-Fahrt. Zum Beispiel wählt er einen anderen, bequemen Platz in der Kutsche: »Das war eine Veränderung. Indessen wiederholte sich alles. Der Postillon blies ins Horn, ich schloß die Augen«. (K-W 24) Der scherzhafte Unterton schwingt permanent mit, insbesondere da, in Berlin angekommen, der Wirt seiner bevorzugten Herberge »sich verändert«, d.h. geheiratet habe und somit »keine Wiederholung möglich« (K-W 25) sei, außerdem anders als beim letzten Mal stürmisches Wetter herrsche etc. Auf diese letztlich triviale Weise wird das Experiment zur Möglichkeit von Wiederholung *ad absurdum* geführt. Als Hauptindiz dient dafür eine Posse, die im Königstädter Theater aufgeführt und von Constantius besucht wird.⁵⁰⁴ Beim vorherigen Berlin-Aufenthalt hatte er sie mehrfach gesehen, war begeistert von den Darstellern Beckmann und Grobecker und fasziniert von einer jungen Frau, die wie er mehrfach im Publikum anwesend war. Doch nun ist alles anders: »Es gab keine einzige leere Loge. Das junge Mädchen war nicht zu entdecken, oder wenn sie da gewesen ist, so habe ich sie nicht erkannt, weil sie in Gesellschaft war. Beckmann brachte mich nicht zum Lachen. Eine halbe Stunde hielt ich aus, dann verließ ich das Theater und dachte: es gibt gar keine Wiederholung.« (K-W 42) Dennoch geht er wie aus Trotz zum selben Konditor und zum selben Restaurant wie »beim vorigen Mal«: »Es war ganz und gar dasselbe, dieselben Witze, dieselben Höflichkeiten, dieselbe Anteilnahme, das Lokal ganz dasselbe – kurz dasselbe im selben. [...] Ein schrecklicher Gedanke, hier war eine Wiederholung möglich.« (K-W 44) Anhand dieser widersinnigen Vergleiche zwischen früher und heute veranschaulicht Kierkegaard, dass Wiederholung per se nicht als identische Entsprechung einer früheren Situation oder eines anderen, vormaligen Objekts begriffen werden kann – sowohl aufgrund des veränderten Zeitpunktes als auch des veränderten Subjekts des Beobachters, und zudem der veränderten Betrachtungs- oder Erfahrungsobjekte. Er literarisiert diese philosophische Erkenntnis als Donquichotterie, die sich überdies selbst immerfort wiederholt und so grotesk verdoppelt wird:

›Lebensbetrachtung‹. Dies lässt sich gut anhand der im zweiten Teil hervorgehobenen Beispiele des Dichters und Hiobs veranschaulichen.

- 504 Die Posse dient in ihrer Rezeption durch den Erzähler außerdem als Metapher für das Sich-Ins-Verhältnis-Setzen, das im zweiten Teil als charakteristisch für die Kierkegaard'sche Wiederholung gelten wird. Denn die »Wirkung der Posse beruht nie auf Ironie, alles ist Naivität, der Zuschauer muß deshalb ganz als Einzeller selbsttätig sein; denn die Naivität der Posse ist doch so illusorisch, daß es für den Gebildeten unmöglich ist, sich zu ihr naiv zu verhalten; in diesem seinen Sich-Verhalten zur Posse jedoch liegt zu einem großen Teil das Vergnügen, das er also selbst wagen muß, während er zur Rechten und zur Linken vergeblich eine Garantie dafür suchen wird, daß es für ihn wirklich ein Vergnügen war.« (K-W 33 f.) Im Weiteren wird Wiederholung als Ausdruck individueller Freiheit betrachtet, mit der man sich selbst ins Verhältnis zu einem Anderen setzt, während man sich der Erwidern oder Belohnung dafür nicht sicher sein kann. (Siehe auf den Folgeseiten, und dann im *Folgekapitel* in Bezug auf Wertung.) Im Übrigen demonstriert die zitierte, auf den ersten Blick unscheinbar wirkende Textpassage, wie dicht das keine 100 Seiten umfassende Werk Kierkegaards komponiert ist. Viele beiläufige Anekdoten oder Motive darin weisen einen zweiten Bedeutungsrahmen auf. Siehe dazu auch Rochols Einleitung und Kommentar, in denen er zahlreiche Querverweise in *Die Wiederholung* erläutert – auch im Zusammenhang mit Kierkegaards Gesamtwerk. Vgl. Rochol (2000), Einleitung (zur Posse: S. LVIII-LXIV) u. ders. (2000), Kommentar.

Am nächsten Abend war ich im Königstädter Theater. Das einzige, was sich wiederholte, war die Unmöglichkeit einer Wiederholung. [...]

Als das sich einige Tage wiederholt hatte, war ich so verbittert, die Wiederholung so leid geworden, daß ich mich entschloß, nach Hause zurückzureisen. (Ebd.)

Der Erzähler schlussfolgert, dass es Wiederholung generell nicht geben könne, da er »es auf alle mögliche Weise« (ebd.) versucht habe. Constantius ist beschämt, dass er den jungen unglücklichen Mann so besserwisserisch zur Wiederholung genötigt habe und selbst bei deren Erkenntnis keinen Schritt weiter gekommen sei. Da er zu Beginn davon ausging, dass »das Leben eine Wiederholung ist, und daß das die Schönheit des Lebens bedeutet« (K-W 4), inzwischen aber feststellen musste, »daß es keine Wiederholung gibt« (K-W 49), wendet er sich pessimistischen Reflexionen über die Vergänglichkeit zu, mit denen der erste Teil endet.

b) *Die Wiederholung* – 2. Teil

Im Unterschied zum ersten Teil verfügt der zweite über eine Überschrift: *Die Wiederholung*. So wird verdeutlicht, dass es hierin um die eigentliche Bedeutung der Wiederholung gehen soll. Zunächst nimmt der junge Dichter erneut Kontakt zu Constantius auf, indem er ihm einmal pro Monat einen Brief schreibt, jeweils ohne Angabe der Absenderadresse. Ähnlich dem Verhältnis im ersten Teil, als der junge Mann »einen Vertrauten brauch[t]e, in dessen Gegenwart er laut mit sich selbst reden könne« (K-W 7), wolle er nun wieder, dass der Erzähler »sein Vertrauter [sei], und doch will er es nicht, ja es macht ihm Angst«, unter anderem, da er sich der »sogenannten Überlegenheit [Constantius'] sicher« sei: »Er vertraut sich mir an, und doch will er keine Antwort, ja will mich nicht sehen; er verlangt von mir Verschwiegenheit, unverbrüchliches Schweigen ›bei allem, was heilig ist‹«. (K-W 51) Dieses einseitige Sich-Ins-Verhältnis-Setzen nimmt die spätere Definition der Wiederholung ein Stück weit vorweg, wobei der junge Mann versucht, die Reaktion seines Gegenübers dadurch zu kontrollieren, dass er sich unerreichbar macht. Auf der anderen Seite ist der Erzähler doppelt beleidigt, da er zum Schweigen verurteilt ist und dadurch keine »Anerkennung« für seine (nun passive) Hilfestellung erhalten kann, und außerdem da sein »nur objektives Ideen-Interesse« (ebd.) an dem jungen Menschen verkannt wird, dieser sich sogar vor einer subjektiven Verurteilung seitens des Erzählers fürchtet. Constantius bleibt es also versagt, sich auch direkt ›ins Verhältnis zu setzen«. Im Vorgriff auf Strukturen literarischer Wertung kann man analog dazu das Verhältnis zwischen Lesern und Autoren beschreiben: Der Leser (hier: der Erzähler) möchte sich dem Autor (hier: dem jungen Mann) mitteilen, aber strukturell handelt es sich nicht um einen Dialog. Der Autor liefert einen Text als Gabe, aber ohne Gegengaben annehmen zu müssen. Der Leser *kann* sich mitteilen, aber wiederum anderen Lesern bzw. Adressaten (wobei der Autor durchaus dazuzählen kann), doch dabei läuft der Leser – wie zuvor der Autor ebenso – Gefahr, gar nicht erst wahr- oder ernstgenommen zu werden. Im Fall bei Kierkegaard stellt der junge Mann ein solches Verhältnis her, indem er sich entzieht. Damit unterläuft er die Hierarchie des vorherigen, dialogischen Verhältnisses zum Erzähler Constantius.

Das Verhältnis zwischen dem jungen Mann und der Geliebten erläutert der Erzähler als eine auf den ersten Blick damit vergleichbare, aber im Grunde aufs Transzendente

abzielende Relation, bei der es sich für den Dichter nicht um die gegenseitige Erfüllung einer Liebe, sondern um eine metaphysische Projektion und Erwartung handelt:

Liebt er das Mädchen wirklich, oder ist sie hier nicht wieder der Anlaß, der ihn nur bewegt? Es ist unzweifelhaft wieder nicht der Besitz im strengen Sinne und der während des Besitzes reifende Inhalt, der ihn beschäftigt, es ist nur die Rückkehr rein formal gesehen. [...] Das Mädchen hat eine ungeheure Bedeutung, er wird sie nie vergessen können, aber dasjenige, wodurch sie Bedeutung hat, ist nicht sie selbst, sondern sie hat diese Bedeutung durch das Verhältnis zu ihm. Sie ist gleichsam die Grenze für sein Wesen, ein solches Verhältnis ist nicht erotisch. Religiös gedacht, könnte man sagen, es sei, als brauchte Gott selbst dieses Mädchen, um ihn durch sie zu fangen, und doch ist das Mädchen selbst keine Wirklichkeit, vielmehr ist es wie Flor-Fliegen, die man an einem Angelhaken festmacht. (K-W 56)

Der Erzähler beschreibt ein Dilemma, indem er darauf verweist, dass der junge Mann das initiale, quasi transzendente, da grenzüberschreitende Verhältnis zum Mädchen abstrakt erinnert, anstatt in ein tatsächliches (sich wiederholendes) Verhältnis zu ihr zu treten. Sie ist für ihn bloßes Mittel zum Zweck der Hoffnung auf etwas Jenseitiges. Daher spielt der mögliche diesseitige Aspekt einer gegenseitigen Liebe letztlich keine Rolle für ihn. Andererseits nimmt der Erzähler sich im Anschluss selbstkritisch zurück und überlegt, ob er den Dichter eventuell doch nicht richtig verstehe. Und er pflichtet ihm nun bei, Erklärungen weder in der antiken, auf Erinnerung setzenden noch der neueren, auf Immanenz zielenden Philosophie zu suchen: »[D]ie Wiederholung dagegen ist und bleibt etwas Transzendentes.« (K-W 57)⁵⁰⁵ Der Erzähler könnte dem jungen Mann ohnehin nicht weiterhelfen, da die »Wiederholung [...] auch [ihm] zu transzendent« (K-W 58) sei. Stattdessen suche der »junge Freund« laut den Briefen Rat bei Hiob und dessen religiösem Prozess.

Anschließend werden unkommentiert die sieben Briefe des jungen Dichters an Constantius (Anrede: »*Mein stiller Mitwisser!*«) wiedergegeben (K-W 58–82), bevor der Ich-Erzähler wieder das Wort ergreift – dann folgen ein achter Brief (K-W 86–88) und der abschließende Kommentar des Erzählers. Zuerst begründet der Verzweifelte seine erneute Kontaktaufnahme: »[M]it einer seltsamen Macht fesseln Sie mich an sich. Mit Ihnen zu sprechen, hat etwas unbeschreiblich Linderndes und Wohltuendes; denn es ist, als spräche man mit sich selbst oder mit einer Idee.« (K-W 59) Er rückt Constantius sogar in die Gott-ähnliche Position eines Kraft und Angst einflößenden Anderen.

Wenn ich Alleinherrscher über alle Menschen wäre, dann gnade Ihnen Gott! Ich würde Sie in einen Käfig sperren und überall mit hinnehmen, damit Sie mir allein gehörten. [...] Sie haben eine dämonische Macht, die einen Menschen dazu verleiten kann, alles wagen zu wollen, die er sonst nicht hat, nach denen es ihn sonst nicht verlangt, solange Sie nur auf ihn sehen, scheinen zu wollen, was er nicht ist, nur um dieses anerkennende Lächeln zu erkaufen, das unbeschreiblich belohnt. (K-W 59 f.; schiefe Grammatik: Sic!)

⁵⁰⁵ Vgl. auch Rochol (2000), Kommentar, S. 196: Rochol betont den Faktor der Nicht-Determiniertheit, der mit dem Transzendenten hier einhergehe: Der erhoffte oder tatsächliche Akt der Wiederholung vollziehe sich »[i]n allen drei Fällen [Liebe, Dichtung, (Hiobs) Glauben; M.B.] mit Hilfe von oben und! mit besonderer, religiöser Anstrengung von seiten des Menschen.« [Sic!]

Erneut wird die Relation zwischen Subjekt und Anderem reflektiert und auf eine etwaige Anerkennung für die Hinwendung zum Anderen verwiesen. Zugleich erscheint die Furcht vor einer negativen Reaktion so groß, dass der junge Mann eine direkte Gegen-Kontaktaufnahme ausschließt. In der Terminologie der Wertungsforschung ließe sich festhalten: Aus Angst vor Abwertung verhindert er die direkte Valorisierung ihm gegenüber wie ein Autor, der keine Kritiken über sich lesen mag. Der junge Dichter bestimmt die Funktion des sprachlosen Adressaten der Briefe für sich, »um verständig und klar zum Ausdruck bringen zu können, was mein tastender Sinn nur zu verstehen geben kann, indem er irre redet.« (K-W 66) Kierkegaards Hang zu Paradoxa, der sich auch im Modell der Wiederholung ausdrückt, findet sich in der Figur, über irrationale, tastende Gedankenproduktion zu rationalen Ergebnissen zu kommen.

Im zweiten Brief kommt der junge Mann auf Hiob zu sprechen, den er in seine Anrede einschließt: »Als das ganze Dasein über dir zusammenbrach und um dich herum in Scherben lag, hattest du da gleich diese übermenschliche Fassung, hattest du gleich die Deutung der Liebe, die Freimütigkeit des Vertrauens und des Glaubens?« (K-W 67) Er hebt hervor, dass Hiob für die Leidenden gesprochen habe, sich also getraut hat, »vor Gott zu klagen« (K-W 68), gleichzeitig aber seinen Glauben nicht verlor. »Heutzutage meint man, der eigentliche Ausdruck der Trauer, die verzweifelte Sprache der Leidenschaft müsse den Dichtern überlassen bleiben, die nun, wie Winkeladvokaten bei einem erstinstanzlichen Gericht, vor dem Richterstuhl des menschlichen Mitleids die Sache der Leidenden vertreten.« (Ebd.)⁵⁰⁶ Der junge Mann betrachtet dies als feige, als bloßes Surrogat, und erinnert daher Hiob: »Sprich, erhebe deine Stimme, sprich laut, Gott kann schon noch lauter sprechen« (ebd.). Aus diesen Aussagen spricht eher Trotz und Verzweiflung als die affirmative Haltung gegenüber den Dingen, die bisher mit der Wiederholung assoziiert wurde. Im dritten Brief steigert sich das beständig fragende Lamento⁵⁰⁷ noch, bezieht sich aber konkret auf das Verhältnis zur Geliebten und eine etwaige Schuld des Dichters auch an ihrer Verzweiflung.

Meine Liebe kann ihren Ausdruck nicht in einer Ehe finden. Täte sie es, so ist das Mädchen vernichtet. [...] Im selben Augenblick, in dem die Wirklichkeit eintritt, ist alles verloren, dann ist es zu spät. [...] Sie [das Mädchen] ist für mich ja wie tot, ja sie könnte in meiner Seele die Versuchung wecken, ihren Tod zu wünschen. Wenn ich sie also vernichte, sie gerade in dem Augenblick verflüchtige, in dem ich sie zur Wirklichkeit machen will [...] – was dann? (K-W 71)

506 Ein Teil der Kierkegaard-Forschung betont »die weitgehende Parallelität zwischen dem Künstlerischen, Ästhetischen auf der einen Seite und dem Religiösen auf der anderen« (Rochol [2000], Kommentar, S. 202), wodurch die gängige Lesart des aufsteigenden Dreistufenmodells von ästhetisch – ethisch – religiös in der Philosophie Kierkegaards relativiert wird. Vgl. auch Glöckner, *Kierkegaards Wiederholung*, etwa S. 4, Fn. 3. In *Die Wiederholung* lässt sich diese teilweise Strukturgleichheit zwischen Dichter und Hiob zweifellos erkennen.

507 Rochol nennt dies in existenzialistischer Terminologie pointiert wie polemisch eine »billige[] Ausgabe des ›Geworfenseins‹« (Rochol [2000], Einleitung, S. LXXVIII), zeigt aber auf, dass dies nur der inversen argumentativen Struktur des Textes geschuldet ist.

Der Erzähler hatte schon zuvor analysiert, dass die Geliebte für den jungen Mann eigentlich bereits vergangen und »wie tot« sei,⁵⁰⁸ da er seine Liebe nicht aktualisieren könne und daher der Augenblick einer möglichen Vereinigung (hier: Ehe) nur seine Verzweiflung und Selbstaufgabe hervorriefe. Der junge Mann orientiert sich am Augenblick der Liebe als einem einzelnen statischen, nicht wiederholbaren Moment, obwohl das Objekt seiner Liebe weiterhin präsent bleibt. Er verharrt in Erinnerung an einen unerreichbaren Punkt in der Vergangenheit. Das erinnerte Gefühl lässt sich jedoch nicht rekonstruieren.

Im vierten Brief ändert sich der Tonfall. Wieder auf Hiob verweisend verfällt der Dichter plötzlich in Begeisterung, ohne argumentativ in Worte zu fassen, was ihm inhaltlich an Hiobs Geschichte eine solche Hoffnung vermittelt. Stattdessen finden sich im Text Rückkopplungsschleifen auf das Wiederholungsmotiv:

Ist Hiob eine poetische Figur, hat es nie jemanden gegeben, der so geredet hat, so mache ich seine Worte zu den meinen, und übernehme die Verantwortung. Mehr kann ich nicht tun; denn wer ist so beredt wie Hiob, oder imstande, von dem Gesagten etwas zu verbessern.

Obwohl ich das Buch wieder und wieder gelesen habe, bleibt jedes Wort für mich neu. Jedesmal wenn ich bei einem Wort bin, wird es in meiner Seele in Ursprünglichkeit geboren und wird es in ihr ursprünglich. (K-W 74)

Der junge Mann setzt sich nun in Relation zum Buch Hiob (Ijob) der Bibel, aktualisiert dieses für sich selbst und zieht daraus Lebensmut oder -kraft. Die Wiederholungslektüre und die jeweils neue und jeweils ursprüngliche Wirkung des Textes bei der Rezeption führen zu einer gegenläufigen Haltung des Dichters verglichen mit dessen vorheriger immer wiederkehrend verzweifelter Erinnerung an die ursprüngliche Verliebtheit. Implizit nimmt der Text die Unterscheidung zwischen Wiederholung und Erinnerung wieder auf, sowie die Motive der Affirmation, Lebensbejahung und ephemeren Aktualität. Hiob kommt dadurch eine doppelte Funktion zu. Einerseits verkörpert er ein wiederholtes, nie aufgebendes Referieren auf etwas Unberechenbares, nämlich Gott, andererseits demonstriert der Umgang des jungen Mannes mit Hiobs Geschichte selbst die Figur der Wiederholung. Im übertragenen Sinn können wir festhalten, dass er das Buch Hiob aufwertet, indem er es für sich produktiv macht. Dieses Buch als ein ihm Äußerliches wird vom jungen Mann auch dadurch betont, dass er bisweilen Angst bekommt, »als verstünde ich es noch nicht, als würde ich es aber schon noch verstehen, als lauerte bereits das Entsetzen auf mich, von dem ich lese, als zöge ich es auf mich, indem ich davon lese, so wie man von einer Krankheit befallen wird, über die man liest.« (K-W 75) So kommt auch zum Ausdruck, dass die Hingabe (oder: Referenz) durchaus mit dem Risiko einer negativen Folge oder Reaktion einhergehen kann.

Der fünfte Brief ist geprägt von einem besonneneren, sachlich-analytischen Tonfall. Der junge Mann erkennt Hiobs besondere Qualität darin, dass dieser »trotz alledem recht hat.« (K-W 76) Damit meint er, dass Hiob allen widrigen Umständen und Erfahrungen zum Trotz den Glauben an Gott beibehält, anstatt »dämonisch« (ebd.) zu

508 Vgl. K-W 56: »Wenn sie am Tage danach stürbe, das würde ihn nicht weiter stören«; vgl. auch K-W 8: »Ob das Mädchen morgen stirbt, das wird im Wesentlichen nichts ändern«.

werden und sich selbst gegen ein mögliches Jenseitiges aufzulehnen.⁵⁰⁹ Gleichwohl behauptet er seine menschliche, irdische Meinungs- und Handlungsfreiheit im Rahmen seiner Autonomie.⁵¹⁰ Er hadert mit seinem Schicksal, aber bekennt sich nicht schuldig (und wirft seinen Freunden diese Forderung an ihn vor), solange ihn keine Schuld trifft. »Hiob hält an seiner Behauptung [...] in einer solchen Weise fest, daß man die Liebe und das Vertrauen bei ihm erkennt, die überzeugt sind, Gott werde schon imstande sein, alles zu erklären, wenn man nur mit ihm selbst reden könne.« (K-W 77) Der junge Mann betont, dass somit durch Hiob »die Grenzstreitigkeiten zum Glauben [...] ausgefochten« (K-W 79) werden. Und diese lassen sich nicht auflösen oder endgültig klären, sondern werden nur im Moment austariert, wenn Hiob einerseits seine individuelle Unschuld auch als persönliche Freiheit verficht, zugleich aber seine Grenzen gegenüber dem transzendenten Anderen, Gott, akzeptiert und sogar aktiv bekräftigt. Das Dilemma Hiobs wird als ›Prüfung‹ (vgl. K-W 78f.) dargestellt, der sich der Prüfling jedoch nicht bewusst sein kann – sonst wäre es keine transzendente Kategorie – und der er als Einzelner ohne Hilfe von Dritten begegnen muss. »[D]a die Prüfung eine *einst»weil«ige* [sic] ist, so ist sie *eo ipso* [...] im Hinblick auf die Zeit definiert, und muß deshalb in der Zeit aufgehoben werden.« (K-W 79; Herv. i. O.) Der Aspekt des aktuellen und stets zu aktualisierenden Verhältnisses zwischen Hiob und Gott wird hervorgehoben.

Die Verbindung zwischen Hiobs Prüfung und der Wiederholung macht der junge Mann erst im sechsten Brief explizit: »Hiob ist gesegnet und hat alles *doppelt* bekommen. – Das nennt man eine *Wiederholung*.« (K-W 80; Herv. i. O.) Anders als der Dichter in seiner verzweiferten Liebe orientiert sich Hiob nicht zurück zu dem Moment seines ersten Glaubens, d. h. seiner ersten Selbstsetzung ins Verhältnis zu Gott, sondern er wiederholt und erneuert diese allen existenziellen Widrigkeiten zum Trotz. Dadurch bekommt er »alles *doppelt*«. Der junge Mann verweist selbst gegenüber Constantius auf die Analogie:

Für mich enthält diese Erzählung einen unbeschreiblichen Trost. War es nicht doch ein Glück, daß ich Ihrem bewunderten Plan [zum Betrüger zu werden] nicht gefolgt bin [...].

509 Kierkegaard geht vor allem in seiner späteren Schrift *Die Krankheit zum Tode* auf den ›dämonischen Trotz‹ als höchste Form der Auflehnung gegen Gott und damit höchste Form der Verzweiflung ein. (Vgl. Søren Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode* [Eine christliche psychologische Entwicklung zur Erbauung und Erweckung von Anti-Climacus. Herausgegeben von S. Kierkegaard, 1849], hg. u. übers. v. Liselotte Richter, 3. Aufl., Hamburg 1996, S. 65–72, das Unterkapitel heißt: »Die Verzweiflung, verzweifelt man selbst sein zu wollen: Trotz«.) Darin schreibt er zwar nicht mehr direkt von »Wiederholung« als religiöser Praxis, aber die darin verfochtene paradoxe Versöhnung von Selbst-Setzung und gleichzeitiger Selbst-Aufgabe bzw. -Hingabe im Glauben an Gott ist wesensähnlich zur Denkfigur der Wiederholung, zumal auch dieses Verhältnis zu sich selbst und zu Gott immer nur aktuell und ephemer hergestellt werden kann. Siehe die in derart verknappter Form hermetisch anmutende Definition: »[D]arin, sich zu sich selbst zu verhalten, und darin, man selbst sein zu wollen, gründet das Selbst durchsichtig in der Macht, die es gesetzt hat. Welche Formel wiederum [...] die Definition des Glaubens ist.« Ebd., S. 125.

510 Siehe auch die theologisch-philosophische Studie von Glöckner (1998), *Kierkegaards Wiederholung*, passim.

Nur *eines* bereue ich, daß ich das Mädchen nicht gebeten habe, mir meine Freiheit zu geben. Ich bin davon überzeugt, sie hätte es getan. [...] Und doch kann ich es nicht wirklich bereuen: denn ich weiß, daß ich mich so verhalten habe, weil ich für sie zu stolz dazu war. (K-W 81; Herv. i. O.)

Es bleibt nur angedeutet, was der junge Mann unter der Freiheit seitens des Mädchens versteht – vermutlich das Paradox, sich weiterhin autonom und frei zu behaupten und daneben das Verhältnis zum Anderen (hier: zu der Geliebten) jenseits persönlicher Individualität zu bekräftigen. Rückblickend kritisiert der junge Mann sich selbst: Er sei zu stolz gewesen, um diese ephemere, grenzüberschreitende Relation zu bilden, daher habe er sich feige von der Geliebten zurückgezogen. Die Fähigkeit zum Ehemann dient nun als sein Ziel, das er im siebten und vorerst letzten Brief an den Erzähler formuliert. Der junge Mann wartet dafür »auf die Wiederholung« bzw. auf ein »Gewitter« (ebd.), das ihn »dazu tauglich machen [soll], ein Ehemann zu sein« (K-W 82). Erneut betont er, dass die Wiederholung im Stile Hiobs kein rein immanenter, subjektiver Akt sein kann, sondern dass ein unkontrollierbares Außen hereinbrechen muss, zu dem man sich affirmativ verhalten kann. In diesem Fall wartet der junge Mann auf die Erneuerung seiner Liebe zu dem Mädchen. Vor allem aber erwartet er, dass sein bisher ausgeprägtes Ego dadurch in Grenzen verwiesen wird:

Es [das Gewitter] wird meine ganze Persönlichkeit vernichten, ich bin bereit, es wird mich für mich selbst fast unkenntlich machen [...].

Im Übrigen tue ich alles, was in meiner Macht steht, um mich zu einem Ehemann zu formen. Ich bin damit beschäftigt, mich selbst zu beschneiden, entferne all das Inkommensurable, um kommensurabel zu werden. Jeden Morgen lege ich die ganze Ungeduld, das ganze unendliche Streben meiner Seele ab, es hilft nichts, im nächsten Augenblick sind beide wieder da. (K-W 82)

Er beschreibt, dass die eigenen Anstrengungen nur wenig helfen in seinem Prozess. Letztlich muss er sich ein Stück weit überlassen in der Hoffnung, dass die Wiederholung kommt, er das Mädchen »doppelt bekommt«, das Liebesverhältnis zwischen ihnen sich also erneuert, wobei die Rede von der eigenen Vernichtung einen Ausschlag ins andere Extrem, das der Selbstaufgabe, darstellt.

Constantius kommentiert diese Entwicklung des jungen Mannes ablehnend, da er ihn inzwischen für einen prädestinierten Dichter hält, der keine Erfüllung und Wiederholung in einer Ehe finden kann.⁵¹¹ Mehr als drei Monate nach dem siebten Brief des jungen Mannes erhält der Erzähler einen achten. Das Mädchen hat geheiratet und beim jungen Mann hat diese Information Euphorie ausgelöst, da er endlich »wieder [er] selbst« sei: »hier habe ich die Wiederholung.« (K-W 86) Die Frau habe ihm durch ihre Neuorientierung das (zurück-)gegeben, »was ich mehr geliebt habe – mich selbst« (K-W 87). Plötzlich sieht der junge Mann die Wiederholung nicht mehr im Verhältnis zu einem Anderen, sondern bloß noch im Selbst-Verhältnis.

Der Zwiespalt, der in meinem Wesen herrschte, ist aufgehoben; ich schließe mich wieder zusammen. [...]

511 Vgl. auch Rochol (2000), Einleitung, S. LXXXVI f.

Gibt es also etwa keine Wiederholung? Bekam ich denn nicht alles doppelt? Erhielt ich nicht mich selbst zurück, genau in der Weise, daß ich die Bedeutung davon doppelt fühlen mußte? Und was ist die Wiederholung irdischer Güter, die der Bestimmung des Geistes gegenüber indifferent sind, im Vergleich zu einer solchen Wiederholung? Nur die Kinder erhielt Hiob nicht doppelt, weil sich ein Menschenleben nicht in dieser Weise verdoppeln läßt. Hier ist nur die Wiederholung des Geistes möglich, wenn sie auch in der Zeitlichkeit nie so vollkommen ist wie in der Ewigkeit [...]. (Ebd.)

Die neue Haltung des jungen Mannes erscheint abrupt, und der Vergleich mit Hiob weist nun eine logische Schwäche auf, da Hiob sich selbst im Verhältnis zu Gott doppelt bekam. Der junge Mann wird im Unterschied dazu jedoch gewissermaßen ›dämonisch‹: »Es ist niemand mehr da, der die Hände gegen mich erhebt, meine Befreiung ist sicher, ich bin zu mir selbst geboren« (ebd.). Das Einzige, dem er sich unkontrollierbar hingeben möchte, das somit als neues Objekt seiner Zuwendung dient, ist die ›Idee‹ als einer »Bewegung nur im eigenen Innern«: »Der Idee gehöre ich.« (Ebd.) Er entscheidet sich so für ein Dasein als Schriftsteller, das »niemanden betrübt« (K-W 88) und das niemand beurteilt. Diese Entscheidung stellt aber eine unvollständige Wiederholung im vorherigen Sinne dar, vor allem da von Transzendenz oder Grenzüberschreitung des Subjekts in diesem Fall kaum die Rede sein kann.

Dieses Dichter-Ideal, auf das Kierkegaards Text in seiner Gesamtheit hinausläuft, entspricht einem antiquierten, frühromantischen Genie-Denken, nach dem der Dichter nur sich selbst und seine kreativen (schöpferischen) Ideen ausdrückt und somit weder von seinen kulturellen Vorgängern (der Tradition oder dem Archiv) noch von einer Beurteilung durch Kritik (bzw. Leser) und Markt (bzw. Leser) abhängig sei. Dies entspricht auch dem gewollten Rückzug des jungen Mannes gegenüber seinem Kritiker Constantius, zu dem er sich also nicht ins Verhältnis setzt, sondern ihn lediglich eigennützig adressiert, und den er abschließend, als Genie-Dichter, ohnehin nicht mehr als Gegenüber braucht. Zudem wird zunächst angedeutet, dass der Dichter eine inspirierende Muse, z. B. eine unglückliche Liebe benötige, um sich ganz der poetischen Idee hinzugeben, die aber als etwas ›Transzendent-Inneres‹ (eine innere Grenze des Subjekts) erscheint. Vielmehr verhält es sich umgekehrt: Nicht seine etwaig genialischen, selbstbezogenen Gedanken sind das schöpferisch Andere, sondern die ›immanent-äußerlichen‹ Zeichenströme, die den Dichter zeitlebens beeinflussen – wie am Beispiel des Buches Hiob ja auch anklingt – und die er in der Tat nicht kontrollieren kann, sondern sich lediglich ihnen als kultureller Tradition (als äußere Begrenzung der Subjektivität) hingeben und versuchen, sich trotzdem intertextuell selbst zu behaupten und auszudrücken.⁵¹² Vor diesem Hintergrund muss der Künstler sich positionieren, bzw. er wird notwendigerweise positioniert. Denn für die Bewertung seiner also nur relativ subjektiven Werke gilt das Gleiche: Er kann sie nur augenblicklich in den kulturellen Diskurs geben, bevor sie unplanbar zum Spielball anderer Akteure werden. Somit lässt sich der Dichter durchaus in Analogie zu Hiob setzen, aber nicht so verklärt, wie es Kierkegaard (als Urheber hinter dem über weite Strecken des Textes unzuverlässigen Erzähler Constantius) vorschwebt. Wenn man sich das Lamento manch missverständener oder vorübergehend erfolgloser Künstler anhört, wird die Nähe zu Hiob (und

512 Vgl. zum Intertextualitätsverständnis hier *Kapitel 3.3*.

dessen Hadern mit dem eigenen Glauben) noch deutlicher. Sie bekommen ihr Werk zwar nicht zurück oder doppelt, aber eventuell wird ihr Werk wieder aktuell gewürdigt und so wiederholt. Man kann dies dann scherzhaft als *Comeback* bezeichnen, obwohl sie und ihr Werk ja gar nicht verschwunden waren, sondern lediglich in den Händen der Anderen bzw. im Archiv eine schlechte Phase hatten.

Abschließend, durch die graphische Darstellung eines Briefumschlags deutlich abgesetzt, folgt ein Brief von Constantius an »den wirklichen Leser dieses Buches« (K-W 89). Er unterscheidet den »eigentlichen« vom »uneigentliche[n] Leser« (K-W 90), der das Buch nur zufällig, ohne wirkliches Interesse am Anliegen des Erzählers lese. So begründet er sein dichtes parabolisches und bisweilen kryptisches Kompositionsprinzip, »so zu schreiben, daß die Ketzer es nicht verstehen.« (Ebd.) Daher gebe es auch kein *Happy End*, »denn zwar bekommen zwei Liebende sich; aber mein Freund, der ja auch eine Mannsperson ist, bekommt keine.« (Ebd.) Der Erzähler konstatiert, dass die »Gedankenfolge« des Textes »invers« (K-W 91) sei und erklärt auf diese Weise die Annäherung an die Wiederholung in einem unsystematischen Ausschlussverfahren. Zudem entlarvt er den jungen Mann (»den ich habe entstehen lassen«, K-W 93) als sein Konstrukt zur Veranschaulichung der Kategorie der Wiederholung. Der Dichter verkörpere eine Ausnahme im »Übergang zu den eigentlichen aristokratischen Ausnahmen, zu den religiösen Ausnahmen« (ebd.) wie Hiob, der an dieser Textstelle nicht mehr konkret genannt, auf dessen »Furcht und Zittern« (K-W 95)⁵¹³ aber angespielt wird. Hiob bildet – hier interpretiere ich nur Andeutungen – eine Ausnahme, indem er sich selbst als Individuum mit persönlicher Freiheit treu bleibt, und doch das Allgemeine, sein unkontrollierbares »Schicksal« und seine menschlichen Grenzen zum transzendenten Anderen akzeptiert, da seine Handlungs- und Erkenntnisfähigkeit notwendigerweise eingeschränkt ist. Diese Akzeptanz stellt sich als aktives Ins-Verhältnis-Setzen dar: »Die Ausnahme [...] denkt das Allgemeine mit energischer Leidenschaft.« (K-W 92)

Die Situation des Dichters beschreibt Constantius ähnlich der Hiobs: Seine Existenz als Dichter »beginnt im Streit mit dem ganzen Dasein, es geht darum, eine Beruhigung oder eine Berechtigung zu finden [...]. Mein Dichter findet nun eine Berechtigung, gerade dadurch, daß ihm das Dasein in dem Augenblick die Absolution erteilt, in dem er sich sozusagen selbst vernichten will.« (K-W 93f.) Der Erzähler interpretiert die Wiederholung, über die der Dichter in seinem letzten Brief so euphorisch ist, in Abgrenzung zur religiösen Kategorie: »[Der junge Mann] erklärt und verklärt das Allgemeine als Wiederholung, und doch versteht er selbst die Wiederholung anders; denn während die Wirklichkeit zur Wiederholung wird, wird für ihn die zweite Potenz seines Bewußtseins zur Wiederholung.« (K-W 94) Diese zweite Potenz lässt sich als das auslegen, was der junge Mann in seinem Brief eine unkontrollierbare »Idee« nennt, nach der er leben möchte.⁵¹⁴ Diese Idee als quasi-transzendentes Anderes stammt als

513 Vgl. Ijob 4, 14 (zit. nach: *Die Bibel. Altes und Neues Testament*, Einheitsübersetzung, Freiburg [u.a.] 1991, S. 587); siehe auch Kierkegaards gleichzeitig mit der *Wiederholung* 1843 erschienenen Werk *Furcht und Zittern. Dialektische Lyrik von Johannes de Silentio* (etwa: hg. u. übers. v. Liselotte Richter, 5. Aufl., Hamburg 2004), das sich anhand von Abrahams Opferbereitschaft mit einem weiteren Dilemma des Glaubens auseinandersetzt. Die Rede von »Furcht und Zittern« kommt in der Bibel allerdings mehrfach vor, am Prominentesten als Aussage Paulus' in Phil 2, 12: »müht euch mit Furcht und Zittern um euer Heil!«

514 Vgl. auch K-W 95: »Für den jungen Mann [...] ist es gerade in dessen Eigenschaft als Dich-

zweite Potenz aber nur aus seinem Bewusstsein und »das Religiöse geht zu Grunde«, d. h.: bleibt als unaussprechlicher Untergrund« (K-W 94).⁵¹⁵ Daher unterscheidet sich diese Wiederholung deutlich von Hiobs oder auch der angestrebten gegenüber der Geliebten, bildet aber ein drittes Beispiel für eine realisierte Wiederholung – wobei die wiederholte Liebe ja nur als Möglichkeit behandelt wurde.⁵¹⁶ Die religiöse Spielart der Wiederholung »kraft eines Gottes-Verhältnisses« (K-W 95) wird zwar als privilegiert markiert, eine eindeutige Definition⁵¹⁷ oder gar eine systematische Analyse der Kategorie der Wiederholung in ihren drei Formen bleibt jedoch aus, auch damit der Text bzw. dessen Verständnis dem sogenannten »eentlichen« Leser vorbehalten ist.

c) »Offener Brief an Heiberg«

In einem offenen Brief, einer »Polemica« (K-W 99), die indes zu Lebzeiten unveröffentlicht blieb und daher einige nebengeordnete Textvarianten sowie fragmentarische Passagen aufweist,⁵¹⁸ revidiert Kierkegaard unter Pseudonym eine aus seiner Sicht vollkommen verfehlte Kritik zu *Die Wiederholung*. Die Perspektive des Briefs an den Rezensenten Professor Heiberg ist eine andere als beim Gegenstand der Rezension. Zwar wird wieder im Namen Constantius' gesprochen, jedoch geht es explizit um den philosophischen bzw. psychologisch-religiösen Inhalt des Buches, eine fiktive Einbettung oder Abwägung der Thesen findet nicht statt. Hingegen wird der Inhalt weiter verdeutlicht und den Äußerungen Heibergs gegenübergestellt. Vor allem wird die Wiederholungs-Kategorie klarer als Ausdruck und Aufgabe individueller Freiheit beschrieben, gleichwohl Constantius seinen andeutungsreichen bis kryptischen Stil⁵¹⁹ erneut verteidigt.

Zunächst referiert er Heibergs Kritik, die darauf hinausläuft, dass Wiederholung in Wahrheit lediglich als Naturphänomen vorkäme, das bloß kontemplativ (passiv) oder

ter charakteristisch, daß er sich nie wirklich darüber klar wird, was er getan hat, gerade weil er es im Äußeren und Sichtbaren sowohl sehen wie auch nicht sehen will«. Diesem säkularisierten Paradox entspricht die Selbst-Setzung und -Aufgabe Hiobs gegenüber Gott.

515 Rochol erläutert dies recht unkritisch als Wiederholung der »Dichter-Natur« (Rochol [2000], Einleitung, S. XC; Herv. i. O.).

516 Der Wiederholung in der Liebe spricht Rochol letztlich keinen eigenen Status zu, während ich diese sogar als das überzeugendere Beispiel der säkularisierten Form betrachte, da beim Liebenden der Aspekt der Grenzüberschreitung, teilweiser Selbstaufgabe (bei gleichzeitiger Selbstsetzung) und generell der Abhängigkeit vom Anderen viel deutlicher zu Tage tritt als beim Dichter.

517 Damit widerspreche ich Glöckner, die behauptet, dass Kierkegaard »eine eindeutige Aussage der Wiederholung intendiert« und »zwischen humaner und religiöser Existenz« (Glöckner [1998], *Kierkegaards Wiederholung*, S. 15) konturiert – wenngleich sie den Begriff im Anschluss differenziert und ausführlich analysiert. Ihre Lesart halte ich dennoch für eine Harmonisierung, die zumindest der polyphonen Text selbst (auch unter Einbezug des »Briefs an Heiberg«) nicht hergibt.

518 K-W 99–147. Die verschiedenen Varianten werden zwar durch Leerzeilen und Nennung der Dokument-Seiten etwas transparent gemacht, dennoch liest sich der »Offene Brief« als ein Text-Konglomerat.

519 Vgl. etwa K-W 128: »Alle diese Dinge sind zulässig bei einem Buch, das keineswegs den Anspruch erhebt, ein wissenschaftliches Werk zu sein [...]«. Außerdem insistiert er, das Buch sei »so geschrieben, daß die Ketzer es [...] nicht verstehen« (K-W 141 f.).

im großen Rahmen der Weltgeschichte erkennbar sei. Als subjektives und voluntatives Phänomen »[i]m Reich des Geistes« (K-W 103) könne es Wiederholung nicht geben, es sei denn als statisches, seiendes Objekt der Anschauung.⁵²⁰ Constantius widerspricht energisch und verweist auf psychologische und »religiöse Kategorien« (K-W 105), die sich sehr wohl auf geistige Prozesse beim Individuum bezögen:

Die Frage [nach der Bedeutung der Wiederholung] richtet sich [...] auf das Verhältnis der Freiheit zu den Phänomenen des Geistes, mit denen das Individuum im Kontext lebt, indem seine Geschichte in der Kontinuität mit ihren eigenen vorhergehenden Abschnitten und mit der das Individuum umgebenden kleinen Welt voranschreitet. Hier erhebt sich die Frage nach der Wiederholung innerhalb der Grenzen seines Lebens, nach der Wiederholung in seinem Leben. (Ebd.)

Entscheidend ist hierbei, dass das Individuum die Wiederholung nicht bloß von außen betrachte, sondern sie als Ausdruck persönlicher Freiheit bekräftige, sie als werdendes generiere: »Wenn von der geistigen Entwicklung eines selbstbewußten freien Willens die Rede ist, [...] dann ist das Problem nicht, daß man sich zur Wiederholung verhält, sondern die Frage, ob sie sich in dem Sinne hervorbringen läßt, wie es im Interesse der Entwicklung des selbstbewußten freien Geistes ist.« (K-W 109) Daher seien eine Wiederholungslektüre oder eine wiederholte Reise zwar eventuell genusssteigernd, können jedoch nicht als eigentliche, »prägnante« Wiederholung gelten: »Es gibt nur *eine* prägnante Wiederholung: die eigene Wiederholung der Individualität in einer neuen Potenz.« (K-W 112, Herv. i. O.) Als solche können die Beispiele Hiobs und des jungen Mannes gelten, wobei letzterer sich erst durch die Neuorientierung seiner Geliebten frei fühlt. Dieses Beispiel fällt aufgrund der reinen Selbstbezogenheit des Dichters (ohne transzendentes oder zumindest äußerliches Anderes – als solches könnte ja ohne weiteres die »Rezeption« gelten), wie gezeigt, schief aus, was von Constantius auch im »Offenen Brief« ignoriert wird. Der Erzähler stellt fest, dass sich nur im zweiten Teil der *Wiederholung*, in erster Linie in den Briefen des jungen Mannes »eigentliche Aussage[n]« (ebd.) zur Wiederholung fänden.

Des Weiteren bestimmt Constantius seinen Freiheitsbegriff als dreigeteilt in aufsteigenden Stufen. Während die Lust als Erstes die Wiederholung fürchte und an ihr verzweifle – die Faszination des Neuen fördere dies –, könne die Klugheit als Zweites ein endliches, immanentes Verhältnis zu Gegenständen der Wiederholung akzeptieren. Aber auch sie verzweifle an ihrem Streben nach Veränderung. Auf der dritten Stufe sind Freiheit und Wiederholung gleichbedeutend:

Jetzt kommt die Freiheit in ihrer höchsten Form zum Durchbruch, in der sie im Verhältnis zu sich selbst zu bestimmen ist. [...] Das höchste Interesse der Freiheit ist es jetzt gerade, die Wiederholung zustande zu bringen, und sie fürchtet nur, daß die Abwechslung die Macht haben könnte, ihr ewiges Wesen zu trüben. [...] Die Freiheit selbst ist jetzt die Wiederholung. (K-W 120)

520 Vgl. auch K-W 132: »In der Welt des individuellen Geistes *ist* die Wiederholung nach Prof. H.s Darstellung. Sie ist hier wie überall nur für den kontemplativen Geist da, nicht als Aufgabe für die Freiheit.« [Herv. i. O.]

Der Aspekt der Transzendenz, d.h. der Begrenztheit gegenüber dem Ewigen wird hier als Objekt der Freiheit gefasst. Das wiederholbare Verhältnis zum Ewigen solle nicht durch irdische Abwechslungen, wenn sich das Individuum der Umwelt überlasse, untermindert werden, aufgrund derer dann die Freiheit »sich selbst nicht zurücknehmen (wieder-nehmen: wieder-holen)« (ebd.) könne. Zuletzt sei so die »religiöse Bewegung [...] der wahre Ausdruck der Wiederholung« (ebd.). Grundlegend bleibt dabei die Bekräftigung der individuellen Freiheit bei gleichzeitiger Affirmation des Anderen, etwa Ewigen, »kraft des Absurden« (K-W 123), da Immanenz und Transzendenz momenthaft zusammengedacht werden. Vor diesem Hintergrund spricht Kierkegaard bereits eingangs des Briefs vom »Glaube[n] an die Wiederholung« (K-W 99), der notwendig sei.⁵²¹ Nun wird der Brief allerdings durch diverse Text-Varianten teilweise redundant,⁵²² stellt aber immerhin in leichter Abwandlung die Wiederholung des jungen Mannes dar. Dabei heißt es, »daß die neue Potenz absolute Bedeutung im Verhältnis zum Vorhergehenden hat, [somit] qualitativ von ihm verschieden« (K-W 126) sei. Die neue Potenz der Selbst-Setzung des jungen Mannes ist notwendig verschieden vom Vorherigen, unter anderem da sie einen anderen Zeitindex trägt. Aber Kierkegaard meint hier mehr als das: Er beschreibt Wiederholung deutlicher denn zuvor als eine »Entwicklung« (ebd.), deren Durchlaufen das Individuum frei mache. Dies ist wiederum terminologisch missverständlich, da es einen Unterschied zwischen Prozess und Moment bedeutet, ob Hiob die Wiederholung *durchläuft*, um schließlich, daran anknüpfend seiner Freiheit Ausdruck zu verleihen, oder ob die Wiederholung eben diesen *augenblickhaften* Ausdruck, dieses aktuelle Ins-Verhältnis-Setzen bezeichnet.

Eine Dichotomie, die Constantius im Brief erneut aufgreift, ist die zwischen rückwärtsgewandter Erinnerung und nach vorne gerichteter Wiederholung: »Ein solches Vorwärtsdringen wird am Beispiel Hiobs gezeigt, nämlich daran, daß er darauf besteht, recht zu haben, denn diese leidenschaftliche Schlaflosigkeit der Freiheit bedeutet geistiges Vorwärtsdringen« (K-W 138). Damit gehe die »wahre Wiederholung« als »moderne Anschauung« auch in Bezug auf das Ewige »vom Augenblick aus« (K-W 137), was jedoch wieder offen lässt, ob dieser Augenblick oder das prozessuale »Vorwärtsdringen« dabei das Entscheidende ist. In jedem Fall vollziehe sich der Glaube an die Wiederholung »nicht kontemplativ, sondern handelnd« (K-W 140, Fn.). Dass Kierkegaards Terminologie der Wiederholung nicht nur an dieser Stelle alles andere als eindeutig zu verstehen ist,⁵²³ sollte uns nicht davon abhalten, den Begriff und die dazugehörige

521 Vgl. dazu auch Glöckner (1998), *Kierkegaards Wiederholung*, S. 250–262. (Kapitel 6.2 »Die Leidenschaft des Absurden«)

522 Es bleibt zum Teil unklar, wie sich einzelne Absätze zueinander verhalten; ob es sich um austauschbare Varianten handelt oder ob das Konvolut insgesamt für eine Veröffentlichung gekürzt und umgestellt worden wäre. In jedem Fall handelt es sich der Form nach um unfertige Arbeitsmaterialien, wenngleich die Ausführungen (auch als Polemik) zumeist recht pointiert erscheinen.

523 Vgl. auch K-W 135: »Beim Individuum zeigt sich die Wiederholung als Aufgabe für die Freiheit, wo es darum geht, seine Persönlichkeit davor zu bewahren, daß sie sich verflüchtigt und gleichsam in Ereignissen verpfändet wird. In dem Augenblick, in dem sich zeigt, daß sich das Individuum im Ereignis, im Schicksal verlieren kann, sich so verlieren kann, [...] daß die Freiheit im Bruch des Lebens aufgeht, ohne einen Rest übrigzulassen, da zeigt sich das Problem [...] für die besorgte Leidenschaft der Freiheit.« Das Dilemma zwischen Selbstsetzung und Selbstverlust wird hier ein weiteres Mal aufgerufen, ohne wiederum auf

Denkfigur zu operationalisieren. Letztlich bearbeite ich die Kierkegaard'sche Kategorie ohnehin, um sie für die Wertungsforschung als ein nützliches Instrument einzuführen. Einige Aspekte, die bei Kierkegaard eine Rolle spielen und die unter Umständen unklar oder ambig bleiben, lassen sich dabei getrost vernachlässigen, ohne dass dadurch die distinkte Anlehnung an das Wiederholungsmodell und dessen Besonderheiten beeinträchtigt oder unnötig wird.

3.4.2 Die Wiederholung als Kategorie in der deskriptiven Wertungsforschung

Als Kategorie in der Wertungsforschung vermag Kierkegaards Wiederholung einige Charakteristika begrifflich zu fassen, die mit der Referenz auf bzw. Valorisierung von kulturellen Gegenständen einhergehen. Gerade die Denkfigur der Selbstsetzung im Verhältnis zum Anderen spiegelt sich notwendigerweise in jedem kulturellen Akt, in dem ein Akteur einen Gegenstand oder eine Handlung hervorbringt, die vor dem Hintergrund kultureller Tradition gelesen bzw. wahrgenommen wird. Ob dieser Akt sich direkt oder indirekt, explizit oder implizit, markiert oder nicht-markiert, positiv oder negativ auf Elemente der Kulturgeschichte bezieht, ist dabei zunächst irrelevant. Dies gilt für ›primäre‹ Kunstwerke wie für ›sekundäre‹ kunst-*bezogene* Handlungen oder Produkte.

Jeder literarische Text verweist in irgendeiner Form auf andere; jedes Musikstück steht im Zusammenhang mit bisherigen Musiken; jedes Bild bezieht sich auf das Bildarchiv; zudem referieren alle diese Objekte auf den größeren Kontext kultureller Produktion. Gleichzeitig erscheinen diese Werke in einem bestimmten Moment, sind somit neu und stehen vor allem auch für sich selbst. Zum anderen setzen sich ebenso alle kunst-*bezogenen* Handlungen ins Verhältnis zu ihren Gegenständen: Ein Verleger verhält sich zu dem Werk, das er verlegt, zu anderen Verlagen und generell zum kulturellen Archiv, aber auch er setzt *sich selbst* bzw. sein Handeln momenthaft ins Verhältnis zu diesen. Alle diese Referenzen auf etwas Bestimmtes oder Allgemeines der Kulturtradition lassen sich als Wiederholungen im Kierkegaard'schen Sinne beschreiben, zumal die Bedeutung der Gegenstände der Referenz wie auch die zukünftige Wirkung der eigenen simultanen Selbstsetzung nicht kontrollierbar (wenn auch nicht transzendent) sind. Jeder kulturelle Akteur partizipiert so an der Wertzuschreibung und -entstehung, ohne aber seinen eigenen Wert (bzw. den seiner Handlungen, Texte oder Produkte) maßgeblich mitdeterminieren zu können. Im Weiteren erkläre ich diesen Vorgang für die Kanonisierung von Literatur und operationalisiere dabei Kierkegaards Wiederholungsfigur.

Es findet eine erste, etablierende Aufwertung des literarischen Werks statt, die nicht vom Urheber gesteuert wird, sondern von einer Sekundärinstanz, um den Gegenstand ins kulturelle Archiv zu überführen. Ein Werk oder eine Autorin wird von jemandem entdeckt und gefördert, also publiziert, weiterempfohlen o.Ä. und so vorerst archiviert – durch eine erste Referenz, eine erste Wiederholung. Dann muss das Werk, um in der Menge kultureller Artefakte nicht wieder zu verschwinden, beständig aktualisiert, d. h.

die Unterscheidung von Moment und Prozess einzugehen oder diese zu klären.

weiter bewertet, neu archiviert und damit sekundär wiederholt bzw. referiert werden.⁵²⁴ Diese Aktualisierungen müssen, wie gezeigt, wiederum relevant für andere Referenten erscheinen, um literarischen Wert für das Werk zu liefern und selbst Wert zugesprochen zu bekommen: Eine Zeitungsrezension wird zum Beispiel für die Neuauflage eines Romans vom Verlag zitiert, andere Print-Organen oder Blogs erwägen eine Kritik des Romans und unter Umständen einen Widerspruch zu der konkurrierenden Rezension etc. – und sei es auch eine vernichtende oder unverständige Rezension wie die Heibergs gegenüber Kierkegaard. Dadurch kann der Gegenstand prozessual seinen je gegenwärtigen Status (rückblickend, aus heutiger Sicht) eines Werkes von historischer Bedeutung in der Kulturgeschichte, wie auch (aktualisierend) im Hier und Jetzt als relevantem Bezugspunkt behaupten. Zusätzlich kann man ein Werk auch auf einen ehemaligen punktuellen Wert im Diskurs hin betrachten – sagen wir etwa: Felix Saltens zeitgenössische Relevanz als Teil der Wiener Moderne um 1900. Darüber heute zu schreiben erneuert aber auch Saltens Status im aktuellen – in diesem Fall stark erweiterten – Kanon. (Im Analysekapitel zu Detlev von Liliencron spielen alle drei Blickwinkel eine Rolle.) Überhaupt liegt das Interesse dieser Ausführungen in keiner Weise darin, zu bestimmen, wo ›der‹ Kanon oder ein ›bestimmter‹ Kanon anfängt. Im Gegenteil ist es das Anliegen, die Struktur der Kanonisierung zu bezeichnen, durch die ein Gegenstand (auch die Rezension oder Verlegertätigkeit) irgendwann als kanonisch betrachtet werden könnte. Der Prozess beginnt allerdings viel früher, nämlich mit der eben genannten Erstvalorisierung bzw. (Erst-)Archivierung, die ich ›primäre Wiederholung‹ nenne. Eine Kanonisierung erfolgt zwar prozessual und muss als *Werdendes* betrachtet werden, dennoch bezeichnet die Wiederholung darin als ephemere Aktualisierung am Sinnfälligsten *den* und zugleich *das* Moment der synchronen Relationierung. Diese Figur bildet die Grundstruktur literarischer Wertung.

Das Zusammenwirken zwischen Urheber und Bewerter bedarf einer genaueren Betrachtung: Sekundäre Kulturproduktion – bei Worthmann ›literaturbezogenes Handeln‹ genannt – gewinnt ihren Wert ebenfalls durch wiederholende Referenz. Worthmann beschreibt die Handlungen als gleichzeitige Bewertungsobjekte. Damit stehen die referierenden Wertungshandlungen formal auf einer Ebene mit primären Kunstwerken. Manch Verleger gilt mehr als mancher ›seiner‹ Autoren, wie an den Beispielen Klaus Wagenbachs oder (für das ausgehende 19. Jahrhundert) Wilhelm Friedrichs ausgeführt werden kann. Im Wechselspiel mit den Primärwerken lässt sich eine Äquivalenz jedoch

524 Aleida Assmann unterscheidet in ihrer Forschung zum kulturellen Gedächtnis zwischen Speichern und Erinnern, zwischen ›Speichergedächtnis‹ und ›Funktionsgedächtnis‹. Das erste diene der bloßen Archivierung ohne Hierarchie, während das zweite die aufbewahrten Wissensgegenstände evaluativ betrachte und sie selektiv, zum Beispiel in Form eines Kanons produktiv mache, sie demnach aktiv ›erinnere‹. Anschaulich wie exemplarisch vergleicht sie die Ausstellungsobjekte eines Museums mit den in dessen Magazin eingelagerten, also ›nur‹ archivierten Gegenständen. Vgl. dies. (2001), Speichern oder Erinnern?, S. 20–25. Assmann schreibt zwar, dass die beiden Aspekte durchaus in einem dialektischen Verhältnis zueinander stünden, dennoch erscheint es mir, insbesondere für Abläufe einer offenen literarischen Kanonisierung, sinnvoller, deren Struktur als *eine* Dynamik und nicht anhand einer Dichotomie zu fassen – zumal bereits die Archivierung eines Gegenstandes Teil von dessen Wertungsprozess ist. Außerdem lege ich das Augenmerk auf die Relation zwischen Objekt und Subjekt der Wertung mit ihrem Referenzcharakter. Und dafür liefert Kierkegaards Begriff der Wiederholung eine geeignete Denkfigur.

nicht attestieren, denn der Kulturwert wird ja gerade durch das Erkennen mittels einer zweiten Instanz generiert. Darin liegt der strukturelle Unterschied zwischen primärem und sekundärem Wertungsobjekt. Das Primäre erhält durch das Sekundäre seinen Wert, das Sekundäre aber enthält zunächst nur das Potential, auch als Primärwerk aufgewertet zu werden, z. B. Wagenbachs Arbeit als Verleger. Ein literarischer ›Primärtext‹ kann aber somit obendrein als eine sekundäre Handlung betrachtet werden, erst recht, wenn ein anderer darin zitiert wird.⁵²⁵ Die Einordnung richtet sich nach der Position im Wertungsprozess, die Bewertung entzieht sich jedenfalls der Kontrolle des Kulturschaffenden – egal ob Literat, Verleger oder Kritiker. Für die Wertgenese seiner eigenen Arbeit ist er im Wortsinn unerheblich. Wenn jedoch wiederholt auf ihn referiert wird, kann er hoffen, in *den* oder besser *einen* Kanon einzugehen.⁵²⁶ Dabei reicht jedoch eine primäre⁵²⁷ oder auch eine ›doppelte‹ Wiederholung nicht aus, sondern eine wiederholte, also ›sekundäre‹ Wiederholung⁵²⁸ ist notwendige Bedingung, um langfristig Wert zu stabilisieren.

In Kierkegaards Text wird Wiederholung als die neu herzustellende und so zu aktualisierende Referenz auf etwas Anderes (und zugleich auf sich selbst) verstanden, etwa auf Gott, wie am Beispiel Hiobs ausgeführt wird, aber durchaus auch auf andere Dinge, eine geliebte Person oder eine inspirierende, existentielle Idee. In der Wertungsforschung ist dieses Ins-Verhältnis-Setzen nicht an existenzielle oder transzendente Grenzerfahrung im eigentlichen Sinne gekoppelt, dennoch verfügt es über den Aspekt des Ungewissen, Unplanbaren und damit auch über die Erfahrung einer subjektiven Grenze. Als Relation zum Anderen transportiert die säkularisierte Metapher der Wiederholung also einen metaphysischen Rest, den ich als produktiv für die Verwendung in der Wertungsforschung betrachte, da strukturell eine unüberbrückbare Kluft, räumlich wie zeitlich sowie im Subjekt-Objekt-Bezug, zwischen Werkentstehung und -bewertung besteht. Wenn ein Gegenstand zitiert, kritisiert oder anders referiert wird,

525 Vgl. dazu die Analyse von Liliencrons Roman *Der Mäcen* in Kapitel 5.3.

526 Dieser Aspekt findet sich in der Struktur von Kierkegaards Wiederholung wieder: Es geht nicht um einen Austausch zwischen Hiob und Gott oder dem jungen Mann und seiner ›Angebeteten‹. Beide, Hiob und Dichter, setzen sich jeweils ins Verhältnis zum Anderen, ohne zu wissen, ob sie dafür ›zurückgeliebt‹ werden. Gleichwohl muss hier beiläufig wieder der Unterschied betont werden zwischen den subjektiven Personen (Hiob/Dichter) bei Kierkegaard und einem zu valorisierenden kulturellen Objekt bzw. Werk, auch wenn dieses als Chiffre ausgezeichnet mit dem Namen des Kulturschaffenden aufgewertet wird.

527 Dies ist auch sehr unwahrscheinlich, zumindest wenn die primäre Wiederholung die Veröffentlichung des Textes darstellt und eine gewisse Rezeption stattfindet. Eine rein passive Rezeption ist indes kaum vorstellbar, da auch Mund-zu-Mund-Propaganda seitens vorheriger Leser als sekundäre Wiederholung fungiert. Andererseits gibt es als ein Negativbeispiel – nach der sekundären Valorisierung durch den Bibliothekar – sicherlich Bibliotheksanschaffungen, die kein einziges Mal ausgeliehen werden.

528 Rochol beschreibt »sekundäre Wiederholung« mit Kierkegaard als »die Selbstverwirklichung des Selbst und ›aus sich selber‹, nicht in einem bloß einmaligen Akt der ›Wiederholung‹ [...], sondern [...] in *ständig neuem, ständig ›wiederholtem‹ Werden, Vergeben und wieder Werden* ›aus sich selber‹ als echte und ursprüngliche und nur deshalb ›wiederholte‹ Bewegung« (Rochol [2000], Einleitung, S. LVII, Herv. M.B.). Rochol bezieht sich hier auch auf spätere Schriften Kierkegaards wie die *Krankheit zum Tode*, in denen der Begriff der Wiederholung kaum noch fällt, aber das wiederholte Ins-Verhältnis-Setzen zu Gott stärker konturiert wird.

kann man diesem (mit der Kritik o.Ä.) nicht identisch werden, da der Gegenstand äußerlich ist. Aber das sekundäre Werk setzt sich nichtsdestoweniger ins Verhältnis zu diesem Gegenstand. Es geht also gerade nicht (nur) um Reproduktion oder Serialisierung eines Gegenstands, sondern die Wiederholung *bedeutet* die erneute Referenz auf diesen; die Referenz selbst wird wiederholt. Und wenn dies lange, intensiv, und oft genug geschieht, kann der referierte Gegenstand einen überzeitlichen Status erlangen. Dann ist er nicht mehr nur aktuell relevant, sondern als wertvoll kanonisiert. Ein Indiz dafür ist bei Autorinnen und Autoren üblicherweise das Erscheinen einer Gesamtausgabe.⁵²⁹ Doch auch dies reichte nicht aus, wenn sich nicht zahlreiche Stimmen immer wieder darauf (ergo: das Gesamtwerk) stützten. Sogleich stellt sich die Frage, ob nach diesem Modell nicht auch etwaig ›schlechte‹ Werke kanonisiert werden? Hierauf möchte ich antworten: Ja, und das muss auch so sein, denn der Einbau einer (ästhetischen) Qualitätskontrolle in diese Wertungsstruktur würde den deskriptiven Ansatz zugunsten von Normativität unterminieren.

Der Aspekt der wiederholten Wiederholung, wie er für mein Modell entscheidend ist, wird in Constantius' parabolischer Erzählung nur implizit behandelt. Für die Kanonisierung ist es aber nicht hinreichend, die Referenz nur ›doppelt‹ zu bekommen, so wie Hiob seinen Glauben. Im »Offenen Brief« wird jedoch genau die Doppelung betont:

Es gibt nur *eine* prägnante Wiederholung: die eigene Wiederholung der Individualität in einer neuen Potenz. [...] Nur zweimal wird ausgesagt, daß es die Wiederholung gibt, beide Male von seiten des jungen Mannes [...]. Als er erzählt wie Hiob alles doppelt bekam – ruft er aus: das nennt man Wiederholung. Die zweite Stelle ist die, wo er selbst mit Hilfe der Vorsehung von der Verwicklung seiner unglücklichen Liebe befreit ist, da ruft er aus: Gibt es also etwa keine Wiederholung, bekam ich denn nicht alles doppelt? (K-W 112; Herv. i. O.)

Diese Textstelle lässt sich so auslegen, dass eine singuläre Doppelung als Wiederholung ausreicht, was sich auch im Motiv der ›Prüfung‹ bei Hiob andeutet (es sei denn, diese wird als permanent gedacht). Bei einem polyphonen *Bottom-Up*-Prozess wie der Kanonisierung kann davon jedoch nicht die Rede sein, zumal dieser Prozess als permanent gedacht werden *muss*, auch wenn das strukturelle Kernelement, die Wiederholung, einen *Zeitpunkt* markiert, somit synchron und ephemer erscheint. Diese widersprüchliche Situiertheit der Aktualisierungen bei der literarischen Kanonisierung geht allerdings durchaus einher mit dem absurden Kern der Kierkegaard'schen Terminologie.

Gerade die Doppelbewegung des Zurückschauens im Wieder-Holen eines eigentlich alten Gegenstands und des Nachvorne-Schauens bei dessen Erneuerung spiegelt nämlich die paradoxe dialektische Anlage der Wiederholung bei Kierkegaard. Das Paradox in seiner säkularisierten Form besteht darin, dass etwas bereits Gewesenes wiederholt wird, das Wiederholte in seiner Gegenwärtigkeit aber zugleich neu ist. Zitate eines älteren Textes in einem aktuellen sind neu, da sie in einen aktuellen Diskurs wieder-eingeführt werden. Sogar ein komplettes Plagiat, z. B. als Kunstaktion, wäre neu, da es aktualisiert und neu kontextualisiert wird. Der Referent formt durch sein Referieren

529 Dabei kann man aber oftmals kommerzielle Interessen nicht außer Acht lassen, erst recht bei der Produktion relativ preiswerter Taschenbuch-Kassetten mit den Werken etablierter und populärer Autoren, etwa von Hermann Hesse oder Max Frisch im Suhrkamp-Verlag.

einen neuen Ursprung: »Jedesmal wenn ich bei einem Wort bin, wird es in meiner Seele in Ursprünglichkeit geboren oder wird es in ihr ursprünglich.« (K-W 74 f.) In diesen Worten des Dichters über seine Hiob-Lektüre spiegelt sich diese Spannung der Neu-Schöpfung als Wiederholung (z.B. als Palimpsest), die sich notwendigerweise unterscheidet vom referierten ›Original‹. Der Dichter macht Hiobs Worte zu seinen, er macht sich die Worte zu eigen und überträgt sie später auf seine Dichter-Existenz. Hiob behauptet sich selbst nach dem Motto: ›Ich bin groß, Gott ist größer!‹ Seine Freunde und Elihu fordern ihn dagegen auf, sich fatalistisch gegenüber dem Transzendenten zurückzunehmen: »Gott ist groß«,⁵³⁰ stellt Elihu in seiner vierten Rede fest, daher solle sich Hiob nicht anmaßen, selbst zu urteilen, sondern eine unbekannte Schuld eingestehen. Dennoch affirmiert dieser seine persönlichen Grenzen. Ähnlich verhält es sich mit dem Dichter und seiner Hinwendung zur ›Idee‹. Im säkularisierten Verständnis der Wertungsforschung lässt sich analog – auch unter kritischem Bezug auf einen Kulturökonom wie Boris Groys oder einen Kanon-Normierer wie Harold Bloom – attestieren, dass jedes kulturelle Werk das Potential hat, das Kulturarchiv und eben auch den Kanon zu verändern. Damit stellt jedes Werk eine Art momenthafte Selbstbehauptung gegen die Macht der überzeitlichen kulturellen Tradition dar. Dies geht jedoch mit einer Selbstaufgabe einher, da just die Selbstbehauptung des Werks den weiteren Prozessen der Kulturtradition überlassen wird.⁵³¹ Das Paradox der Kierkegaard'schen Wiederholung lässt sich so auf die literarische oder weitergefasst die kulturelle Wertentstehung übertragen. Ein deutlicher Unterschied besteht allerdings darin, dass bei der Kanonisierung eine konkrete Vielzahl von Akteuren mitwirkt, während in *Die Wiederholung* singuläre oder sogar abstrakte Instanzen wie Gott, die Liebe (resp. die Geliebte als Entrückte) oder die Idee als Grenzen der individuellen Selbstbehauptung und gleichzeitig als Wertungsobjekte dienen.

Gemeinsam ist den Beispielen und der Kanonisierung aber die Ermangelung eines synchronen Austauschs anhand der Wiederholung. Der Automatismus des Kanons kann nicht geplant werden, da die zugrunde liegenden Wertungen als referierende Wiederholungen Gaben- bzw. Opfer-Handlungen sind, die (zunächst) einseitig und asynchron ausfallen. Auch darin spiegelt sich der metaphysische Rest des Kierkegaard'schen Theorems. Ein Gegenstand wird in den Kulturdiskurs gegeben, ohne dass im Allgemeinen berechenbar ist,⁵³² ob eine Gegengabe (eine Aufwertung) stattfinden wird. Vielmehr ›opfert‹ man die Produktion dem Kulturarchiv und überlässt sie damit dem

530 Ijob, 36, 26.

531 Dies gilt ebenso für Prozesse der Entkanonisierung. Wenn kein Akteur mehr auf einen Gegenstand referiert, verschwindet dieser im Archiv. Dazu ist es nicht einmal nötig, dass negative Bewertungen vorausgehen. Ein reiner Mangel an Aufmerksamkeit für das Werk reicht aus; auch dies lässt sich nicht steuern – es sei denn durch vollständigen Entzug (zum Beispiel: Vernichtung), aber dann wäre der Gegenstand auch nicht mehr im Archiv vorhanden.

532 Damit sei die Bedeutung von Marketing, Kalkül, Adressierung, Modebewusstsein, Autorinszenierung und Ähnlichem nicht in Abrede gestellt, aber all dies dient eher der kurz- bis mittelfristigen Aufmerksamkeits- und Relevanz-Förderung als der langfristigen Wertentstehung. Die Wirkung von Vermarktung im späten 19. Jahrhundert erscheint für den heutigen Kanon eher von geringer Bedeutung zu sein.

bzw. den Anderen. Der unplanbare Prozess der Referenzen und Wiederholungen determiniert den kulturellen, etwaig kanonischen Wert anschließend als Automatismus.⁵³³

3.4.3. Literarische Wertung als (Opfer-)Gabe?

Der Begriff des Opfers verfügt heutzutage über eine ganze Reihe von Bedeutungen in Fach- und Umgangssprachen (sogar als Schimpfwort oder als Synonym für einen banalen persönlichen Verzicht), von denen hier aber nur die religiöse der Opfergabe sowie die damit verwandte, nicht nur altruistische des Almosens (einer Gabe ohne konkrete Gegengabe) interessiert. Als wichtigste Theoretiker der Opfergabe gelten Georges Bataille⁵³⁴ und René Girard,⁵³⁵ doch schon Marcel Mauss hat am Ende des 19. Jahrhunderts mit Henri Hubert eine Studie zur Funktion des Opfers (*Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, 1899)⁵³⁶ vorgelegt, und in seinem deutlich bekannteren *Essai sur le don* (1923/24)⁵³⁷ ist er auch auf Charakteristika der Opfergabe eingegangen.⁵³⁸ Für den Versuch, literarische Wertungen als eine Form der Opfergabe zu beschreiben, erweisen sich diese Ausführungen als anschlussfähiger denn die Ansätze von Bataille und Girard, wie im Folgenden anhand von sechs Vergleichspunkten (mit insgesamt 15 signifikanten, durchnummerierten Unterpunkten) erläutert wird.

Erstens sei darauf hingewiesen, dass sich literarische Wertungen anders als eine Gabe wie beispielsweise ein Geschenk, aber zudem im Unterschied zu einem religiösen Opfer⁵³⁹ *nicht an einen bestimmten Adressaten* (1) wenden – weder konkret: anderes Stam-

533 Siehe zur Diskussion dieses Begriffs etwa die ersten Sammelbände des Graduiertenkollegs *Automatismen* an der Universität Paderborn: Hannelore Bublitz/Roman Marek/Christina L. Steinmann/Hartmut Winkler (Hg.), *Automatismen*, Paderborn 2010; Maik Bierwirth/Oliver Leistert/Renate Wieser (Hg.), *Ungeplante Strukturen. Tausch und Zirkulation*, Paderborn 2010.

534 Vor allem die Essays »Der Begriff der Verausgabung« [1933] und »Der verfemte Teil« [1949], in: Georges Bataille, *Die Aufhebung der Ökonomie*, hg. v. Gerd Bergfleth, 3., erw. Aufl., München 2001, S. 9–31 u. S. 34–234.

535 Vor allem René Girard, *Das Heilige und die Gewalt* [1972], Zürich 1987; ders., *Der Sündenbock* [1982], Zürich 1988.

536 Henri Hubert/Marcel Mauss, »Essay über die Natur und die Funktion des Opfers«, in: Marcel Mauss, *Schriften zur Religionssoziologie*, hg. u. eingel. v. Stephan Moebius/Frithjof Nungesser/Christian Papilloud, Berlin 2012, S. 97–216.

537 Marcel Mauss, *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften* [1923/24], Frankfurt/M. 1990, vgl. zur Opfergabe und zum Almosen v. a. S. 42–49.

538 Einen guten Überblick über die diversen Positionen der Opfertheorie und -forschung liefert außerdem Jeffrey Carter anhand von 25 Textauszügen (zwischen 1871 und 1993 erschienen), jeweils mit knapper Einleitung. Siehe ders. (Hg.), *Understanding Religious Sacrifice – a Reader*, London, New York 2003. Eine breit angelegte Studie von Marcel Hénaff – er nennt das 600-seitige Werk einen »Essay« – beschäftigt sich neben dem Opfer eingehend mit diversen weiteren philosophischen und ethnologischen Fragen zu Tausch und Gabe, im Einzelnen u. a. zu: Geld, Handel, Profit, zeremonielle Gabe, Schuld, Gnade. Siehe: Marcel Hénaff, *Der Preis der Wahrheit. Gabe, Geld und Philosophie* [2002], Frankfurt/M. 2009.

539 Vgl. Hénaff (2009), *Der Preis der Wahrheit*, S. 276: »Das Opfer setzt einen Adressaten voraus, eine an ihn adressierte Sache und einen Absender.« Vgl. im Unterschied dazu aber auch Batailles Ausführungen zu Verausgabung und Potlatch sowie deren Rezeption bei Gisela

mesoberhaupt, Nachbar, Bettler etc., noch abstrakt/transzendent: ein Gott o.Ä. –, sondern an eine diffuse Öffentlichkeit, die man zwar als Zielgruppe umschreiben könnte, die aber vor allem offensteht für alle Rezipienten eben dieser literarischen Wertung, unter Umständen auch gegen den Willen des Urhebers der Wertung. Man kann diese Art eines Adressaten schlichtweg als Archiv⁵⁴⁰ oder Diskurs fassen. Einmal in die Öffentlichkeit/das Archiv/den Diskurs eingeführt, kann diese kulturelle Wertungsgabe rezipiert und referiert werden. Dass dieses Archiv nicht egalitär strukturiert ist, so dass verschiedene Gegenstände unterschiedlich leicht zu finden sind, muss nicht eigens betont werden.

Diese erste Differenz zum klassischen Opfer, wie es in der Tradition von Hubert/Mauss beschrieben wird, deutet bereits an, dass es sich bei der literarischen Kanonisierung *in aller Regel nicht um institutionelle oder rituelle Praktiken* (mit festgelegtem Zeremoniell und Symbolgehalt) *handelt* (2), selbst wenn manche Wertungen institutionell befördert werden, so bei der Installation eines Schulkanons, eines Curriculums, eines Autorenlexikons. Stattdessen sind alle möglichen willkürlichen und unwillkürlichen Formen der wertenden Referenz als Gabe denkbar. Dennoch sind der Ablauf und die dreiteilige Struktur in der Wertungspraxis ähnlich denen bei einer Opfergabe, wenngleich bei letzterer die Zielrichtung eindeutiger ist: »[D]ie heilige Sache [d.i., das gegebene Opfer] dient als Mittler zwischen dem Opfernden oder dem Objekt, dem die nützlichen Auswirkungen des Opfers gelten sollen, und der Gottheit, an die das Opfer im allgemeinen gerichtet ist. Der Mensch und der Gott stehen nicht in unmittelbarem Kontakt.«⁵⁴¹ Es handelt sich also um ein Zusammenspiel zwischen Opferndem (Person, Institution oder Kollektiv), dem Gegenstand der Opfergabe (dem eigentlichen Opfer) und dem transzendenten Adressaten. Wenn der Opfernde und der anvisierte ›Nutznießler‹ des Opfers nicht identisch sind, zum Beispiel wenn ein Haus, eine Ernte o.Ä. geweiht werden soll, handelt es sich genau genommen um vier beteiligte Instanzen.⁵⁴² Bei literarischen Werken und Wertungen handelt es sich ebenfalls um ein *Zusammenspiel zwischen dem Urheber, dem von diesem eingebrachten Gegenstand (der Wertung) und dem unbestimmten Adressaten* (3), der potentiell mit einer Aufwertung auf die Präsenz bzw. Präsentation des Gegenstandes reagiert. Als vierte Instanz ist nun aber stets das Objekt der Referenz(en) des gegebenen Gegenstandes, also das eigentliche Wertungsobjekt entscheidend, denn dieses (oft plural zu denken und zwecks Analyse zu isolieren) wird durch die Gabe des Urhebers bereits aufgewertet, d.h. mit attributivem Wert bedacht.

Ecker. Siehe Bataille (2001), *Der verführte Teil*, v.a. S. 99–101; u. Gisela Ecker, ›*Giftige Gaben. Über Tauschprozesse in der Literatur*, München 2008, S. 31 f.

540 Vgl. zu einer derartigen Begriffsverwendung von ›Archiv‹ auch Baßler (2005), *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv*.

541 Hubert/Mauss (2012), *Funktion des Opfers*, S. 107.

542 Hubert und Mauss ergänzen außerdem den Opferpriester, der oftmals als weiterer Mittler oder Führer an Opferritualen beteiligt sei. Er wird als Gatekeeper dargestellt, der »auf der Schwelle der sakralen Welt und der profanen Welt« stehe. (Vgl. ebd., S. 123.) Diesen kann man hinsichtlich literarischer Wertung nun treffend mit der Instanz der Erstvalorisierung vergleichen, die der literaturbezogenen Gabe kulturellen Status verleiht: Die Verlegerin verhilft dem Autor zu dessen Gabe einer Buchveröffentlichung, der Kurator eines Literaturhauses lädt eine junge Dichterin zu einem Nachwuchsfestival ein, so dass sie ein Gedicht erstmals vortragen kann, eine Zeitungsredakteurin lässt den studentischen Praktikanten eine Rezension schreiben, etc.

Anders als religiöse Opferrituale, die freilich ebenso in eine Tradition eingebettet sind, müssen Wertungspraktiken oder allgemeiner kulturelle Veröffentlichungen deutlich stärker als Teil eines kulturökonomischen Prozesses gedacht werden, dessen Veränderlichkeit größer ist als bei einer bereits sedimentierten, tendenziell statischen Wiederholung eines Rituals. Die Referenzen auf Vorgänger sind dabei generell unvermeidbar. Bei der Wertung beziehen die Referenzen der einen Gabe sich stets auf andere, vorherige Gaben, die ebenfalls über Urheber und unbestimmte Adressaten verfügten. Mit Verweis auf Charles S. Peirce könnte man in Bezug auf den Adressaten in übertragenem Sinne vom ›Interpretanten‹ sprechen, vom Rezipienten bzw. Referenten, der den zeichenhaften Gegenstand (Werk/Wertung) eventuell präsent hält und so eine verschobene Gegengabe leistet, die im Grunde jedoch keine *Gegengabe* ist, also insgesamt *keinem do ut des* entspricht (4). Denn sie wendet sich ja wieder an einen unbestimmten Adressaten und nicht direkt an den Urheber des referierten Gegenstandes, selbst wenn sie diesen Urheber in der Referenz mit valorisiert, aber nur vermittelt.⁵⁴³ Hieran ist auch die Polyvalenz der Wertung abzulesen: Es wird nicht nur ein vorhandenes Werk valorisiert, sondern zugleich der Versuch unternommen, ein neues Werk in den Wertungsprozess einzubringen.⁵⁴⁴ Das heißt, die *literaturbezogene Gabe ist stets eine doppelte* (5), einerseits wertet sie eine andere Gabe auf, andererseits steht sie für sich selbst und beansprucht durch ihr eigenes ›Dasein‹ eine Attribuierung von Relevanz.⁵⁴⁵ Langfristig erscheint dieser Ablauf allerdings wenn schon nicht als rituell oder zeremoniell, so doch als Wiederholungsstruktur – nicht als Reproduktion eines rituellen Ablaufs, sondern als neuerliche, wiederholte Referenz. Durch immer neue Wertungsgaben werden literarische und literaturbezogene Werke als eine neue Tradition kanonisiert, ihr Wert sedimentiert sich.

Zweitens – und hierin besteht ein grundlegender Unterschied speziell zwischen Wertung und *Opfergabe*, der die strukturelle Analogie sogleich relativiert – werden Wertungen (oder Werke) als Teil des Gabentauschs gerade nicht vernichtet,⁵⁴⁶ sondern nur angeboten bzw. präsentiert und im Prozess einer potentiellen Kanonisierung eben immer wieder präsent gemacht. Sprich, die Wertschöpfung bei diesem Prozess *basiert nicht auf (realer oder symbolischer) Zerstörung der Gabe, sondern auf der Wieder-Gabe* (6). Hierin besteht auch der deutliche Abstand zu den Ausführungen von Bataille, der insbesondere das Moment der Zerstörung, der Verausgabung, des Verlusts als das

543 An dieser Stelle sei bemerkt, dass hieran auch der Wunsch nach Erkenntnis von Autorintention scheitern muss, da eben wie bei derlei Opfergabe Autor und Adressat schlichtweg »nicht in unmittelbarem Kontakt« miteinander stehen können.

544 Diese doppelte Richtung der Valorisierung habe ich detaillierter am Beispiel eines palimpsestartigen Romans von Thomas Meinecke erläutert. Vgl. Bierwirth (2012), Relevanz und Referenz.

545 Vielleicht lässt sich dieser eigennützige Aspekt auch als der ›giftige‹ »Störfaktor« bei literaturbezogenen Gaben auffassen, dem Gisela Ecker auf inhaltlicher Ebene in diversen fiktionalen Narrativen nachspürt, da »Gaben in sich fast immer ambivalent« seien. Ecker (2008), ›Giftige Gaben‹, S. 9.

546 Hubert/Mauss unterscheiden zwischen Opfer und einer rituellen Weihgabe (*offrande*), bei der die Gabe nicht zwingend zerstört wird. Die Bezeichnung als Opfer machen sie aber von einer zumindest teilweisen Zerstörung abhängig und attestieren solchen Votivgaben eine höhere Wirksamkeit. Vgl. Hubert/Mauss (2012), Funktion des Opfers, S. 107 f.

entscheidende Kriterium herausstellt⁵⁴⁷ – und dies als eine ›tatsächliche‹ oder ›symbolische‹ Verausgabung sogar auf den Bereich der Künste und speziell der Poesie ausdehnt, wobei er den Begriff ›Poesie‹ umdefiniert zu einem »Synonym von Verschwendung«; der Begriff bezeichne »nämlich nichts anderes als Schöpfung durch Verlust. Ihr Sinn ist also nicht weit entfernt von dem des *Opfers*.«⁵⁴⁸ Damit meint er allerdings nicht die Übergabe von literarischen Texten an die Rezeption, sondern eine notwendig existenzielle Verknüpfung mit dem Urheber als »dem eigentlichen Element der Poesie«: »[F]ür die wenigen Menschen, die über dieses Element verfügen, [hört] die poetische Verschwendung in ihren Folgen auf[...], symbolisch zu sein: die Aufgabe der Darstellung bedeutet für den, der sie übernimmt, sozusagen den Einsatz seines Lebens.«⁵⁴⁹ Dieser selbstzerstörerische wie idealistische Impetus in den knappen Erläuterungen Batailles zur Dichtungstheorie liefert für die Beschreibung literarischer *Wertungsökonomie* folglich wenig Ertrag. Dass der Adressat unbestimmt ist, heißt gerade nicht, dass es strukturell gar keinen Adressaten gebe, wie beim Begriff der Verausgabung zumindest suggeriert wird.⁵⁵⁰

In der Definition von Hubert/Mauss ist der destruktive Aspekt der Opfergabe ebenfalls unabdingbar: »*Das Opfer ist ein religiöser Akt, der durch die Heiligung eines zerstörten Objekts den Zustand der moralischen Person, die es vollzieht, oder bestimmter sie betreffender Objekte verändert.*«⁵⁵¹ Als typische Gabe oder gar ökonomisches Tauschobjekt kann man die Wertung aber auch nicht fassen, da die Gegengabe, wie gezeigt, asymmetrisch erfolgt und den Urheber des Gegenstands zudem nicht direkt adressiert. Der *Urheber besitzt ›sein‹ Werk* außerdem schon nach der Erstveröffentlichung, der Erstvalorisierung *nicht mehr*, er kann nicht mehr darüber verfügen, wenngleich es sein geistiges Eigentum ist (7) – gut daran zu erkennen, wie schwer es ist, ein peinliches oder fehlerhaftes oder nachträglich zu zensierendes Werk wieder verschwinden zu lassen, wenn es erst einmal zugänglich war, von der Präsenz im Internet (bei ›Jugendsünden‹) ganz zu schweigen. Hubert und Mauss sprechen der Opfergabe indessen bereits eine ähnliche autonome wie unkontrollierbare »Energie« zu: »[I]st die geopfert Sache [...] einmal konstituiert, so hat sie, was immer man tun mag, eine gewisse Autonomie; sie ist ein Brennpunkt an Energie, von dem Wirkungen ausgehen, die das beschränkte Ziel übersteigen, das der Opfernde dem Ritus zuweist.«⁵⁵²

Drittens findet bei der Produktion und auch Beobachtung von kulturellen Wertungen (und Werken) wie beim Gabentausch eine »Vermischung von Personen und Dingen«⁵⁵³ statt, da der *Urheber und dessen Produkt weiterhin in einer Relation zueinander*

547 Vgl. etwa Iris Därmann, *Theorien der Gabe zur Einführung*, Hamburg 2010, S. 67: »Streng genommen hat man es bei Batailles allgemeiner Ökonomie nicht mit einer Kulturtheorie der Gabe, sondern mit einer Anthropologie und Kosmologie der Verausgabung zu tun.«

548 Bataille (2001), *Der Begriff der Verausgabung*, S. 15. [Herv. i. O.]

549 Ebd.

550 Vgl. im Unterschied dazu Ecker (2008), ›*Giftige Gaben*‹, S. 31 f.

551 Hubert/Mauss (2012), *Funktion des Opfers*, S. 110. [Herv. i. O.]

552 Ebd., S. 212.

553 Mauss (1990), *Die Gabe*, S. 52. Der Mauss'sche Begriff für derlei Verschmelzung, die sich im Verlauf des Gabentauschs zudem auf den Empfänger ausdehnt und die Verhältnisse verschiebt, lautet *mélange*. Für die Relation von Autor und Werk erscheint dieser Begriff m.E. aber eher irreführend und daher ungeeignet.

stehen (8), so dass Wertungen über einen kulturellen Akteur oder über dessen Werk sich immer ein Stück weit auf den/das andere übertragen. Wenn wir Kafka sagen, meinen wir dessen Werk, allen voran *Die Verwandlung* und *Der Prozess*; wenn wir *Moby Dick* sagen, meinen wir auch Melvilles Stil und Gesamtwerk im Allgemeinen. Diese Interdependenz kann aber nur sehr unzureichend als etwaige Autorintention gefasst werden, da so doch wieder vorausgesetzt würde, dass der Urheber den Gegenstand und dessen Wirkung oder Bedeutung determinieren könnte. Hieran kommt die erstgenannte Differenz zum Vorschein, die sowohl hinsichtlich einer typischen Gabe, als auch eines typischen Opfers zur Wertungspraxis besteht. Der Gegenstand (die Rezension, die Referenz) wird nicht einem bestimmten Anderen in Besitz gegeben, sondern nur zur Rezeption *frei-* und somit *aufgegeben*.⁵⁵⁴ Während bei der von Mauss analysierten Gabe diese bereits das »Renommee« des Gebers ausmachte und diesem »Titel, Ämter, Fähigkeiten, Prestige und Ansehen«⁵⁵⁵ verlieh – bevor und nachdem⁵⁵⁶ er sie abtrat – und auch beim Opfer der erwünschte Zweck schon am Ende des Opferrituals steht, verhält es sich bei der literarischen oder literaturbezogenen Gabe anders. Der Wertgewinn erfolgt erst nach der Gabe und nur potentiell, zumal der Kulturproduzent durch die wertende Gabe eben *keine Abhängigkeit eines Schuldners* (9) herstellt.⁵⁵⁷ Der Wertende bzw. Kulturschaffende wird kein Gläubiger, aber vielleicht ein Glaubender, der nämlich an die spätere Aufwertung seines Werks glaubt – vergleiche hierzu erneut Kierkegaards Wiederholungskonzept. Zumindest schwingt in dem Akt eine Hoffnung auf oder sogar die »Forderung nach Anerkennung« mit, die laut Marcel Hénaff zuletzt den Kern der Gabe (im Unterschied zum Tausch von Eigentum) ausmache: »*einander anzuerkennen*«, wobei am Anfang des Gabentauschs (Hénaff orientiert sich hier am »trobriandischen Kula-Tausch«, der auch bei Mauss beschrieben wird) immer »eine bedingungslose Vorleistung« stehe, die »eine an den Anderen gerichtete Herausforderung ist, ein gleiches zu tun.«⁵⁵⁸ Gewissermaßen sind literarische Wertungen auch Vorleistungen, die eine spätere Anerkennung nach sich ziehen können, während sie selbst für diese *zeitverzögerte Anerkennung* (10) des Bewerteten sorgen. Beim Potlatch führt jedoch die zu begleichende Schuld einer Gegengabe, die mit der Gabe einhergeht bzw. durch diese entsteht, sofort fernerhin zu einer Statuserhöhung des Gebers.⁵⁵⁹ Und bei persönlichen Opfergaben, deren Telos auf den Opfernden selbst gerichtet ist, soll dieser »am Ende

554 Dennoch könnte der Begriff des Autors in diesem Zusammenhang (jenseits der Bedeutungsergründung von Werken) wieder literaturwissenschaftlich interessant werden.

555 Därmann (2010), *Theorien der Gabe*, S. 18.

556 Vgl. Mauss (1990), *Die Gabe*, etwa S. 33: »Selbst wenn der Geber sie [die geschenkte Sache] abgetreten hat, ist sie noch ein Stück von ihm. Durch sie hat er Macht über den Empfänger«, und S. 80f.: »[E]in Teil der Gaben und Gegengaben [ist beim Potlatch] dazu bestimmt, Titel und Aufstieg innerhalb dieser Bruderschaften zu erwerben.«

557 Freilich geht es hier nicht um einen Vertrag wie den zwischen Autorin und Verlag, in dem sehr konkrete Tauschmechanismen entlang der Begriffe Vorschuss, Leistung und Rechnung geregelt werden.

558 Hénaff (2002), *Der Preis der Wahrheit*, S. 593 u. 594.

559 Zum Verhältnis von Gläubiger und Schuldner beim Austausch von Geschenken (am Beispiel der Andamanen), zur Option eines kleineren »Wartegeschenks« (zwecks Aufschubs der Gegengabe, bei den Trobriandern), sowie zum Kreditsystem bei der Praxis des Potlatch (mit Verweis auf die Studien von F. Boas) vgl. auch Mauss (1990), *Die Gabe*, S. 51, 65 u. 82–84.

der Zeremonie sein Los verbessert⁵⁶⁰ haben. Für Urheber oder Wertende kann dies nur mit zeitlichem Abstand gelten. Zudem kann die Verknüpfung von Gegenstand und Urheber, von Sache und Person, bei der literarischen Wertung überhaupt erst erfolgen, wenn der Gegenstand da ist, also in den Diskurs gegeben wurde.

Viertens soll eine Gabe zumeist *keinen profanen Zweck* im Sinne von Nützlichkeit erfüllen, sondern ästhetisch, dekadent oder supplementär erscheinen (flüchtig oder zeitlos),⁵⁶¹ was gemeinhin in ähnlicher Weise für Literatur und andere Kunstformen im strengen Sinne gilt. Vor diesem Hintergrund erklärt sich zumindest ein Stück weit der *Widerwille gegenüber heteronomen Elementen* (11) in der Literatur und literaturbezogenen Handlungen wie auch generell hinsichtlich der ›Schönen Künste‹. Von Verlag, Filmverleih oder Plattenfirma bezahlte Rezensionen werden mit Skepsis bedacht, wobei derlei Auftragswerke eben ohnehin besonders funktionale Tauschverhältnisse aufweisen. Aber auch die Kritik einer Skulptur, die deren Funktionalität oder Nützlichkeit als Möbel positiv herausstellt, oder ein normativer Kanon, dessen Text-Korpus einzig aufgrund von moralischer Erbauung oder von schlichter Zerstreuung zusammengestellt wurde, erntete vermutlich breite Vorbehalte, jedenfalls wenn die heteronomen Aspekte als vorherrschend erscheinen; auch in der Schuldidaktik wird daher stets ein Kompromiss bemüht. Bei der Opfergabe dient die Ablehnung, d. h. genauer: Abstoßung des Profanen sogar als ein elementarer Bestandteil der Struktur. Durch die Opferung soll zwar ein Zweck erfüllt werden, aber der geht einher mit der Heiligung des Opfers, etwa eines Opfertieres, durch Zerstörung. Von dieser »Sanktifikation«⁵⁶² verspricht sich der Opfernde wiederum eine positive Gegengabe der Götter. Entsprechend definieren Hubert und Mauss das Verfahren der Opferung: »Dieses Verfahren besteht darin, eine Kommunikation herzustellen zwischen der sakralen Welt und der profanen Welt mittels einer geopferten Sache, die im Laufe der Zeremonie zerstört wird.«⁵⁶³ Das Verhältnis von Profanem und Heiligem resp. Kulturellen sowie die Transformation des einen zum anderen hat Boris Groys anhand von theologischen wie opfertheoretischen Kategorien diskutiert, um kulturökonomische Prozesse zu beschreiben.⁵⁶⁴ Im übertragenen Sinne lässt sich der *Aspekt der Sakralisierung* auch in der literarischen Kanonentstehung wiederfinden (12), wenn man die Zuerkennung eines literarischen Status, der mit jeder literarischen

560 Hubert/Mauss (2012), Funktion des Opfers, S. 175.

561 Vgl. Därmann (2010), *Theorien der Gabe*, S. 20.

562 Hubert/Mauss (2012), Funktion des Opfers, S. 143. [Herv. i. O.]

563 Ebd., S. 211. [Herv. i. O.] Vgl. auch ebd., S. 163: »Der Opfernde [...] besitzt vor dem Opfer keinen sakralen Charakter; dann hat das Opfer die Funktion, ihn diesen erwerben zu lassen.« Nach dem Ritual kehrt er jedoch ins Profane zurück: »Der Opfernde muß, selbst wenn er ins profane Leben zurückgekehrt ist, etwas von dem bewahren, was er im Laufe des Opfers erworben hat.« (S. 164)

564 Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie* [1992], 3. Aufl., Frankfurt/M. 2004, etwa das Kapitel »Die Wertgrenze zwischen kulturellem Archiv und profanem Raum«, S. 55–62. Groys bezieht sich in seinem *Versuch* wiederholt auf Bataille, während er auf Mauss' Gaben-Studie nur indirekt, in einer Anmerkung verweist. (Vgl. ebd., S. 173, En. 10.) Die Opfer-Studie mit Hubert erwähnt er gar nicht, obwohl er via Bataille recht ausführlich auf Sakralisierung und Ökonomien der Opferung eingeht. Eine eingehende Kritik von Groys' Ansatz folgt in Kapitel 4.2.

Wertung zusammenfällt, ähnlich der Theorie Groys' als Übergang vom profanen Vorhanden-Sein ins kulturelle oder literarische Valorierte-Sein betrachtet.⁵⁶⁵

Fünftens, ähnlich der Zirkulation beim Gabentausch handelt es sich bei der literarischen Kanonisierung (in Abgrenzung zur ökonomischen Transaktion) um einen *unabschließbaren Prozess* (13), da der Faktor Zeit und der variable Index der Relevanz oder des Werts immer weitere Wertungsgaben erfordert. Beim Potlatch oder anderen Gabentraditionen ist es hingegen zumindest erwünscht, dass eine Gabe durch eine Gegengabe direkt erwidert wird,⁵⁶⁶ es kann sich sogar um eine »absolute[] Verpflichtung«⁵⁶⁷ handeln, deren Nicht-Einhaltung mit Strafen wie Statusverlust vergolten wird. *Asymmetrische Verhältnisse* (14) zwischen den beteiligten Akteuren finden sich indes beim Gabentausch wie bei der Kanonisierung:

Die Gabe schafft weder Gleichheit, was die Personen, noch äquivalenten Ausgleich, was die Sachen betrifft. Sie stiftet vielmehr Asymmetrie zwischen Geber und Empfänger, vor allem aber soziale, moralische, ökonomische und politische Hierarchien und Rangordnungen zwischen den traditionellen Tauschpartnern, die sich beständig – nämlich von Gabe zu Gabe – neu verschieben.⁵⁶⁸

Die Asymmetrie bei der Kanonisierung besteht allerdings auch darin, dass Geber und Empfänger nicht nur jeweils die Rollen tauschen, sondern, wie unter (4) und (5) erwähnt, jeder Wertungsbeitrag als doppelter erscheint, der also zum einen das vorher gegebene Werk »nur« aufwertet – ohne dass dies einer Erwidierung entspräche –, und zum anderen mit diesem Beitrag eine weitere Gabe zum Archiv hinzufügt.⁵⁶⁹ Sprich, das Verhältnis zwischen beiden Gaben ist ein hierarchisch verschobenes, und dadurch steigert sich auch die Komplexität des Kanonisierungsprozesses insgesamt unvermeidlich, während das Verhältnis »zwischen den traditionellen Tauschpartnern« sich beim

565 Zur Übertragung der Groys'schen Überlegungen auf Prozesse der Literaturgeschichte vgl. auch Thomas Wegmann, *Tauschverhältnisse. Zur Ökonomie des Literarischen und zum Ökonomischen in der Literatur von Gellert bis Goethe*, Würzburg 2002. Wegmann geht es aber in erster Linie um Gesichtspunkte des ökonomischen Tauschs und weniger um (Opfer-)Gaben als Teil von Kulturökonomie.

566 Vgl. Därmann (2010), *Theorien der Gabe* S. 25: »Die Gabenkette kann [...] jederzeit reißen, und jede Gabe – nicht nur die übermäßige – kann aus Zufall, Absicht oder Vergesslichkeit unerwidert bleiben. Die Gabe ist prinzipiell unabzählbar, aber der Möglichkeit nach erwidert. Daher steht die Gabe zwischen der reinen und einseitigen Gabe (wie das Almosengeben oder die Gnade [die m.E. nicht ganz einseitig sind, sondern durchaus auch eigennützige Elemente aufweisen; Anm. M.B.]), die keine Erwidderung zulässt, und der ökonomischen Transaktion, die mit der Bezahlung der erhaltenen Ware abgeschlossen ist und keine erneute Erwidderung erzwingt. Es ist die zeitliche Spanne und Spannung zwischen Gabe und Gegengabe, in der sich das Risiko der Nichterwidderung aufbaut.«

567 Mauss (1990), *Die Gabe*, S. 28.

568 Därmann (2010), *Theorien der Gabe*, S. 25 f.

569 Dies kann durchaus noch von einer ökonomischen Transaktion begleitet oder sogar verursacht werden, wenn z.B. ein freier Journalist den bezahlten Auftrag erhält, einen bestimmten Roman zu besprechen. Dann geht seiner Gabe wiederum eine andere Gabe vorher, nämlich der Auftrag seitens der zuständigen Redakteurin, die den Roman (und den Kritiker) durch ihre Auswahl auch aufwertet. Der Aspekt der begleitenden ökonomischen Transaktionen sollte m.E. aber für die Beschreibung der Wertungen zunächst abgetrennt werden.

Gabentausch zwar auch kontinuierlich verschiebt, aber zumindest grundsätzlich auf einer Ebene und damit potentiell auf ›Augenhöhe‹ stattfinden kann.

Sechstens findet sich in der Gabe wie auch in der Opfergabe das Paradox von *Selbstaufgabe und Selbstsetzung* (15), das in Kierkegaards Wiederholungstheorem angelegt ist:

In jedem Opfer liegt ein Akt des Verzichts, da der Opfernde Entbehrungen auf sich nimmt und etwas hergibt. Dieser Verzicht wird ihm häufig sogar als Pflicht [gegenüber den Göttern] auferlegt. [...] Doch dieser Verzicht und diese Unterwerfung sind nicht ohne egoistische Gegenleistung. Wenn der Opfernde etwas von sich gibt, so gibt er sich doch nicht selbst hin; er hält sich vorsichtig zurück. Denn wenn er gibt, dann teilweise deshalb, um etwas zu erhalten. Das Opfer zeigt sich unter einem doppelten Aspekt. Es ist ein nützlicher Akt und eine Verpflichtung. Die Selbstlosigkeit vermischt sich mit Selbstsucht.⁵⁷⁰

Im Fall der literarischen Wertung kann man freilich nur bedingt von einer ›Unterwerfung‹ oder gar ›Verpflichtung‹ sprechen, indessen liefert der Kulturakteur seine Arbeit einem Literaturdiskurs aus, den er nicht kontrollieren kann. Er verliert die Deutungshoheit über sein Werk, dessen Bewertung sich entsprechend auch auf seinen Status ausdehnt, gewinnt dadurch aber überhaupt erst die Möglichkeit einer Wertschätzung als individueller Kulturakteur. Letztlich gilt auch hier, wenngleich etwas schwerfälliger und deutlich komplexer, was Mauss hinsichtlich des Potlachs und dessen eigennütziger Elemente feststellt: Es »etabliert sich mittels solcher Gaben die Hierarchie.«⁵⁷¹ Die Aussage muss jedoch – allein schon aus Gründen der Redlichkeit – noch weiter zitiert werden, denn Mauss fährt fort: »Geben heißt Überlegenheit beweisen, zeigen, daß man mehr ist und höher steht, *magister* ist; annehmen, ohne zu erwidern oder mehr zurückgeben, heißt sich unterordnen, Gefolge und Knecht werden, tiefer sinken, *minister* werden.«⁵⁷² Bei den Zuerkennungsprozessen der Kanonisierung können die beteiligten Akteure nicht selbst ›zeigen, daß man höher steht‹, sondern diese Überlegenheit können erst die späteren Gaben von anderen demonstrieren. Gleichzeitig lässt sich für kulturelle Werke und Akteure festhalten, dass sie ›tiefer sinken‹, wenn ihnen nichts (mehr) ›zurückgegeben‹ wird. Hier handelt es sich im Falle der Kanonisierung schlussendlich sogar quasi um eine Umkehrung der Effekte des Potlachs, zugleich bildet der ›Verzicht‹ auf Deutungshoheit über persönliche Wertungen oder Werke, der mit deren Veröffentlichung einhergeht, die Grundvoraussetzung für eine *intertextuelle Selbstbehauptung qua Opfergabe*.

Kernpunkte zu Kapitel 3.4:

– Literarische Wertungen bzw. intertextuelle Bezüge können im Sinne von Kierkegaards Begriffsbildung als Wiederholung gefasst werden, als ein ›Sich-Ins-Verhältnis-Setzen‹ zu einem Gegenstand oder, genauer gesagt, als ein ›Ins-Verhältnis-Setzen‹ eines eigenen literaturbezogenen Werks gegenüber einem anderen kulturellen Objekt (üblicherweise

570 Hubert/Mauss (2012), Funktion des Opfers, S. 213f.; vgl. auch Därmann (2010), *Theorien der Gabe*, S. 46: »Wie im Gabentausch, so ›vermischen sich‹ auch im rituellen Opfer Eigennutz und Selbstlosigkeit, Generosität und Reserve«.

571 Mauss (1990), *Die Gabe*, S. 170.

572 Ebd., S. 170f. [Herv. i.O.]

mehr als einem), wobei das Produkt vom Urheber im Moment der (Ent-)Äußerung unabhängig wird und somit doch *sich* ins Verhältnis setzt. Dadurch wird auch die Kluft zwischen Werkentstehung und Bewertung markiert.

- Diese Unabhängigkeit bedeutet für den Urheber zugleich eine Asymmetrie des (bewusst oder unbewusst) anvisierten Tauschs, da er nicht bestimmen kann, ob ›sein‹ Werk mit Wert besetzt wird. Erst im Weiteren zeigt sich, ob der Gegenstand kulturökonomisch aufgewertet wird, und damit auch der Urheber an ›Wert‹ im Sinne von Ruhm, Geld, Einfluss, Aufträgen etc. gewinnt, also ob die Leistung in eine Gegenleistung mündet oder nicht. Bei literaturbezogenen Handlungen verhält es sich ebenso, was ihre potentielle Aufwertung anbetrifft. Die ›Selbst-Aufgabe‹ von Werken ist Grundvoraussetzung für die Möglichkeit, durch die eigene Aufwertung das kulturelle Archiv oder einen literarischen Kanon verändern zu können. Daher können literarische Wertungen kulturökonomisch auch (bedingt) als Opfergaben beschrieben werden.

- Es kann zwischen einer ersten Wiederholung (Erstvalorisierung) und weiteren Wertungen (sekundäre Wiederholungen) unterschieden werden. Eine Stabilisierung von Wert und unter Umständen eine Kanonisierung erfordern beständige Aktualisierungen (Wiederholungen) über einen längeren Zeitraum.⁵⁷³

573 Als Zeitraum bis zum möglichen Kanonstatus könnte man sich z.B. am Urheberrecht orientieren, das in Deutschland 70 Jahre nach dem Tod des Urhebers ausläuft. Aber solche Setzungen sind immer ein Stück weit beliebig, und für den Kanon der Nachkriegsliteratur oder gar der Gegenwartsliteratur wäre eine solche Vorgabe selbstredend kontraproduktiv.

4. Innovation – Abweichung – Entautomatisierung: Das Neue und das Andere als normative Aspekte von Kanonisierung

Sowohl das Konzept des *Neuen* als auch die Denkfigur der *Innovation* sind ideengeschichtlich schon alt, wenngleich nach wie vor umstritten ist, wann sie als Charakteristika zur Beschreibung von kulturellen oder wirtschaftlichen Prozessen eingeführt wurden und wann sie sich schließlich epochal Bahn gebrochen haben. Gemeinhin wird das Neue als geistesgeschichtliches Episteme der Moderne wahrgenommen,⁵⁷⁴ was die Problematik der Terminierung allerdings nur verschiebt, denn um welche Moderne soll es sich dabei nun handeln? Im Sammelband *Das Neue – Eine Denkfigur der Moderne*, 2002 herausgegeben von Maria Moog-Grünewald,⁵⁷⁵ diskutieren 20 Beiträge das Phänomen aus verschiedenen (geistes-)wissenschaftlichen Blickwinkeln in unterschiedlichen Epochen. Unmittelbar stellt sich die bloß vermeintlich widersinnige Frage: »Wie alt ist das Neue?«⁵⁷⁶ Rüdiger Bubner beantwortet sie zunächst mit Verweis auf die Renaissance um 1500 als der »Wiedergeburt« der Künste⁵⁷⁷ und auf die *Querelle des Anciens et des Modernes* um 1700. In der deutschen Poetologie dokumentiert er die ästhetische Forderung nach einem »Schein der Neuheit«⁵⁷⁸ erst bei Breitingen (1740). Bei Baumgarten (1758, gleichwohl in Latein) wird anschließend das »Licht der Neuheit (*lux novitatis*)«⁵⁷⁹ als höchste Ausprägung der Poetik verfochten.⁵⁸⁰ Kant wiederum spricht dem Genie in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) »Originalität [als] seine erste Eigenschaft« zu und präzisiert sogleich, dass es sich nicht um »originalen Unsinn« handeln dürfe, sondern die Neuheit »exemplarisch«⁵⁸¹ als neue Regel für weitere, dann nachahmende Werke ausfallen müsse. Dieser Anspruch Kants kann durch die Brille der Kanonforschung treffend als Symbiose aus einem ästhetischen und einem deskriptiv-quantitativen Kri-

574 Siehe z.B. bei Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt/M. 1966, wobei »Neuzeit« hier weniger ambivalent ausfällt als gemeinhin der Moderne-Begriff mit seinen mindestens vier gängigen zeitlichen Zuordnungen, grob zusammengefasst: ab der Renaissance (Moderne entspricht in diesem Sinn etwa der Neuzeit); ab der Industrialisierung (Mitte 18. Jahrhundert); mit der Französischen Revolution (um 1800); sowie literarische bzw. künstlerische Moderne (spätes 19. bzw. frühes 20. Jahrhundert). Im Englischen wird immerhin unterschieden zwischen *Modern Age*, *Modernity* und *Modernism*, wobei dies nichts an der Vieldeutigkeit des Attributs »modern« änderte.

575 Maria Moog-Grünewald (Hg.), *Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne*, Heidelberg 2002.

576 Rüdiger Bubner, »Wie alt ist das Neue?«, in: Moog-Grünewald (2002), *Das Neue*, S. 1–12.

577 Ebd., S. 4.

578 Zit. nach ebd., S. 6. (= Johann Jakob Bodmer/Johann Jakob Breitingen, *Schriften zur Literatur*, hg. v. Volker Meid, Stuttgart 1980, S. 123.)

579 Ebd., S. 7.

580 Vgl. ausführlicher Günter Bader, »Alles neu – Eine poetisch-theologische Reflexion über Schöpfung und Neuschöpfung«, in: Moog-Grünewald (2002), *Das Neue*, S. 159–171: 164–167.

581 Zit. nach Bubner, Wie alt ist das Neue?, S. 8. (= Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 182.)

terium bei der Bewertung eines potentiell genialen Werks aufgefasst werden. Es müsse also ästhetisch originell, aber außerdem messbar wirkmächtig sein, damit dem Urheber ein Geniestatus zugeschrieben werden kann. Was ästhetisch unsinnig sei, zeige sich dann anhand mangelnder Relevanz. Bubner lässt sich an dieser Stelle seiner knappen ideengeschichtlichen Chronik zu einer unpassenden, subjektiven Bewertung hinreißen und klassifiziert Dadaismus als Beispiel für die Etablierung originalen Unsinnns, wobei es sich aber gerade nicht um eine empirische Verifikation nach Kant handelt, sondern um eine rein ästhetische Wertung basierend auf der Ambivalenz von ›Unsinn‹ – abwertend: Quatsch, oder neutral: der Entzug von signifikanter Sinnhaftigkeit. Das Spiel mit beiden Wortbedeutungen ist dem Dadaismus durchaus als ein Aspekt zu attestieren, doch damit ist eben nichts über die kulturgeschichtliche Wirkmächtigkeit dieser Avantgarde-Schule gesagt. Die Bedeutung des Neuen in ästhetischen Theorien des 20. Jahrhunderts, die Bubner anhand von Adorno und Šklovskij außerdem erläutert, weist zwar auf die Tragweite der Idee hin, beantwortet aber nicht mehr die Ausgangsfrage nach dem Alter des Neuen.

Als Ausblick auf die lange Tradition des Erneuerungsdenkens, die also bereits weit vor der literarischen Moderne als der »selbsternannten Moderne«⁵⁸² mit ihren »poetologische[n] Prinzipien einer innovativen [...] Anverwandlung der Realität«⁵⁸³ ab dem späten 19. Jahrhundert einsetzte, sollen die Ausführungen hier zunächst ausreichen. In Ergänzung dazu möchte ich kurz auf die Aktualität und Geschichte des Begriffs ›Innovation‹ eingehen, um daran anknüpfend im weiteren Verlauf des Kapitels die Zusammenführung der Begriffe in der kulturellen Innovationsökonomie des 20. Jahrhunderts, verfochten von Boris Groys, und der überzeitlich angelegten Abweichungsästhetik Harald Frickes zu diskutieren, sowie den Effekt der Entautomatisierung der Wahrnehmung anhand von Viktor Šklovskij und Jurij Tynjanov zu erläutern. Doch zuerst springe ich in die Jetztzeit.

Als Mitte 2005 eine schwarz-gelbe Koalition in Nordrhein-Westfalen gewählt wurde, änderte sie den Namen des Wissenschaftsressorts zu *Ministerium für Innovation, Wissenschaft, Forschung und Technologie*. Zuvor beschränkte sich der benannte Aufgabenbereich auf Wissenschaft und Forschung. Nun wurde Innovation vorangestellt, so dass sich als Kurzform für den Amtsträger Innovations- statt Wissenschaftsminister etablieren sollte. Während Wissenschaft und Forschung bereits eine Bedeutungsüberlappung aufweisen – es sei denn, man grenzt industrielle Forschung streng von der akademischen Wissenschaft ab –, bezeichnet Innovation die *Etablierung* einer Neuerung, genauer: einer neuen Erfindung (Invention), die in der Regel wiederum auf Forschung und Wissenschaft zurückgeht, selten auch auf gänzlich zufällige Entdeckungen. Joseph Schumpeter definiert Innovation in seiner *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung* (1912) und seinem zweiten Hauptwerk *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie* (1942) als Durchsetzung einer technischen oder organisatorischen Neuerung im Produktionsprozess,⁵⁸⁴

582 Uwe Japp, *Literatur und Modernität*, Frankfurt/M. 1987, S. 345.

583 Walter Fähnders, *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, Stuttgart, Weimar 1998, S. 10.

584 Vgl. Joseph Schumpeter, *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung. Nachdruck der 1. Auflage von 1912*, hg. v. Jochen Röpke/Olaf Stiller, Berlin 2006, etwa S. 158: »Es muß Neues geschaffen werden und dieses Neue kann zunächst, d.h. bis sein Erfolg realisiert ist, in nichts anderm bestehen als in neuen Verwendungsarten vorhandener Mittel. ›Neu‹ heißt

die einhergehe mit einer ›schöpferischen Zerstörung‹ des Alten.⁵⁸⁵ Als heutiges Beispiel kann man sich die Produktentwicklung und -vermarktung des Unternehmens *Apple* vor Augen führen: Innovation bezeichnet dann die tatsächliche Produktion und Veröffentlichung einer neuen Erfindung. Interessant ist, dass es *Apple* oft gelingt, Innovation und Diffusion fast gleichzeitig zu bewirken. Innerhalb kürzester Zeit war das I-Phone etabliert und ältere Handy-Techniken wurden, wenn schon nicht zerstört, so doch zurückgedrängt. In Bezug auf seine *eigenen* Produkte lässt sich bei *Apple* jedoch auch die schöpferische Zerstörung gut veranschaulichen, da ständig neue Anschlüsse und Stecker entwickelt werden, so dass die alten Ports und damit zum Teil sogar die Geräte selbst ohne Adapter wertlos werden. Außerdem werden alte Produktreihen schnell komplett aus dem Handel genommen.

In der Sozialwissenschaft wird der Begriff der sozialen bzw. gesellschaftlichen Innovation im Verhältnis zu technologischer Innovation seit den 1980er Jahren für neue Phänomene zur Lösung gesellschaftlicher Probleme verwendet.⁵⁸⁶ ›Innovation‹ ist in der Regel positiv konnotiert als ein Vehikel von Kreativität, Fortschritt, Avantgarde, Wettbewerb und Wachstum und findet zumal in den vergangenen Jahrzehnten inflationäre Verwendung.⁵⁸⁷ Die aufgezeigten Bedeutungen belegen, dass mit Innovation gemeinhin eine teleologische Erwartungshaltung an Prozesse der Erneuerung einhergeht, d.h. der Begriff selbst ist bereits Ausdruck einer politischen Ideologie, wiewohl diese sich nicht einseitig zuschreiben lässt.⁵⁸⁸ »[I]n der Politik [wird] der Begriff der Innovation in ähnlicher Weise wie ›Freiheit‹ und ›Gerechtigkeit‹ dazu verwendet [...], normative Urteile über Sachverhalte abzugeben, wobei das Innovative mit dem

hier ›neuartig‹. [...] Der Ton liegt darauf, daß etwas geschaffen wird, was in dem statischen Zustand der Wirtschaft, von dem wir ausgehen, nicht bereits regelmäßig geschaffen zu werden pflegte, was dem Wertsysteme der Statik zunächst fremd gegenübersteht und erst nach und nach von ihm assimiliert werden muß, wobei dasselbe mehr oder weniger verändert wird.«

585 »Die Eröffnung neuer, fremder oder einheimischer Märkte und die organisatorische Entwicklung vom Handwerksbetrieb und der Fabrik zu solchen Konzernen wie dem U.S.-Steel illustrieren den gleichen Prozess einer industriellen Mutation [...], der unaufhörlich die Wirtschaftsstruktur *von innen heraus* revolutioniert, unaufhörlich die alte Struktur zerstört und unaufhörlich eine neue schafft. Dieser Prozess der ›schöpferischen Zerstörung‹ ist das für den Kapitalismus wesentliche Faktum. Darin besteht der Kapitalismus und darin muss auch jedes kapitalistische Gebilde leben.« Joseph A. Schumpeter, *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie* [1942], 7., erw. Aufl., Tübingen, Basel 1997. S. 137. [Herv. i. O.]

586 Vgl. Holger Braun-Thürmann, *Innovation*, Bielefeld 2005, v.a. Kapitel II, »Konzeptionen: Technologische versus gesellschaftliche Innovation?«, S. 16–29.

587 Braun-Thürmann spricht sogar von »*ubiquitous innovating*«: »Kaum ein gesellschaftliches Feld verzichtet heute darauf, sich unter dem Gesichtspunkt dessen, was es zu erneuern gilt, zu beobachten und den Aspekt der Innovation als Motiv zur Veränderung zu kommunizieren.« Ebd., S. 10.

588 Schumpeter preist weniger eine kapitalistische Logik, als dass er pessimistisch den zu seiner Zeit real existierenden Kapitalismus kritisierte – in Anlehnung und Abgrenzung zu Karl Marx. Zugleich finden sich bei Marx bereits neutrale und affirmative Theorie-Momente der ›schöpferischen Zerstörung‹ durch Innovation, so im *Kommunistischen Manifest*, wenn die Ablösung einer Gesellschafts- und Wirtschaftsform durch eine neue beschrieben wird. Vgl. Karl Marx/Friedrich Engels, »Manifest der kommunistischen Partei« [1848], in: dies., *Werke*, Bd. 4 [1959], 6. Aufl., Berlin 1972, S. 459–493, v.a. S. 463–466; vgl. zu positiven Beispielen für Innovation in Marx' *Das Kapital* Braun-Thürmann (2005), *Innovation*, S. 8.

Wünschenswerten und das Bestehende mit dem Veränderungsbedürftigen assoziiert wird.«⁵⁸⁹ Wenn man die terminologischen Pleonasmen bei der Benennung des Wissenschaftsressorts NRW interpretativ wegkürzen möchte, dient das Ministerium also der (akademischen) Wissenschaft inkl. Lehre, der industriellen Forschung und der Erneuerung von Produktionsprozessen bei gleichzeitiger schöpferischer Zerstörung ›veralteter‹ Arbeitsweisen und Technologien. So betrachtet greift der alte Titel des ›Wissenschaftsministers‹ in der Tat zu kurz. In einer Pressekonferenz des zuständigen Ministers Andreas Pinkwart (FDP) im Februar 2006 – Thema waren Neuerungen (Innovationen) im Hochschulrahmengesetz – fand sich im Skript die Bezeichnung ›Innovationsminister‹, die ihm selbst jedoch offenbar nicht behagte; vermutlich hatte sein Referent oder Redenschreiber die Formulierung gewählt. Pinkwart, der auch über eine Professur als Wirtschaftswissenschaftler verfügt (inzwischen, seit 2011, über einen Lehrstuhl für »Innovationsmanagement«), zögerte beim Verlesen an dieser Stelle kurz, um sich stattdessen seriös mit ganzem Titel und Betonung auf Wissenschaft und Forschung zu bezeichnen.⁵⁹⁰ Seitdem Nordrhein-Westfalen wieder von einer rot-grünen Koalition regiert wird, wurde »Technologie« im Übrigen aus dem Titel des Ministeriums gestrichen, Innovation aber beibehalten, so dass Svenja Schulze (SPD) seit 2010 als Ministerin für Innovation, Wissenschaft und Forschung fungiert.⁵⁹¹

Im kulturellen Bereich hatte die Bezeichnung und mehr noch die Figur der Innovation ihren Siegeszug schon begonnen, als Schumpeter den Begriff explizit in die Wirtschaftstheorie einführte. Der Übergang zur (ästhetischen) Moderne sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literatur wird gemeinhin anhand der ständigen Überwindung ästhetischer Normen als einem entscheidenden Aspekt erklärt.⁵⁹² An die Stelle fester Vorgaben für die gelungene Schaffung eines künstlerischen oder literarischen Werks tritt das bloße Ideal der Überwindung des Alten, also der Tradition. In der Bildenden Kunst wird dieser Übergang häufig veranschaulicht und verortet anhand der Werke Édouard Manets (v. a. ab 1863 mit *Le déjeuner sur l'herbe*) und Marcel Duchamp (in erster Linie durch seine Readymades ab 1913). In der Literatur gilt Charles Baudelaire mit seinem Essay »Der Maler des modernen Lebens« (»Le Peintre de la Vie Moderne«, 1863) als Vorhut der radikalen Forderung nach dem Neuen.⁵⁹³ Für die deutschsprachige Literatur dient Hermann Bahr mit einigen literaturkritischen und poetologischen Aufsätzen, veröffentlicht in den 1890er Jahren, als Hauptverfechter der Überwindung alter Stile, als »Prophet der Moderne«.⁵⁹⁴ Die Qualität dieser Poetologie

589 Braun-Thürmann (2005), *Innovation*, S. 12.

590 Der Verfasser war als Journalist anwesend.

591 Stand: 2. Kabinett unter Hannelore Kraft.

592 Vgl. Walter Fähnders (1998), *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, S. 3, mit Verweis auf Hans Ulrich Gumbrecht: »[Ä]sthetische Moderne ist ›Imperativ des Wandels‹.«

593 Charles Baudelaire, »Der Maler des modernen Lebens« [1860/63], in: ders., *Der Künstler und das moderne Leben, Essays, ›Salons‹, Intime Tagebücher*, hg. v. Henry Schumann, Leipzig 1990, S. 290-320, vgl. S. 301, zur »Modernität«: »Es ist zweifellos ausgezeichnet, die alten Meister zu studieren, um malen zu lernen, aber solches Studium kann nur eine überflüssige Übung sein für jemanden, der die Absicht hat, den Charakter der gegenwärtigen Schönheit zu begreifen.« Des Weiteren verfißt Baudelaire »Neuheit« (S. 296) und »Originalität« (S. 293, 302, 307) in der Kunst.

594 Vor allem: Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne* [1890], hg. v. Claus Pias, Weimar 2004; sowie H.B., *Zur Überwindung des Naturalismus* [1891], hg. v. C.P., Weimar 2004 (=

der Innovation ist eine andere als in den Schriften von Breitinger und Baumgarten oder dem Originalitätsdenken von der Geniezeit über Kant bis zur deutschen Romantik. Bei Bahr erwächst aus der Forderung nach ästhetischer Überwindung keine neue Regelästhetik – Kant beschreibt das Genie zwar als regelfrei kreativ, aber dessen Werk als zugleich latent einer natürlichen ästhetischen Regel entsprechend und konsequent regelbildend; und in der Frühromantik manifestiert sich das Neue eben doch regelhaft in den ästhetischen Vorstellungen einer progressiven Universalpoesie und dem Wunsch nach einer neuen Mythologie⁵⁹⁵ –, sondern auf eine Erneuerung des literarischen Ausdrucks soll sogleich die nächste folgen, und zwar ohne feste Vorgabe einer Richtung. Die Phasen der Innovation (in Schumpeters Sinne) und Diffusion werden dadurch beschleunigt oder sogar weggekürzt. Zudem wird gleich die ganze Kulturtradition in Frage gestellt:

Was die Kategorie des Neuen in der Moderne von früheren, durchaus legitimen, Anwendungen derselben Kategorie unterscheidet, ist die Radikalität des Bruchs mit dem bisher Geltenden. Negiert werden nicht mehr künstlerische Verfahrensweisen und stilistische Prinzipien, die bislang Geltung hatten, sondern die gesamte Tradition der Kunst.⁵⁹⁶

Eine Frage, die sich daran anschließt, obwohl sie nicht *en detail* geklärt werden kann, betrifft die prozessuale Bedeutung dieses Übergangs zur literarischen Moderne: Handelt es sich um einen grundsätzlichen Bruch mit vorherigen literarischen Epochen (wie bei Peter Bürger anklingend), die sich noch am Wechsel ästhetischer Ideale messen ließen, oder bildet die Forderung nach dem Neuen nur eine wiederum neue Regelästhetik, nämlich die der beständigen Überwindung des Alten? Bevor ich mich mit der ›Kulturökonomie des Neuen‹, der Ästhetik der Abweichung sowie den Verfahren der Entautomatisierung auseinandersetze, soll ein Beispiel veranschaulichen, inwiefern Innovation auch im literarischen Kontext und besonders in der Wertungs- und Kanonforschung ein ideologisches wie ästhetisches Ideal bezeichnen kann.

4.1 Ideologie oder ästhetische Qualität? Eine falsche Frage

Einen der neueren Beiträge zur literarischen Wertungsforschung bildet der Sammelband *The Quality of Literature: Linguistic Studies in Literary Evaluation*, 2008 herausgegeben vom belgischen Literaturwissenschaftler Willie van Peer.⁵⁹⁷ In seiner Einleitung plädiert er für einen stärkeren Textbezug in der Kanonforschung, um einer These von Barbara Herrnstein Smith zu widersprechen, die die Bedeutung der jeweils vorherrschenden Machtkonstellation betone, in der ein Werk rezipiert wird.⁵⁹⁸ Die Ideologie des gesell-

Hermann Bahr, *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, Bd. 1 u. 2); vgl. auch Reinhard Farkas (Hg.), *Hermann Bahr. Prophet der Moderne. Tagebücher 1888–1904*, Wien, Graz, Köln 1987.

595 Siehe dazu auch Bernhard Greiner, »Genie-Ästhetik und Neue Mythologie. Versuche um 1800, das Neue als Neues zu denken«, in: Moog-Grünwald (2002), *Das Neue*, S. 39–53.

596 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974, S. 82.

597 Willie van Peer, *The Quality of Literature: Linguistic Studies in Literary Evaluation*, Amsterdam, Philadelphia 2008.

598 Peer gibt verkürzt wieder, was Smith meint. Sie schreibt in der Tat, dass sich in der

schaftlichen Kontexts entscheide laut ihrer Aussage also über einen etwaig folgenden Kanonstatus eines literarischen Textes.⁵⁹⁹ Da es in der vorliegenden Arbeit um eine deskriptive Perspektive gehen soll, sind die Motive, warum ein Text oder Autor nach Smith kanonisiert wird, zumindest vorderhand nicht bedeutsam. Die Argumentation von Peer erweist sich jedoch als äußerst problematisch, da er unhinterfragt eine Opposition zwischen Kontext (hier synonym mit: Ideologie) und Text (hier: ästhetische Qualität) betont, die sich aus mehreren Gründen als unzulänglich und mehr noch als unzulässig erweist.

Zunächst stellt er treffend fest, dass Kanonisierungsprozesse eher komplex und dynamisch denn monokausal und deterministisch zu beschreiben seien. Allerdings wendet er dieses Argument allgemein gegen kontext-orientierte Wertungsforschung, wobei die Rezeption, die eine Kanonisierung überhaupt erst ermöglicht, ja gewissermaßen auch zum Kontext gehört, wenngleich nicht zum Kontext literarischer Produktion. Zudem sind die Kriterien für ästhetische Qualität, die er implizit und objektivistisch als *Common Sense* voraussetzt, nicht unwesentlich vom Kontext abhängig. Sein Sammelband solle nun den Fokus auf die eigentlichen, die textuellen Faktoren legen, was im Übrigen ein wenig an den Beiträgen vorbei geht. So betrachten Renate von Heydebrand und Simone Winko als wirkmächtigste Vertreterinnen der beschreibenden Kanonforschung in Deutschland in ihrem Beitrag den Produktions- und Rezeptions-Kontext sehr wohl als wertungsrelevant und betonen sogar, dass Wert stets von außen (nach einem Wertstandard) zugeschrieben sei und damit nicht intrinsisch und zeitlos in einem Gegenstand vorhanden sein könne.⁶⁰⁰

Peers eigener Beitrag, »Canon formation. Ideology or aesthetic quality?«, vergleicht Shakespeares *Romeo and Juliet* (ca. 1593/94) mit Arthur Brookes 30 Jahre älterer, vergessener Novelle *The Tragickall Historye of Romeus and Juliet* (1562). Er arbeitet textnah im Stile des *New Criticism* heraus, weshalb er Shakespeares Drama für den besseren

jeweiligen Zeit die Werke im kulturellen Archiv durchsetzen, die den beteiligten Instanzen literarischer Wertung passend erscheinen, »those which ›fit‹«. (Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge, MA 1988, S. 51) Peer spricht vor ihrem genannten Zitat jedoch von »the dominant classes« (Willie van Peer, »Canon formation, Ideology or aesthetic quality?«, in: ders. (2008), *The quality of literature*, S. 17–29: 17), die den Kanonisierungserfolg laut Smith determinierten. Sie bezieht sich hingegen auf eine breite Palette von kulturellen Institutionen und den dahinter stehenden Personen. Und sie listet acht von diesen sogar auf – von Schulen über Verlage und Kulturkommissionen bis zu Zensurbehörden ... –, was ihre Aussage moderater und deskriptiver erscheinen lässt. Denn tatsächlich bestimmen diejenigen Instanzen über literarische Werte und Archive, welche eben diese literarischen Wertungen vornehmen und Archive verwalten.

599 Auch dies behauptet Smith an gleicher Stelle, aber relativiert es sogleich. Gesellschafts- und establishmentkritische Texte können sich laut Smith ebenfalls durchsetzen, aber sie zweifelt an deren langfristiger Akzeptanz und Kanonisierung, vor allem wenn die Texte radikale Kritik enthielten. Insgesamt geht es ihr allerdings vorrangig um die Kontingenz, Relativität und Dynamik literarischer Wertungen, obgleich sie durchaus – und durchaus fragwürdig – ideologischen Faktoren eine determinierende Bedeutung für den kulturellen Erfolg literarischer Werke zuspricht.

600 Vgl. Renate von Heydebrand/Simone Winko, »The qualities of literatures. A concept of literary evaluation in pluralistic societies«, in: Peer (2008), *The quality of literature*, S. 223–239.

Text hält oder in seinem Duktus: weshalb es objektiv der bessere Text *ist*. Nur sind die Kriterien, die er dafür anlegt, weder unideologisch noch kontextfrei: Er attestiert Shakespeares Stück »to be substantially more complex and *innovative*, more varied and richer in style and register, while at the same time reverberating with multiple meanings.«⁶⁰¹ Nun könnte man noch relativieren, dass Innovation sich in diesem Fall bloß aus dem Vergleich literarischer Texte und nicht aus dem politischen Kontext ableitet. Zudem stellt er jedoch fest, dass Shakespeares Text »non-konformistisch« sei und gängige zeitgenössische Wert- und Moralvorstellungen unterminierte. An diesen Attributen zeigt sich aber, wie schief die Gleichsetzung von Ideologie und Kontext ausfällt. Es geht ihm um eine bestimmte Ideologie, die er nicht zur Textbewertung zulassen möchte; vor allem richtet er sich gegen »partisans of so-called critical theory«,⁶⁰² die politischen Zusammenhängen eine determinierende Wirkung auf Rezeptionsprozesse zusprechen, was er mit dem Attest der Subversivität allerdings ebenfalls tut.

Es wirkt geradezu kurios, dass die positiven Kriterien, die Peer *Romeo and Juliet* zuschreibt, durchaus ähnlich den Charakteristika sind, mit denen Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* etwa die besondere Qualität von Samuel Becketts Texten hervorhebt.⁶⁰³ Zum Beispiel arbeitet Peer die Spannung zwischen »gravity and humour«⁶⁰⁴ heraus, die eine besondere Innovation Shakespeares darstelle, sowie die »critical, egalitarian, and emancipatory force«,⁶⁰⁵ die gerade nicht mit moralischer Einfalt daherkäme – und daher laut Peer nicht ideologisch sei. Adorno behauptet, dass bei »authentischen« (guten) Kunstwerken »der kritische Begriff der Gesellschaft [...] inhärent«⁶⁰⁶ sei und dies sich mehr noch in einer komplexen Form, denn im Inhalt widerspiegele. Peer argumentiert also vermeintlich gegen die kritische Theorie, indem er letztlich ein ästhetisches Argument ihres Hauptvertreters bestätigt.⁶⁰⁷ Das Schlusswort Peers erscheint wiederum kritikwürdig, da es sich plötzlich gegen das wendet, was er als Machtanalyse im Foucault'schen Sinne betrachtet:

I do not see how the Foucauldian approach can honestly deal with such a falsification of its claims without at the same time having to give up one of its most basic tenets, i.e. that texts

601 Willie van Peer, »Introduction, The Evaluation of Literary Texts, A New Perspective«, in: ders. (2008), *The Quality of Literature*, S. 1–14: 3. [Herv. M.B.]

602 Peer (2008), Canon formation, S. 18. Da die Kritische Theorie als Begriff für eine geisteswissenschaftliche Strömung, die sich aus der »Frankfurter Schule« entwickelt hat, bereits lange etabliert ist, dient das »so-called« einem deutlich polemischen Unterton.

603 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [1970], Frankfurt / M. 1996, etwa S. 371: »Das *Endspiel* ist weder ein Atomstück noch inhaltslos: die bestimmte Negation seines Inhalts wird zum Formprinzip und zur Negation von Inhalt überhaupt. Der Kunst, die durch ihren Ansatz, ihre Distanz zu einer Praxis, angesichts der tödlichen Drohung, durch Harmlosigkeit der bloßen Form nach vor allem Inhalt Ideologie wurde, erteilt Becketts *œuvre* die furchtbare Antwort. Der Influx des Komischen in die emphatischen Gebilde erklärt sich eben damit. Er hat seinen gesellschaftlichen Aspekt.«

604 Peer (2008), Canon formation, S. 20.

605 Ebd., S. 28.

606 Adorno (1996), *Ästhetische Theorie*, S. 350.

607 Zur Bedeutung von Innovation bei Adorno vgl. auch Tilo Wesche, »Adornos Engführung von Kunst und Moderne. Zum Begriff des Neuen in der *Ästhetische[n] Theorie*«, in: Moog-Grünwald (2002), *Das Neue*, S. 73–89; sowie Bürger (1973), *Theorie der Avantgarde*, v. a. S. 81–86.

are always imbued with the power of dominant groups in society. Even the most central literary texts of Western culture, those in the canon, may go directly against the grain of that culture's ideology. Any assertion to the contrary is simply false.⁶⁰⁸

Weder in der Kritischen Theorie noch bei Foucault⁶⁰⁹ wird behauptet, dass kanonisierte Texte sich monokausal von *den* dominanten Machtfaktoren herleiten lassen und das auch noch durch Affirmation. Dass der Kontext nicht irrelevant für die Entstehung und Wirkung von Texten ist und dass innerhalb des literarischen Diskurses die strikte Text-Kontext-Differenz⁶¹⁰ selbst fragwürdig erscheint, steht auf einem anderen Blatt und lässt sich mit Peers Behauptungen und Lesarten nicht angreifen, im Gegenteil erweisen sich diese sogar zum Teil als kontextabhängig. Unabhängig davon, ob Smiths These von der Herrschaftskonformität kanonisierter Texte plausibel ist oder nicht, kann Peer mit seinem Argument der Subversivität, der Innovation und der Ambivalenz von Shakespeares Text gerade nicht belegen, dass der Kontext, in dem *Romeo and Juliet* entstand sowie veröffentlicht und rezipiert wurde (und wird), irrelevant für die Kanonisierung ist. Denn damit blendet er aus, dass Texte immer im Verhältnis zu ihrer Umgebung entstehen – und sei es in Abgrenzung zur literarischen Tradition oder gesellschaftlichen Umständen. Zudem ignoriert er, dass Kriterien wie Innovation und Nonkonformismus ebenso ideologisch durchtränkt sind wie etwa ein opportunistischer Widmungstext für einen Herrscher. Wie Peer selbst sagt, benötigt Kanonisierung offenbar einen polyphonen Bewertungsprozess. Den vergänglichen, zeitgebundenen Begriff ästhetischer Qualität abspalten zu wollen von einerseits Ideologie und andererseits dem Kontext insgesamt scheint von vornherein zum Scheitern verurteilt zu sein, wie man speziell am Beispiel des Begriffs »Innovation« erkennen kann. Dass der Grund einer Kanonisierung mit der Originalität oder Vieldeutigkeit eines Textes als möglichen Faktoren zu tun haben kann, sei damit nicht in Abrede gestellt. Und dass ein Text sich durchsetzt, der sich formal und inhaltlich nicht sonderlich von der Tradition abhebt oder Neuerungen einführt, ist ebenso wenig ausgeschlossen. Die Bedeutung textimmanenter Faktoren für die Bewertung eines Textes belegt Peer an anderer Stelle in Zusammenarbeit mit Harald Fricke im Übrigen wesentlich überzeugender: Indem verschiedene Gedichtversionen einer repräsentativen Gruppe von Lesern vorgelegt und von diesen begutachtet werden, kann eine Wertungsanalyse sogar empirisch verifiziert werden.⁶¹¹ Dennoch handelt es sich bei dieser Studie um eine ästhetische Fragestellung. Peer und Fricke untersuchen lediglich sprachliche und formale Faktoren für die mögliche Aufwertung eines Gedichts.

Nun muss in der Wertungsdebatte grundsätzlich unterschieden werden zwischen Texten, die objektiv belegbar in einen materialen Kanon eingegangen sind, und Texten,

608 Peer (2008), Canon formation, S. 29.

609 Tobias Conradi hat mich darauf hingewiesen, dass der Begriff *Critical Theory* im englischen Sprachraum zum Teil auch für französische Poststrukturalisten oder Postmodernisten wie Foucault und Baudrillard verwendet wird, was zu einer größeren Unschärfe der Sammelbezeichnung führt. Vgl. dazu *Kapitel 1.2*.

610 In den *Kapiteln 2.1* und *2.4* zum Kultur- und Werk-Verständnis gehe ich ausführlicher auf Text-Kontext-Verhältnisse ein. Siehe dazu auch *Kapitel 3.3*.

611 Vgl. Harald Fricke/Willie van Peer, »How Scientific Can Literary Evaluation Be? Arguments and Experiments«, in: Rüdiger Zymner (Hg.), *Allgemeine Literaturwissenschaft – Grundfragen einer besonderen Disziplin*, 2. Aufl., Berlin 2001, S. 140–153.

die nach bestimmten Kriterien als gut oder gelungen oder bedeutsam beurteilt werden (können). Es handelt sich um zwei verschiedene Analyse-Perspektiven: einerseits um eine empirisch-historische, die sich mit der (Beschreibung der) Kanongeschichte auseinandersetzt, und andererseits um eine ästhetisch urteilende, normative Wertungsforschung, die direkt versucht, über den literarischen Wert von bestimmten Werken anhand von expliziten oder impliziten Kriterien zu entscheiden. Beide greifen allerdings ineinander – so auch bei Fricke/Peer. Bei der Begrenzung des Gegenstandsbereichs für eine Kanongeschichte spielen latent und notgedrungen Wertungen mit herein, und sei es durch die bloße Bestimmung des Kultur- oder Literaturbegriffs; und bei Werturteilen ist der historische Kanon mit seinen real wirksamen ästhetischen Umständen nicht wegzudenken. Peer suggeriert jedoch, die Maßstäbe für die zweite Perspektive seien feststehend und durch eine Art gesunden Menschenverstand gegenüber Literatur determiniert. Dadurch gäbe es aber letztlich nur eine mögliche Kanongeschichte und die Differenz zwischen beiden Blickwinkeln wäre aufgehoben. Dem widerspreche ich aus genannten Gründen. Die Diskussion um Innovation bei literarischer Kanonisierung nimmt von diesem Beispiel ihren Ausgang, da geklärt werden soll, ob Innovation (immer) eine ästhetische Norm darstellt und inwieweit Kanonisierungsprozesse notwendig mit Erneuerungen einhergehen.

4.2 Boris Groys' Kulturökonomie des Neuen

Wenn Groys in seinem umfangreichen wie dichten Essay *Über das Neue*⁶¹² von 1992 eine Kulturökonomie des Neuen entwirft, so meint er damit vorrangig Tausch- und Archivierungsprozesse im Bereich der bildenden Kunst (sowie der Theorie), bei denen neue Elemente aus dem nicht-kulturellen, profanen Raum in die anerkannte Kultur eingeführt werden und überlieferte, vorgeblich veraltete Werke oder Motive verdrängt werden, in Vergessenheit geraten, d. h. devalorisiert werden. Gleichwohl kann und soll sein Modell einer Zirkulation zwischen Kultur und Profanem, zwischen Tradition und noch nicht Valorisiertem allgemeiner zur Beschreibung der Kultur seit der Moderne dienen. Das Hauptproblem an diesem Theorem besteht darin, dass der inhaltliche und der strukturelle Aspekt der Neuheit vermischt werden. Dies führt zu der tautologisch anmutenden Aussage, dass der neuartige Gegenstand neu archiviert wird, weil er neuartig ist. Nur muss ein neu archivierter Gegenstand nicht notwendigerweise in seiner Beschaffenheit neu sein, zumal man ja auch graduell hinsichtlich der Neuartigkeit unterscheiden könnte, es also kein Entweder-oder gibt, und Kriterien abgesehen von schlichter Neuheit relevant sein könnten. Anhand der Groys'schen Argumentation – oder vielmehr der Kritik daran – zeigt sich außerdem, dass Innovation oder Neuheit kaum als allgemeines, übergeordnetes Kriterium der Ästhetik gelten kann, sondern eine bestimmte ästhetische Setzung bzw. einen bestimmten Wertmaßstab darstellt.

Groys vertritt am Beispiel von Duchamps Readymades die These, dass seit der ästhetischen Moderne der Verweis auf etwas Metaphysisches, Wirkliches, Anderes,

612 Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie* [1992], 3. Aufl., Frankfurt/M. 2004.

Jenseitiges durch die Kunst überholt sei.⁶¹³ Stattdessen gebe es einen äquivalenten Austausch zwischen der kulturellen Tradition und ihren Archiven einerseits und dem profanen Feld des nicht kulturell Valorierten andererseits.⁶¹⁴ Beide Bereiche seien nicht verborgen, sondern im Diesseits vorhanden. Indem Duchamp ein umgedrehtes Pissoir in eine Galerie hänge, habe er gleichzeitig auf etwas radikal Profanes verwiesen und sich negativ an die kulturelle Tradition angepasst:

Das Grundprinzip der Gestaltung der kulturellen Archive besteht nun darin, daß diese das Neue *notwendigerweise* in sich aufnehmen und das Nachahmende ignorieren. Was schon *Vorhandenes* reproduziert, wird vom organisierten kulturellen Gedächtnis als überflüssig und tautologisch abgelehnt.⁶¹⁵

Diese Behauptung lässt sich jedoch nicht belegen, und zwar aus zweierlei Gründen: Zum einen kann nicht festgestellt werden, ob etwas genuin Neues *nicht* ins Archiv aufgenommen wurde, da es dann eben nicht im Archiv ist, aus dem wir für eine Analyse schöpfen müssen. Daher ist nicht zu verifizieren, dass die Kultur *das* (also jedes) Neue *notwendigerweise* aufnehme. Zum anderen lässt sich aus dem selben Grund nur schwerlich belegen, dass ein Nachahmendes *notwendigerweise* ausgeschlossen wird. Es ließe sich einzig diskutieren, ob ein neu Kanonisiertes besonders neu oder besonders formvollendet oder schlicht besonders populär ist, sogar wenn es zugleich tautologisch oder gar als Plagiat erscheint.

Wenn man an Archivierung in Form von Musik-Radioprogrammen denkt, wird einsichtig, dass – zumindest hier – Ähnlichkeit und Nachahmung für die Aufwertung wichtiger erscheinen als radikale Andersartigkeit. Zwar mag sich das auf lange Sicht ein wenig relativieren: Etwas (ziemlich) Neues wie die Beatles ist sofort valorisiert, etwas (ziemlich) Neues wie Velvet Underground braucht Jahre oder gar Jahrzehnte zum kulturellen Konsens.⁶¹⁶ Aber auch One-Hit-Wonder, die bereits seit Jahrzehnten immer wieder gespielt und wertgeschätzt werden, zeichnen sich nur in seltenen Fällen durch besondere Originalität oder Andersartigkeit aus. Viel wichtiger ist, zumindest im Radio, dass die Stücke die Hörgewohnheiten nicht stören. Auch für Literatur und bildende Kunst sollten diese Faktoren nicht außer Acht gelassen werden, obwohl unterschiedliche Kunstformen freilich unterschiedliche Rezeptionsweisen erfordern und ausprägen: Es gibt zahlreiche literarische Beispiele, die, wie die Beat-Literatur (mit ihren Aussteiger- und Drogengeschichten sowie ihrer Assoziations- oder Cut-Up-Narrativik) oder der Naturalismus (mit seiner Darstellung von Armut, Hässlichkeit

613 »Das Neue ist neu im Verhältnis zum Alten, zur Tradition. Das Neue erfordert, um verstanden zu werden, deswegen keinen Verweis auf etwas Verborgenes, Wesenhaftes, Wahres.« Ebd., S. 11.

614 »Das Neue ist nur dann neu, wenn es nicht einfach für irgendein bestimmtes individuelles Bewusstsein neu ist, sondern wenn es in Bezug auf die kulturellen Archive neu ist.« Ebd., S. 44.

615 Ebd., S. 55. [Herv. M.B.]

616 Moritz Baßler unterscheidet zwischen dem traditionellen Avantgarde-Charakter eines elitären, sich erst langsam erschließenden Werks und dem neueren Avantgarde-Phänomen der sofortigen, synchronen Massenwirkung, im Speziellen am Beispiel der Beatles. Vgl. ders., »Avantgarde und Pop. Figuren des Alterns und Verjüngens«, in: Alexandra Pontzen/Heinz-Peter Preusser (Hg.), *Alternde Avantgarden*, Heidelberg 2011, S. 63–73.

und Kriminalität), in ihrer Zeit zunächst profan erschienen, polarisiert und doch reüssiert haben. Aber dies kann kein *notwendiges* Kriterium sein, wenn andere Autoren ebenso zahlreich das Genre des Bildungs- oder Gesellschaftsromans immer mal wieder (neu) entdecken und dessen Form vollenden, und dies verstreut über verschiedene Epochen – bei Thomas Mann etwa der Gesellschaftsroman *Buddenbrooks* (1901; 1929 mit dem Nobelpreis ausgezeichnet) und das Schelmenroman-Fragment über ›Felix Krull‹ (1954).⁶¹⁷ Kulturgeschichtlich leitet sich daraus die Frage ab, ob (wie von Groys impliziert) *der* Gegenstand zeitlos und kanonisch sei, der bei seiner Veröffentlichung neuartig, modern und damit zeitgemäß erscheint, oder *der*, welcher unzeitgemäß, aber dadurch wiederum gewissermaßen singulär wirkt; oder sogar ein Werk, das – aus welchen Gründen des Geschmacks oder der Relevanz auch immer – für wichtig erachtet wird. Wenn man Groys' Feststellung umdreht und ein wenig abwandelt, lässt sie sich sogar objektiv aufrecht erhalten: *Jede Änderung im kulturellen Archiv ist neu, insofern jede Aufnahme oder Aufwertung eines Werkes notwendigerweise neu ist, was dessen Status im Archiv und so auch das Archiv in seiner Gesamtheit betrifft.* Ob ein künstlerisches Werk aber wegen der inhaltlichen oder formalen Neuheit archiviert wird oder nicht, ist nur hypothetisch erheblich – wenngleich dies eine spannende Hypothese darstellt. Deskriptiv festzuhalten bleibt nur, dass das Werk neu im Archiv ist, oder neu aufgewertet wird.

An dieser Stelle möchte ich erneut auf drei kategoriale Unterscheidungen hinweisen: Erstens muss unterschieden werden zwischen dem modalen ›Wie?‹ und dem kausalen ›Warum?‹: kultureller Archivierung, Valorisierung und Kanonisierung – also kurz: des Wertungsprozesses. Eine deskriptive Wertungsforschung sollte beim Wie anfangen und die beiden Fragen nicht unnötig und unreflektiert vermischen. Zweitens gibt es Unterschiede zwischen möglichen, notwendigen und hinreichenden Bedingungen einer Valorisierung: Wenn Groys sagt, das Neue käme notwendigerweise ins Archiv, ist dies sogar eine hinreichende Bedingung. Und drittens sollte die Möglichkeit ins Auge gefasst werden, dass es mehr als *ein* Warum, mehr als eine dieser Bedingungen gibt, Valorisierung also nicht monokausal auftritt, wie Groys anhand von Innovation für die Moderne annimmt. Dasselbe ließe sich auch für das Wie nicht ausschließen – dass es mehrere Modi prozessualer Aufwertung gibt –, allerdings ist es hier pragmatisch und logisch sinnvoll, den Prozess von Valorisierung zunächst so abstrakt in seiner Struktur zu erfassen, dass das Wie einheitlich beschrieben werden kann (wie in dieser Arbeit anhand von Referenz und Wiederholung versucht wird), und so lange die Motive auszuklammern.

Nach Groys beruht die moderne »Schaffung des Neuen« nicht auf »menschliche[r] Freiheit« im Sinne einer autonomen Entscheidung, sondern er spricht von einem »außerideologischen Innovationszwang«, der eine »Anpassung an die Regeln« darstelle,

617 Als weiteres Beispiel kann man Hermann Hesses Werk aus der selben Epoche nennen, das stark von der Romantik beeinflusst war, mit den innovativen *-ismen* seiner Zeit aber recht wenig zu tun hatte, und dennoch (oder gerade deswegen) kanonisiert wurde (Literatur-Nobelpreis: 1946). Anhand von Hesses Rezeption zeigt sich aber auch, anders als bei Thomas Mann, dass die Konjunktur einer literarischen Kanonisierung durchaus stark schwanken oder sich ausdifferenzieren kann. Denn schon ab den 1950er Jahren war Hesses Status zumindest im akademischen Kanon umstritten, während seine Bücher sich in der selben Zeit neue Leserschichten und -generationen erschlossen.

»die das Funktionieren unserer Kultur bestimmen.«⁶¹⁸ Worin der Unterschied zwischen Ideologie und der Regelmäßigkeit »unserer Kultur« bestehen soll, bleibt fürs Erste offen. Groys bringt sich mit der Behauptung lediglich auf Distanz zu einer ideologischen »Hoffnung [...], den Wandel der Zeit, der sinnlos und alleszerstörend zu sein scheint, zu stoppen«⁶¹⁹ und durch Innovation in Fortschritt zu verwandeln. Er versucht somit, einen bestimmten ideologischen Innovationsbegriff der Progression auszuschließen. Wie schon im letzten Kapitel gezeigt, bedeutet dies aber nicht, dass sein Begriff der Innovation, der also eine regelhafte kulturelle Funktion in der Moderne bezeichnet, nicht-ideologisch sei. Im Gegenteil expliziert sein Modell einen beständigen »innovativen Tausch« zwischen neu und alt – wenn schon keine »schöpferische Zerstörung«, zumal dieser Begriff einen metaphysischen Anklang aufweist. Der Prozess ist allerdings vergleichbar, bei Groys nur um den Fortschritts- oder Wachstumsaspekt gekürzt. Er spricht von einem »Akt der negativen Anpassung«,⁶²⁰ der einzig entscheidend für die Wertzuschreibung sei: »Die Innovation bedeutet also eine Strategie, die eine positive mit einer negativen Fortsetzung der Tradition dergestalt verknüpft, daß sowohl die Kontinuität wie auch der Bruch mit der Tradition dabei mit maximaler Deutlichkeit und Intensität formuliert werden.«⁶²¹ Diese Definition kann in ihrer scharfen Eindeutigkeit demgegenüber, welche Eigenschaft ein erfolversprechendes Werk ausmache, als regelästhetische Setzung verstanden werden. Dies wird unterstrichen, wenn Groys zudem subjektiv und emphatisch wertende Kriterien wie Aufrichtigkeit und Authentizität hinzunimmt: »Der innovative Tausch ist nur dann aufrichtig und authentisch, wenn er auf die Grenze zwischen dem Valorierten und dem Profanen verweisen kann, wie sie zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort verläuft, nicht aber im Glauben an die »Wahrhaftigkeit« dessen, was gesagt wird.«⁶²²

Groys schließt jede Form von Kultur aus, die nicht an Innovation oder Originalität gemessen wird. Seine Kulturökonomie ist dadurch vielmehr eine Innovationsökonomie und somit eine Ästhetik »schöpferischer Zerstörung«, die zwar einige Erscheinungen der Moderne trefflich erklärt, aber unzureichend zwischen dem Wie und Warum von Valorisierung unterscheidet und sich als Motiv von Aufwertung auf das Neue beschränkt. Wenn Groys mögliche Kritik antizipiert und zu widerlegen sucht, widerspricht er Argumenten, die »die Möglichkeit des Neuen negier[en]«.⁶²³ Entscheidend ist jedoch, dass die *Möglichkeit* des Neuen gerade nicht der *Notwendigkeit* des Neuen entspricht. Es erscheint in diesem Zusammenhang sinnvoll, an den Unterschied zwischen Invention und Innovation zu erinnern, dem Groys nicht nachgeht. Bei ihm stehen Innovation und das Neue tendenziell synonym.⁶²⁴ Eigentlich bedeutet Innovation in der Tradi-

618 Groys (2004), *Über das Neue*, S. 10 f.

619 Ebd., S. 10.

620 Ebd., S. 19.

621 Ebd., S. 87 f.

622 Ebd., S. 129.

623 Ebd., S. 104.

624 Vgl. auch Konrad Paul Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst: eine Einführung*, 2., überarb. u. erw. Aufl., Wien 1994, S. 221–232 (Kapitel 16, »Das Neue im kulturellen Archiv«). Liessmann definiert Groys' Innovationsbegriff beiläufig als »Hervorbringung des Neuen« (S. 230). Diese entspricht aber weder einer Erfindung noch einer prozessualen Etablierung. Bei Groys kann es keine Invention im schöpferischen Sinne geben, da bereits alles

tion Schumpeters indes erst die *Etablierung* von etwas Neuem,⁶²⁵ und nicht bereits dessen Erfindung, Entdeckung oder Schöpfung. Groys beschreibt aber eine notwendig folgende Umwertung der Kulturhierarchie durch ein gelungenes neues Werk, er synthetisiert beide Aspekte. Die ästhetische Qualität der Neuheit müsste demnach kausal vor jedem Innovationsprozess im Kulturarchiv verortet werden, sprich: aufgrund der Neuheit eines Werkes verändert sich der kulturelle Kanon. Eine deskriptive Analyse von Valorisierung geht aus Gründen eines möglichst großen Gesichtsfeldes notwendig umgekehrt vor und gibt zunächst den Bewertungsvorgang wieder, um anschließend unter Umständen nach den Motiven und der genaueren Qualität der Wertungshandlungen zu fragen, also erst im zweiten Schritt eine etwaige Neuheit zu attestieren und so die faktische, attributive Aufwertung des Gegenstandes zu interpretieren. Daher kann Innovation – im Sinne einer notwendigen, determinierbaren Folge von künstlerischer Neuheit – kein Kriterium für ein beschreibendes, ästhetisch nicht-normatives Strukturmodell von Kanonisierung bilden.

Was die Bedeutung von kulturellen Handlungen betrifft, benennt Groys wiederum einige fundamentale Bedingungen von Valorisierung. Er weist auf die ökonomische Logik kultureller Wertungen hin, die einer Marktförmigkeit nicht nachgeordnet, sondern eher vorangestellt sei:

Die ökonomische Logik der Umwertung der Werte ist [...] die Logik der Kultur selbst. *Kultur ist immer schon eine Werthierarchie. Jede kulturelle Handlung bestätigt diese Hierarchie oder verändert sie* oder – in den meisten Fällen – beides zugleich. Eine kulturökonomische Untersuchung braucht sich also nicht auf den Markt als auf eine außerkulturelle Wirklichkeit zu berufen.⁶²⁶

Obwohl ich die strikte Trennung von Kultur und Nicht-Kultur ablehne, die in diesem Zitat und ohnedies im Dualismus kulturell/profan grundlegend ist, und wenngleich sich Groys' Ökonomie wie gezeigt auf Innovation versteift, bildet seine hier hervorgehobene Aussage einen wichtigen Impuls für meine Thesen: Jede kultur- (oder literatur-) bezogene Handlung nimmt Einfluss auf den Kanon und stellt durch implizite oder explizite Referenzen (bei Groys: positive oder negative Anpassung an die Tradition) einen Wertungsvorgang dar.

Widerspruch provoziert dagegen seine These eines äquivalenten Tauschs bei der Umwertung, nach der (leicht zugespitzt) ein altes Werk ins Profane rutscht, wenn ein neues reüssiert. Derart exemplarisch veranschaulicht er dies zwar nicht, aber er betont die Gleichwertigkeit. »In der Kulturökonomie geschieht zuerst der Tausch, und erst danach wird das Äquivalent dieses Tauschs definiert, akzeptiert oder auch verworfen.«⁶²⁷ Bei kulturellen Handlungen und Werken erscheint jedoch die Logik eines nicht-äquivalenten Gabentauschs plausibler: Ein Werk wird in die kulturelle Tradition gegeben und es bleibt unbestimmt, ob ihm eine Valorisierung zukommt. Wenn ihm allerdings Wert gegeben wird, lässt sich kaum belegen, wie andere Werke dadurch abgewertet werden,

künstlerisch Mögliche im Profanen gegeben ist. Das ›Hervorbringen‹ ist daher eigentlich nur ein Überbringen des Neuen vom Profanen ins kulturelle Archiv.

625 Vgl. Braun-Thürmann (2005), *Innovation*, S. 38–42.

626 Groys (2004), *Über das Neue*, S. 37. [Herv. M.B.]

627 Ebd., S. 162.

und dann auch noch in äquivalentem Umfang oder Grad. (Dies würde außerdem suggerieren, das kulturelle Archiv habe eine bestimmte wie begrenzte Größe, was in Zeiten des Internets vollends absurd erscheint.) Die Groys'sche Tauschmechanik gilt ebenso für Interpretationen. Er betont zwar wiederholt die Prozessualität und den unabgeschlossenen Charakter von Kultur:

Jede kulturelle Beschreibung verändert [...] die Kultur selbst, die dank dieser Beschreibung nach ihr ganz anders aussieht als vor ihr. Jede beschreibende oder interpretierende Aktivität in der Kultur verändert nämlich das beschriebene Objekt so, daß es sich nach dieser Beschreibung, der es zuvor noch entsprochen hat, nicht mehr in derselben Weise beschreiben läßt.⁶²⁸

Doch muss ergänzt werden, dass eine Interpretation nicht den faktisch überlieferten Text, den sie interpretiert, verändert, sondern durch ihre Aktualisierung des Textes diesem etwas *dazugibt*, eine neue Lesart etwa. Jede weitere Interpretation kann dies zwar ignorieren, aber eher fügt auch sie nicht nur dem Text, sondern zudem den vorherigen Interpretationen etwas hinzu.⁶²⁹ Wenn eine Interpretation beharrlich ignoriert wird, wird sie dadurch gleichwohl dem kulturellen Archiv bzw. dem Diskurs über den bestimmten Text genommen. Und wenn der Text irgendwann, zum Beispiel nach einer Reihe negativer Kritiken oder Interpretationen, nicht mehr rezipiert und aktualisiert wird, verschwindet auch dieser im Archiv – nicht unbedingt im Profanen – und wartet dort auf Wiederentdeckung bzw. *Wiedergabe*. Um eine Innovation handelt es sich dann nicht, aber dennoch um eine Erneuerung.

Groys reflektiert die Differenz zwischen kurzfristiger und langfristiger Valorisierung anhand einer passenden Metapher: »Das Gedächtnis der Kultur lässt sich analog zum Computer in einen Dauerspeicher und einen Arbeitsspeicher aufteilen. Die Denkmäler der Vergangenheit werden selten von weiteren Innovationen in Frage gestellt.«⁶³⁰ Er spricht allerdings nicht von kurzfristiger Relevanz als Arbeitsspeicher, sondern lediglich von schnellem Marktwert. »Der Marktwert ist damit von dem Kulturwert zwar nicht qualitativ unterschieden, aber durch einen Zeitfaktor getrennt, der sich niemals einfach auslöschen lässt.«⁶³¹ Aus der so attestierten qualitativen Nähe spricht wiederum eine Art pragmatischer Optimismus, dass sich innovative und daher »gute« Kultur *in the long run* durchsetzen werde. Neben dem Marktwert kann man hingegen ebenso von Relevanz als Arbeitsspeicher sprechen, die jedoch nicht (nur) durch Konsum, sondern in erster Linie durch produktive Referenz auf ein Werk ausgezeichnet wird. Literarische Bestseller, die später als kanonisch gelten, werden auch anfänglich in der Regel nicht nur konsumiert, sondern darüber hinaus diskutiert, siehe etwa Thomas Manns *Buddenbrooks* oder Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy* (1759–1767).⁶³² An

628 Ebd., S. 144.

629 Vgl. Kapitel 3.4.3 zum Tauschcharakter von literarischen Wertungen vergleichbar einer Opfergabe.

630 Groys (2004), *Über das Neue*, S. 111.

631 Ebd., S. 112.

632 Vgl. dazu Mirna Zeman, »Literarische Moden. Ein Bestimmungsversuch«, in: Maik Bierwirth/Anja Johannsen/Mirna Zeman (Hg.), *Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*, Paderborn 2012, S. 111–131: 121 f.; sowie Peter de Voogd/John Neubauer (Hg.), *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, New York 2004.

diesen mutmaßlichen kritischen Debatten kann retrospektiv zwar eine frühe Relevanz des Gegenstands abgelesen werden, aber nicht, ob es sich dabei um neuartige Literatur handelte bzw. handelt. Wie oben bereits erläutert, lässt sich die Destination Dauerspeicher hinsichtlich des ästhetisch Neuartigen jenseits von Hoffnung und Glauben nicht beweisen. Wenn ästhetische Qualität sich jedoch generell als unzureichendes oder unzuverlässiges Kriterium für die Valorisierung eines kulturellen Werks erweist, dann lässt sich Innovation auch nicht als singuläre Bedingung kultureller Wertentstehung in der Moderne auffassen, es sei denn normativ, als Definition der Letzteren. Dies käme wiederum einem Zirkelschluss gleich: modern = innovativ = kulturell wertvoll und kanonisch (in der Moderne).

4.3 Harald Fricke Kulturgeschichte der Abweichung

1981 veröffentlichte Harald Fricke *Norm und Abweichung – Eine Philosophie der Literatur*. Darin beschreibt er eine Ästhetik der Abweichung als Antrieb und Wertungsgrundlage der Literaturgeschichte.⁶³³ Er entwirft ein Wechselspiel zwischen (sprachlichen, gesellschaftlichen oder ›literarhistorischen‹) *Normen* und poetischen *Abweichungen*. Letztere erfüllen (text-)interne und/oder externe *Funktionen*, die unter anderem in eine Erneuerung von literarischen Normen mündeten. Knapp zwanzig Jahre später erweiterte er sein Konzept auf die Künste im Allgemeinen.⁶³⁴ Dabei beharrt er, zuletzt in einem Aufsatz von 2002, auf der Überzeitlichkeit und Allgemeingültigkeit seiner These. Die Abweichung künstlerischer Werke von Alltagsobjekten (bzw. -sprache) und kulturellen Vorläufern sei gerade keine spezifische Denkfigur der Moderne: Weder im Sinne der Avantgarden ab 1890, noch als Bruch seit der Autonomie-Ästhetik der frühen Goethezeit, auch nicht als Figur der Neuzeit oder ganz allgemein als Vehikel der abendländischen Kultur seit der Antike ließe sich das Prinzip der innovativen Abweichung im Sinne eines historischen Bruchs oder einer geographisch-kulturellen Differenz auffassen, so Fricke.⁶³⁵ Einige meiner Kritikpunkte und pragmatischen Bedenken, die ich zu Groys ausgeführt habe, bestätigen sich im Hinblick auf Fricke's Theesen, gleichwohl ist die Stoßrichtung beider Theoretiker zu unterscheiden.

Fricke strebt eine »*einheitliche* theoretische Grundlegung«⁶³⁶ für die Literaturwissenschaft an, wie er betont. Dieses Ziel sei ihm letztlich sogar wichtiger als die Aufrechterhaltung des Abweichungsmodells. Im Unterschied zu Groys behandelt er die

633 Harald Fricke, *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*, München 1981.

634 Harald Fricke, *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*, München 2000.

635 Harald Fricke, »Das Neue – (K)eine Denkfigur der Moderne. Zur Historizität des Abweichungsprinzips«, in: Moog-Grünwald (2002), *Das Neue*, S. 311–322. Der Aufsatz entspricht dem Kapitel 3.4.2 in *Gesetz und Freiheit* (»Wie modern ist das Neue? Zur Historizität der Abweichungsästhetik«, S. 54–62), wobei Fricke sich im Aufsatz etwas stärker auf die Literaturgeschichte fokussiert, im Buchkapitel jedoch kunstphilosophisch verallgemeinert. Welche Version die ursprüngliche ist, lässt sich nicht rekonstruieren, zumal der Aufsatz bereits in Fricke's *Philosophie der Kunst* als im Druck befindlich erwähnt wird.

636 Fricke (1981), *Norm und Abweichung*, S. 12. [Herv. M.B.]

Abweichungen zwischen funktionaler, »normgerechter«⁶³⁷ Schrift- und Alltagssprache und poetischem Sprachgebrauch. Bei Groys beziehen sich die Innovationen direkt, als »negative Anpassung« auf die künstlerische Tradition. Konventioneller Sprach- oder Objektgebrauch fällt bei ihm ins Profane, kann aber (auch ohne Abweichung, lediglich durch kulturelle Kontextualisierung) künstlerisch aufgeladen werden. Dadurch ergibt sich ein deutlicher Unterschied, ja Gegensatz, zwischen beiden Innovationsmodellen. Bei Groys besteht Innovation darin, etwas aus dem Profanen ins kulturell Wertvolle zu heben; bei Fricke wird poetische Sprache dadurch aufgewertet, dass sie sich von sprachlichen Normen unterscheidet, ohne dass dies als Normabweichung sanktioniert würde, wie ein falscher Sprachgebrauch in der Alltagskommunikation.⁶³⁸ Nun stellt sich allerdings die Frage, wie Texte, die sprachlich betont konventionell ihren Inhalt transportieren und dies sogar als ihre Poetik ausstellen, etwa in der Neuen Sachlichkeit oder einigen realistischen oder naturalistischen Spielarten, dennoch in den literarischen Kanon vordringen. Und schließt Fricke's Modell auf Basis der Normverletzung didaktische oder journalistische Sprachstile und Textsorten per se aus?

Fricke verweist selbst auf eine mögliche literaturhistorische Umwertung nicht-anerkannter Textsorten, z.B. anhand der *Sudelbücher* Lichtenbergs, um dann aber festzustellen, dass es Poesie ohne poetische Sprache nicht gebe, poetisch abweichender Sprachgebrauch also notwendige Bedingung von schöner Literatur sei.⁶³⁹ Dies ist wiederum eine ästhetische Setzung, ein Selektions- und Wertungskriterium, das die Perspektive der Literaturwissenschaft einschränkt. Dennoch behauptet Fricke einen substantiellen Unterschied seines Ansatzes gegenüber Regelmodellen und ihrer starren Erwartungshaltung. Diesen erkennt er in der Relevanz externer Bezüge auf andere Texte und gesellschaftliche Objekte, die bei regelgeleiteten Ansätzen und ihrem Fokus auf (werk-)interne Charakteristika nicht erkannt würden. Diese Differenz lässt sich aus meiner Sicht aber ebenso gut als bloßer Kontrast zwischen textimmanenten und kontext-orientierten Ansätzen beschreiben, wobei letztere ebenfalls auf ästhetische Regeln ausgerichtet sein können und im Fall von Fricke auch sind. Er reflektiert diese Kritik selbst, und begegnet ihr mit dem eleganten Ausweichmanöver, die Regelmäßigkeit seines Abweichungsmodells als eine »Meta-Norm«⁶⁴⁰ auszuweisen, die notwendig sei, um die Rede über poetische Sprache vor definitorischer Beliebigkeit zu bewahren. Als negatives Beispiel zeigt er die paradoxe Konsequenz einer Vermischung von sprachlichen Normen und den abweichungstheoretischen Voraussetzungen zu deren Analyse: »Ein Text, der keine sprachliche Norm verletzt, ist folglich potentiell ein poetischer Text – denn er verletzt eben dadurch, daß er keine Norm verletzt, die Norm, daß poetische Texte eine Norm verletzen müssen.«⁶⁴¹ Konsequenter gedacht ist dieses Beispiel aber nicht notwendig paradox und verwechselt auch nicht zwei Ebenen, sondern es kann sich um eine logische Folgerung handeln, wie sie Groys anhand von Duchamps Readymades einleuchtend darstellt: Das Innovative ist demgemäß die Überführung des Alltäglichen, als solches Normierten in die künstlerische Sphäre, ohne dass eine

637 Ebd., S. 101.

638 Vgl. v.a. ebd., S. 100.

639 Vgl. ebd., S. 103.

640 Ebd., S. 106.

641 Ebd., S. 107.

Abweichung jenseits der Kontextualisierung vonnöten wäre. Ein alltäglicher Dialog kann somit als Gedicht fungieren und – mit Frickes Begriff – funktionieren. Frickes Meta-Norm bleibt damit eine ästhetische Norm der sortierenden Abweichung: Die Leitdifferenz besteht zwischen poetischen und nicht-poetischen Texten; letztere können durchaus auch poetische Sprache enthalten, aber entsprechen keiner dichterischen Gattung und Abweichung, wie am Beispiel didaktischer Schriften – je nach Text-Sorte als poetisch oder nicht-poetisch eingeordnet – gezeigt wird.⁶⁴² Im Unterschied dazu besteht Groys' ästhetische Norm im innovativen Tausch, der auf eine Zirkulation zwischen Kultur und Profanem abzielt.

In Bezug auf Literaturgeschichte nennt Fricke »Veränderung«⁶⁴³ wiederum als Grundkategorie der Geschichtsbildung, wobei diese auf zwei Achsen ausgerichtet sei: Zum einen werden innerliterarische Reihen der ästhetischen Veränderung gebildet, zum anderen wird das Verhältnis von Literatur zur außerliterarischen Geschichte beschrieben, beide historischen Narrative sind an chronologische Zeitabfolge gebunden. Fricke weist darauf hin, dass Historiographie zwei Aufgaben zugleich erfüllt. Einerseits *beschreibt* sie (deskriptiv, aber vergleichend anhand von Ähnlichkeit und Differenz) Veränderungsprozesse, andererseits *erklärt* sie diese – argumentativ, aber dadurch eben auch qualifizierend oder sogar normierend. Innerliterarische Vorgaben und Erwartungshaltungen an Ausdrucksformen nennt Fricke »literarhistorische Quasi-Normen«: Sie basieren auf der Gewöhnung an wiederkehrende Strukturen, allerdings werde der Bruch dieser Normen nicht automatisch sanktioniert, sondern oftmals sogar »als *besonders* poetisch gefeiert«.⁶⁴⁴ Fricke nennt diese Abweichungen sekundär, da sie nicht konstitutiv für die Bezeichnung poetischer Texte seien. Dichtung könne auch ohne sie auskommen: »Ein durchweg klischeehaftes Gedicht mag kein gutes Gedicht sein, aber es bleibt noch immer ein Gedicht.«⁶⁴⁵ Literarische Innovationen dienten zwar zumeist als treibende Kraft in Literaturgeschichten, nur sollten sie laut Fricke nicht als Selbstzweck daherkommen: »Es bloß irgendwie anders zu machen als bisher, reicht jedoch [...] zur Einführung poetischer Neuschöpfungen allein nicht aus.«⁶⁴⁶ Die kurzen Abfolgen literarischer Moden im 20. Jahrhundert betrachtet er als nicht verallgemeinerbar, da in der Regel ein Wechselspiel von Veränderung/Neuerung sowie Ausfüllung/Erprobung zu beobachten sei – also ein Prozess von Invention, Innovation und Diffusion. Das heißt in der Konsequenz, dass es ohne Wiederholung, also Redundanz und ein relatives Epigontum, gar keine Normen gäbe.⁶⁴⁷ Dennoch bestimmt Fricke die Abweichung letztlich als entscheidendes Movens: »Die *Kontinuität* ästhetischen Genusses beruht auf der musterhaften Erfüllung des poetischen *Grundge-*

642 Vgl. ebd., S. 119; vgl. dazu auch Jürgen Links Definition »elementarer Literatur«, siehe *Kapitel 3.3.3.*

643 Ebd., S. 161. [Herv. i. O.]

644 Ebd., S. 162–164.

645 Ebd., S. 164.

646 Ebd., S. 165.

647 Fricke geht in *Gesetz und Freiheit* stärker auf Wiederholungsstrukturen ein, aber in erster Linie auf die ästhetische Funktion von Wiederholungen innerhalb eines Werkes. Im Schlusskapitel diskutiert er den Zusammenhang von Zeit und Wiederholung, genauer gesagt: die Aufhebung der Zeitlichkeit durch die Wiederholung vergänglicher Momente als besondere Funktion der Künste. Vgl. ders. (2000), *Gesetz und Freiheit*, S. 219–229.

setzes funktionstragender Abweichung in den klassischen Werken der Dichtung.«⁶⁴⁸ Da sprachliche (und literaturhistorische) Normen kontextgebunden seien, erscheinen die Abweichungen selbst jedoch stets historisch.

Auch betont Fricke, dass Ereignisse der politischen Geschichte großen Einfluss auf literarische Entwicklungen ausüben. Am Beispiel von Lyrik in der DDR zeigt er, inwieweit formale – auch politisch bedingte – Quasi-Normen durch Abweichung kritisiert werden, und die abweichenden Werke in der Folge umso stärkere Wirkungen oder ›ästhetischen Genuss‹ zeitigen. In der Bundesrepublik dagegen schließe das Neue als Quasi-Norm der Literatur lediglich die schon etablierten Textsorten und -stile für ästhetische Funktionen aus. Allesamt, so muss festgestellt werden, geht es bei diesen Erwägungen um qualitative Merkmale von (guter) Literatur. Als deutlich normativ tritt Fricke Position aber in zuletzt genanntem Zitat hervor, da er rigoros und überzeitlich einen ästhetischen Genuss ausschließt, der auf reiner sprachlicher und ›literarhistorischer‹ Konventionalität beruhe und dem konventionellen Werk zu kanonischem Status verhelfen könne. Diese Aussage schließt einen Genuss etwa von konformistischer Staatskunst oder alltagssprachlicher Texte grundsätzlich aus und vertritt damit eine ästhetische Norm – und nicht nur ›Meta-Norm‹.

Literarische Wertung wird von Fricke als ein genuin »andere[r] Äußerungstyp«⁶⁴⁹ des Redens über Literatur im Vergleich zu sonstigem literaturwissenschaftlichen Arbeiten bezeichnet. Sie beziehe sich auf Texte in ihrer charakteristischen, auch materialen Zeichenhaftigkeit, also könne der Satz des Textes, das Buchformat etc. bedeutsam für sie sein. Fricke beschreibt, worüber literaturbezogene ästhetische Urteile gefällt werden – »das Werk selbst«, ⁶⁵⁰ genauer: »der einzelne Text«, aber »in der Regel [mit] Bezug auf größere oder kleinere Gruppen anderer Texte«. ⁶⁵¹ Er unterscheidet zwischen drei Aussage-Aspekten, die bei literarischen Urteilen zusammenwirken: deskriptive, expressive und appellative Elemente. ⁶⁵² Da sich diese laut Fricke nicht isolieren lassen, kommt er zu dem Schluss: »Literarische Werturteile sind keine reinen Tatsachenbehauptungen, also nicht als *wahrheitsfähige* Aussagen präzisierbar; und sie haben immer eine subjektive Komponente, sind also nicht wissenschaftlich *begründbar*.«⁶⁵³ Dies ist aus meiner Sicht durchaus richtig, bedeutet aber nicht, dass die *Beschreibung* eines Werturteils nicht wahrheitsfähig und wissenschaftlich begründbar wäre. Fricke geht von den Urteilen aus und fragt sich, was passiert, wenn ein Kritiker eine positive oder negative Aussage (im Sinne eines Sprechakts) über einen literarischen Text tätigt. Für ihn bildet die Aussage wie angedeutet eine Mischung aus Beschreibung des Werks, subjektivem Geschmacksurteil und dem Wunsch nach allgemeiner Akzeptanz oder wenigstens Verständnis der Wertung. Das Verhältnis, in das sich der Kritiker (mit seiner Kritik) zum Werk setzt, ist aber objektiv verifizierbar, und damit auch die synchrone Aktualisierung der Relevanz des Gegenstands. Nur die Qualifikation des Urteils – etwa

648 Fricke, *Norm und Abweichung*, S. 183. [Herv. i. O.]

649 Ebd., S. 190.

650 Ebd., S. 194.

651 Ebd., S. 198.

652 Vgl. ebd., S. 203–205.

653 Ebd., S. 205. [Herv. i. O.]

eine graduelle Messung – und die Gewichtung der drei von Fricke genannten Elemente lassen sich kaum objektivieren oder vereinheitlichen.

Fricke unterscheidet in seinen Ausführungen kategorisch zwischen »literaturwissenschaftlicher Analyse und literarischer Wertung«.⁶⁵⁴ Damit handelt er sich einen unvermeidlichen Widerspruch ein, denn jede literaturwissenschaftliche Arbeit spricht ihrem Gegenstand qua produktiver Aufmerksamkeitszuerkennung eine gewisse Relevanz und einen gewissen Wert zu, auch ohne explizit urteilende Aussagen und selbst bei negativer Behandlung. Daher erscheint der Kontrast zwischen der analytischen »Autorität des *Wissenschaftlers*« und der kritischen »des erfahrenen *Lesers*«,⁶⁵⁵ an dem Fricke sein Argument veranschaulichen möchte, als nicht tragfähig. Dies würde außerdem jegliche wissenschaftliche Literaturhistoriographie in Frage stellen, denn wie wäre die jeweilige Auswahl der historischen Gegenstände zu begründen, wenn nicht durch (implizite oder explizite) Wertung. Tatsächlich erscheint es zwecks wissenschaftlicher Transparenz wünschenswert, wenn Literaturwissenschaftler und -wissenschaftlerinnen ihre implizit wertenden Aussagen, z. B. indem sie eine neue Lesart eines Textes vertreten oder eine interne oder externe Funktionsfacette des Werks erläutern, auch explizit reflektieren würden.⁶⁵⁶ Fricke schreibt konziliant, dass die *Erklärung* »vorherrschende[r] literarische[r] Werturteile« auf Grundlage von deren »*Prinzipien*« durchaus zu den Aufgaben der Literaturwissenschaft gehörte.⁶⁵⁷ Doch auch an dieser Stelle unterschätzt er die Gleichzeitigkeit von Analyse und Wertung. Die »*Prinzipien*«, hier: die Motivation literarischer Wertungen in bestimmten Epochen, erläutert er wiederum mit der Dialektik von (Quasi-)Norm und Abweichung. So seien in manchen Zeitfenstern Abweichungen von der bisherigen Literaturgeschichte gefragt, exemplarisch um 1900, und in anderen die Befolgung interner oder externer Normansprüche. Es handelt sich allerdings erneut um (vage) ästhetische Vorgaben, auf die sich eine Gruppe von Literatur-Bewertern zeitgebunden einigen und die anschließend als Verstärker bei der ästhetischen Selektion literaturgeschichtlicher »Meisterwerke« fungieren.

Als ein differenzierendes Beispiel ließe sich kritisch einwenden, dass die ästhetischen Normen sowie die populären Stoffe zur Zeit der Romantik⁶⁵⁸ nicht dem Bild der kanonischen Texte entsprechen, das sich dem Leser aktueller Geschichten oder Lehrbücher zu dieser Epoche bietet. In diesen finden sich vor allem die Werke, die über die letzten 200 Jahre (u. a. durch literaturwissenschaftliche Analysen, sprich: Wertungen) in den Kanon erhoben wurden – nach Kriterien, die weniger mit gängigen literaturästhetischen Urteilen im Kulturbetrieb und bei der Leserschaft um 1800 in Einklang

654 Ebd., S. 206.

655 Ebd.

656 Vgl. Peter Bürgers Forderung von 1974, die heute noch als aktuell angesehen werden kann: »Ich glaube, es wäre bereits ein wesentlicher Fortschritt in der wissenschaftlichen Diskussion, wenn es zu einer Selbstverständlichkeit würde, daß jeder Wissenschaftler die Wahl seines Gegenstandes und seiner Problemstellung begründet.« Bürger (1974), *Theorie der Avantgarde*, S. 8.

657 Fricke (1981), *Norm und Abweichung*, S. 206 f. [Herv. i. O.]

658 Vgl. Gert Ueding (Hg.), *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789–1815* [1988], 2. Aufl., München 2008 (*Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, hg. v. Rolf Grimminger, Bd. 4), etwa S. 516–541 zu Popularität und historischem Kontext des Abenteuerromans um 1800.

stehen als mit denen ›avancierter‹ Verfechter von Komplexität oder sogar Unverständlichkeit wie Goethe, Friedrich Schlegel & Co., sowie ihrer späteren Fürsprecher.⁶⁵⁹ Vor diesem Hintergrund relativiert sich Fricke's These der Abweichung dahingehend, dass die Gruppe der Urteilenden die Normansprüche zum Teil selbst formulieren, bevor diese sich etablieren. Und es ließe sich dem Verdikt der bloßen Abweichung eine These der Vieldeutigkeit entgegensetzen: Wenn ein Text besonders vieldeutig oder komplex ist in seinen internen und externen Funktionen, dann provoziert er demnach zahlreiche literaturwissenschaftliche Analysen und erscheint daher kanonisch. Die These ist gewiss keineswegs zufriedenstellend, sondern dient hier nur dem kritischen Kontrast zum Gültigkeitsanspruch von Fricke's Modell. Dieser weist selbst darauf hin, dass Abweichung nicht quantifizierbar oder objektivierbar sei, sondern ›gelingen‹⁶⁶⁰ oder ›stimmig‹⁶⁶¹ erscheinen solle und müsse, um anerkannt zu werden. Mit diesen Eigenschaften bewegt er sich aber auf einer höchst (inter-)subjektiven Grundlage. Indes sei erneut positiv hervorgehoben – auch im Sinne des neuhistoristischen Ansatzes –, dass Fricke bei den Bewertungskriterien keine einseitige Priorität auf externe oder interne Funktionen von Literatur legt, sondern beide Werkaspekte, sogar in ihren extremen Ausprägungen, als Bedingung einer möglichen literarischen Aufwertung ausmacht.⁶⁶² Außerdem vermittelt er (im Gegensatz zu Groys) einen Kompromiss zwischen konventioneller Norm und innovativer Abweichung:

Auch literarhistorische Innovationen besitzen für sich genommen noch keine gesetzmäßige Priorität der Bewertung gegenüber tradierten Funktionsweisen der dichterischen Sprachverwendung. Eine gelungene Erfüllung überlieferter Quasi-Normen kann allgemein und auf Dauer ästhetisch befriedigender sein als ein mißratener Neuerungsversuch.⁶⁶³

Woran sollen die Merkmale ›gelingen‹ und ›missraten‹ aber gemessen werden, wenn nicht an historisch und kontextuell variablen ästhetischen Vorgaben, die das Blickfeld literarischer Urteile einschränken? Es sei denn, man fasste einen zunehmend konsensualen Diskursverlauf über ein Werk als Indiz für dessen Gelungenheit auf. Dieses Vorgehen bestätigte wiederum keine (abweichungs-)ästhetische Begründung.

Zum Abschluss seiner Studie verfißt Fricke einen konstitutiven Charakter externer Funktionen in literarischen Texten, und zwar nicht nur *von* poetischer Sprache (also kausal nachgelagert), sondern auch *für* poetische Sprache und ihre Akzeptanz als Literatur (also die Bedeutung von Weltbezug für die Entstehung literarischer Sprache und Formen). Er betrachtet sprachliche Normen folglich als »Teilklassse sozialer Normen«,⁶⁶⁴ so dass das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft unvermittelt und geradezu notwendig in den Objektbereich der literaturwissenschaftlichen Analyse fällt. Anhand seines Kernbegriffs der Abweichung begründet er, inwiefern die sprachliche »Erzeugung

659 Vgl. Detlef Kremer, *Romantik. Lehrbuch Germanistik*, 3., akt. Aufl., Stuttgart, Weimar 2007, S. 33: »Die Unterhaltungsliteratur nahm in dem Maße zu, wie sich die avancierte Literatur dem Leser verschloss.«

660 Vgl. Fricke (1981), *Norm und Abweichung*, S. 207.

661 Vgl. ebd., S. 210.

662 Vgl. ebd., S. 211–213.

663 Ebd., S. 212.

664 Ebd., S. 223. [Herv. M. B.]

›fiktiver Welten‹⁶⁶⁵ eben auch mit alternativen Entwürfen von Gesellschaft einhergehe. Im Weiteren betont er – u. a. mit Verweis auf Brecht'sche Verfremdungstechniken – die Appellfunktion literarischer Texte im Unterschied zu deskriptiven Elementen in Sachtexten. Speziell in ihrem Primat der Abweichung von Konventionen und der sich daraus ableitenden Abbildung des Möglichen anstatt des Wirklichen vermögen poetische Texte, »vielfältige[] *Wirkungen* in der subjektiven und objektiven Wirklichkeit«⁶⁶⁶ auszulösen, und zwar nicht nur in Bezug auf jeweils zeitgenössische Zustände, sondern aufgrund ihrer interpretatorischen Offenheit auch längerfristig. Gleichwohl wird die literarische Wirkmacht auf eine etwaige Motivation von sozialen Normrevisionen relativiert. Für Fricke zeichnet sich literarische Qualität zwar insbesondere durch eine Koinzidenz von sprachlichen und sozialen Normverstößen aus, aber dies verallgemeinert er nicht zu einer ästhetischen Setzung. Im Gegenteil legt er dar, dass im üblichen literarischen Kanon »normsprengende und normstützende Autoren nebeneinander stehen«.⁶⁶⁷ Vor dem Hintergrund dieser moderaten Anmerkung erscheint mir Frickes Betonung der Abweichung und der damit verbundene Optimismus jedoch als zu stark:

Poesie *verletzt* ja nicht bloß die geltenden Sprachregeln: dadurch, daß jede poetische Abweichung eine interne oder externe Funktion erfüllt, erbringt der Normverstoß hier zugleich einen kommunikativen *Gewinn*. [...] Es ist nicht nur *möglich*, es kann sich sogar lohnen, eine sozial anerkannte und durch Sanktionen gesicherte Norm zu durchbrechen.⁶⁶⁸

Man kann diesen Satz einerseits als Aufforderung lesen, dass Literaturwissenschaftler sich (noch) stärker abweichenden, innovativen Werken zuwenden sollen – dies käme einer ästhetischen Erwartungshaltung gleich –, oder andererseits schlicht als Hoffnung und Adelung in Bezug auf die Fähigkeit bzw. das Funktionspotenzial von Literatur.⁶⁶⁹ Frickes modellhafte Begriffstrias von Abweichung, Norm und Funktion bildet sicherlich in literaturhistoriographischer Hinsicht eine plausible Beschreibungsgrundlage. Für eine deskriptive Wertungsforschung stellt sich primär aber nicht die Frage, ob ein Text normabweichend ist. Wenn er aufgewertet wird, kann dies als intertextuelle oder als externe Funktion geschehen, als literarische oder gesellschaftliche Relevanz-Zuschreibung seitens eines anderen kulturellen Akteurs, die sich in einer Referenz auf den Text manifestiert. Warum dies geschieht, ist ein sekundärer Aspekt.

665 Ebd., S. 222.

666 Ebd., S. 229. [Herv. i. O.]

667 Ebd., S. 239.

668 Ebd., S. 239 f. [Herv. i. O.]

669 Letzteres, in Bezug auf die schönen Künste allgemein, spricht auch aus Frickes kunstreligiösem Exkurs am Ende von *Gesetz und Freiheit*. Vgl. Fricke (2000), *Gesetz und Freiheit*, S. 219–229.

4.4 Zur Theorie der literarischen Entautomatisierung bei Viktor Šklovskij und Jurij Tynjanov

4.4.1 Literatur als Verfahren der Entautomatisierung

Viktor Šklovskij geht bereits 1916 in seinem bahnbrechenden Aufsatz »Die Kunst als Verfahren« beiläufig auf den stets (auch) intertextuellen Charakter von Literatur ein, und auf die daraus folgende reduzierte Autonomie des dichterischen Schaffens:

Je tiefer man in eine Epoche eindringt, desto klarer wird einem, daß ein Dichter Bilder, die man für sein geistiges Eigentum gehalten hatte, von anderen übernommen hat und sie fast unverändert verwendet. Die ganze Arbeit dichterischer Schulen läuft hinaus auf das Anhäufen und Kundtun neuer Verfahren der Anordnung und Bearbeitung von Wortmaterialien, und zwar bei weitem mehr auf die Neuordnung als auf die Erfindung von Bildern. Die Bilder sind vorgegeben, und in der Dichtung gibt es weit mehr Erinnerung an Bilder als ein Denken in ihnen.⁶⁷⁰

Damit wendet sich Šklovskij in erster Linie gegen das Kunstverständnis der russischen Symbolisten, denen er ohnedies einen Mangel an Kontextbewusstsein unterstellt, etwa wenn er betont, dass die besondere (vom symbolistischen Dichter Andrej Belyj attestierte) »Poesie« der russischen Literatursprache im 18. Jahrhundert lediglich am »Einfluß des Kirchenslavischen« gelegen habe, und zudem immer die je gegenwärtige »Art unseres Wahrnehmens« maßgeblich mitwirke an der Beurteilung eines Gegenstandes als künstlerisch.⁶⁷¹ Einen weiteren Gegenpol für die formale Schule stellt der bis ins 20. Jahrhundert hinein vorherrschende Historismus in den Literaturwissenschaften dar, der Literatur als bloße Folge historischer Phänomene oder Biographien betrachtete und daher die spezifischen Qualitäten von Stil oder Form und generell von literarischer Sprache vernachlässigte.

Laut Šklovskij muss zwischen prosaischer und dichterischer Sprache unterschieden werden, und dieser Unterschied sei unter anderem an den rhetorischen Mitteln abzulesen, wie er am Beispiel einer (prosaischen) Metonymie und einer (dichterischen) Metapher veranschaulicht. Gleichwohl wählt er fast ausschließlich Prosa-Texte zur Demonstration seiner Verfremdungsthese, um die es im Folgenden geht:

670 Viktor Šklovskij, »Die Kunst als Verfahren« [1917], in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa* [1969], 5., unveränd. Aufl., München 1994, S. 3–35; 5. Die Aufsätze des Bandes verfügen nur über ungerade Seitenzahlen, da die russischen Originale, die in der ersten Auflage auf den Seiten mit geraden Zahlen enthalten waren, zugunsten einer preiswerten Taschenbuch-Ausgabe weggelassen wurden. Die Šklovskij-Aufsätze darin wurden von Rolf Fieguth übersetzt. Eine andere, leicht abweichende Übersetzung des Textes erschien bereits 1966 unter dem Titel »Die Kunst als Kunstgriff« in: V.S., *Theorie der Prosa* [1925], hg. u. übers. von Gisela Drohla, Frankfurt/M. 1966, S. 7–27; eine weitere Übertragung des Aufsatzes, erstellt von Erhard Weinholz, erschien 1987 unter dem Titel »Kunst als Verfahren« in: Fritz Mierau (Hg.), *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*, Leipzig 1987.

671 Šklovskij (1994), *Die Kunst als Verfahren*, S. 7.

Wenn wir uns über die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung klar werden, dann sehen wir, daß Handlungen, wenn man sich an sie gewöhnt hat, automatisch werden. So geraten z. B. alle unsere Angewohnheiten in den Bereich des Unbewußt-Automatischen [...]. Durch den Prozeß der Automatisierung erklären sich die Gesetze unserer prosaischen Sprache mit ihrem unvollständigen Satz und ihrem halbausgesprochenen Wort.⁶⁷²

Šklovskij meint damit die Einschleifung von erwartbaren Äußerungen, die die Vollständigkeit der Mitteilung unnötig machen, und zugleich einen Verlust an (bewusster) Aufmerksamkeit, da das Verständnis automatisiert abläuft, solange die Erwartungshaltung nicht enttäuscht bzw. getäuscht wird. Er betrachtet dieses Phänomen als eine ›Ökonomisierung der Wahrnehmungskräfte‹ in dem Sinne, dass Apperzeptionen, die automatisiert, als unbewusste Gewohnheit ablaufen, zwar effizient sein mögen, aber keine Teilhabe am Leben (in einem diffus existenzialistischen Sinne) mehr ermöglichen.⁶⁷³ An dieser Stelle sei allerdings schon darauf hingewiesen, dass es bei vielen, insbesondere alten religiösen oder ›Lebens‹-Praxen ausdrücklich um eine harmonische Vermittlung dieser beiden bei Šklovskij kategorial entgegengesetzten Elemente geht: Nicht nur im Yoga, Zen oder Tai-Chi wird die Automatisierung von Körperbewegungen bzw. -beobachtungen und Gedanken bei gleichzeitiger Vermittlung zwischen Körper und Geist mit größtmöglichem Bewusstsein des Zusammenspiels in der Gegenwart angestrebt.⁶⁷⁴ Dies spricht zwar nicht grundsätzlich gegen Šklovskijs Versicherung, dass automatisiertes Wahrnehmen oft oder sogar zumeist unbewusst ablaufe, aber es relativiert seine Apodiktik und weist auf eine Stoßrichtung der Problemlösung hin, die eben nicht auf Entautomatisierung, sondern auf dem Paradox einer bewussten Automatisierung beruht.

Damit der Verlust der aktiven Wahrnehmung verhindert werden kann, zielt für Šklovskij (zumindest die künstlerische) Sprache auf Verfremdung bzw. Entautomatisierung – sein Begriff: *Ostranenie*⁶⁷⁵ – ab. Wie schon bei Groys hinsichtlich Innovation und bei Fricke bezüglich Abweichung vermischen sich in der Argumentation Šklovskijs deskriptive und normative Elemente,⁶⁷⁶ im Übrigen schon bei seiner Unterscheidung zwischen dichterischer und prosaischer Sprache. Letztlich beruht seine eigenartige

672 Ebd., S. 11 f.

673 Indirekt übt Šklovskij auf diese Weise Kritik an der Ästhetik des Realismus, der bloße Abbilder der Wirklichkeit liefere und den Rezipienten so zu einer unbewussten, mechanischen Wahrnehmung verleite.

674 Jedoch bezieht sich die bewusste Automatisierung hier in erster Linie auf die *Eigenwahrnehmung* des Subjekts und nicht wie bei Šklovskij auf die Entautomatisierung der subjektiven Wahrnehmung durch künstlerische *Objekte*.

675 Vor allem im englischen Sprachraum war Victor Erlichs großangelegte Studie (und Einführung) zur russischen formalen Schule von 1955 bahnbrechend für die Rezeption von Šklovskij et al. Erlich (und seine Übersetzerin ins Deutsche) benutzt auch den Begriff der ›Disautomatisierung‹ als Synonym für den Komplex der *Ostranenie*. Vgl. Victor Erlich, *Russischer Formalismus* [1955], übers. v. M. Lohner, München 1964, S. 397 (Register).

676 Vgl. auch Juri Striedter, »Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution«, in: ders. (1994), *Russischer Formalismus*, S. IX–LIX, S. XXII: »Charakteristisch für die Radikalität Šklovskijs und des frühen Formalismus überhaupt ist, daß er [nach der Beschreibung literarischer Verfahren wie dem der Verfremdung] sofort noch einen Schritt weiter geht. Das Aufzeigen bestimmter Verfahren der Kunst führt zu der These, daß Kunst nichts anderes sei als die konsequente Anwendung und Wirkung solcher Verfahren.«

Trennung zwischen den beiden Ausdrucksarten nicht auf literarischer Gattungslehre, sondern auf Fragen der Rhetorik, nämlich auf einer Dichotomie von Beschreibung und Abstraktion (*Prosa*) gegenüber einer »Verstärkung des Eindrucks« bzw. »Verstärkung des Empfindens einer Sache« durch *dichterische* im Sinne genuin literarischer Mittel wie »dem Vergleich, der Wiederholung, der Symmetrie, der Hyperbel« usw.⁶⁷⁷ Mit dem Verfahren der Verfremdung – die im Grunde gar nicht so sehr am Fremdartigen, sondern an Hervorhebung oder Brechung orientiert ist⁶⁷⁸ – verfährt Šklovskij demnach dichterische Mittel, um in Erzähltexten die Wahrnehmung des Rezipienten zu entautomatisieren.

Für Šklovskij gibt es Kunst überhaupt nur zu dem Zweck, die – aus seiner Sicht: betäubenden – Gewohnheiten aufzubrechen, um das Leben und die Dinge des Lebens fühlen und bewusst erfahren zu können, wenngleich insbesondere und notwendigerweise vermittelt der Differenz zwischen Kunst und Leben:

Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstands zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ›Verfremdung‹ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.⁶⁷⁹

In diesem Zitat trifft man auf eine ganze Reihe von Vorannahmen, Setzungen und Thesen, die im Detail aufgeschlüsselt werden sollten: Zunächst kann man es als Widerspruch betrachten, dass der Wahrnehmungsprozess in der Kunst als Selbstzweck (also eigentlich gemäß einer Autonomieästhetik) verfochten wird, während die Kunst zugleich in erster Linie dazu dienen soll, die Wahrnehmung wieder zu aktivieren, »die Dinge zu fühlen« usw. (also doch didaktische oder heteronome Effekte zeitigen soll) – obwohl es bei dieser disparaten Zweckgerichtetheit inhaltlich ja um die selbe Sache geht, eben die Perzeptionsweise. Zweifellos handelt es sich allerdings um eine

677 Šklovskij (1994), *Die Kunst als Verfahren*, S. 7f., vgl. auch S. 9: »Das prosaische Bild ist ein Mittel der Abstraktion: Melone statt runder Lampenschirm, oder Melone statt Kopf, bedeutet nur, daß vom Gegenstand eine seiner Eigenschaften abstrahiert wird, und unterscheidet sich in nichts von Kopf = Kugel, Melone = Kugel. Das ist ein Denkvorgang, hat aber nichts mit Dichtung zu tun.« Vgl. dazu auch Striedter (1994), *Zur formalistischen Theorie*, S. XXI: »Prosa meint hier [bei Šklovskij] noch eindeutig die Opposition zur Literatur in ihrer Gesamtheit, nicht Prosa-Literatur als Opposition zur Versdichtung.« 1925 in *Theorie der Prosa* sei dies bei Šklovskij jedoch nicht mehr durchgängig der Fall.

678 Alexander Schmidt weist darauf hin, dass »ostranenije« wörtlich »merkwürdig machen« bedeutet. Ders., »Viktor Schklowskij. Eine Montage aus Leben und Werk«, in: Alfred Paffenholz (Hg.), *Spurensicherung. Band 1. Kunsttheoretische Nachforschungen über Max Raphael, Sergej Eisenstein, Viktor Schklowskij, Raoul Hausmann*, Hamburg 1988, S. 111–152: 121.

679 Šklovskij (1994), *Die Kunst als Verfahren*, S. 15. Gleichzeitig wird in der Forschung oft betont, der russische Formalismus hebe »den Unterschied zwischen Literatur und Leben scharf hervor«, wie exemplarisch René Wellek in seinem Geleitwort zu Erlichs Studie schreibt. (Siehe R.W., »Geleitwort«, in: Erlich (1964), *Russischer Formalismus*, S. 11–12: 11.) Dies ist sicher nicht falsch, dennoch muss man Šklovskijs Aussagen zur Situiertheit von Literatur deutlich unterscheiden von der Werkimmanenz im *New Criticism*.

teleologische wie normative Kunst-Definition.⁶⁸⁰ Zum zweiten schwingt in Šklovskijs Kunstverständnis ein elitärer Gestus mit, da er ein »Verfahren der erschwerten Form« vorschlägt, »das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung« steigern soll. Bei diesen Worten sieht man einen Großteil der Leser frustriert das Buch zuschlagen oder die Mehrheit der Theaterbesucher verdrossen das Stück verlassen, da die vermeintlichen Verfremdungselemente so angelegt waren, dass sie den Gegenstand weder wiedererkannt noch überhaupt erkannt haben. Sprich, der Poetologe zielt, wenn man seine Aussagen ernst nimmt, auf ein besonders kunstaffines, geschultes oder intelligentes, jedenfalls experimentierfreudiges Publikum ab, dessen Wahrnehmung eventuell ohnehin weniger automatisiert ist; oder aber, wiederum didaktisch gelesen, er möchte es eben durch Kunst besonders schulen.⁶⁸¹ Da die Leserschaft nicht genauer ins Auge gefasst wird, bleibt die Zielsetzung wenigstens ambivalent. Drittens – und dies ist der spannendste Punkt – betont Šklovskij das Machen gegenüber dem Gemachten, er verfiert den Prozesscharakter nicht nur der Kunst und ihrer Rezeption, sondern analog dazu auch des Lebens. Und aus diesem Grund ist die bewusste Aktualisierung der Wahrnehmung für ihn so wichtig, denn ein abgeschlossener Gegenstand, dem man mit einer festen Betrachtungsweise immer wieder gleich begegnet, kann tatsächlich nicht in seinem Potential und seiner Prozessualität wahrgenommen werden. Der Betrachter erkennt ihn bloß wieder oder erinnert ihn, ohne ihn jedoch bewusst zu aktualisieren, mit Šklovskij: »zu sehen«.

Hier nähert sich die Stoßrichtung der Theorie sogar dem Kierkegaard'schen Wiederholungsmodell und dessen Aspekt der aktiven Bezugnahme an: »Dinge, die man mehrere Male wahrnimmt, beginnt man durch Wiedererkennen wahrzunehmen; der Gegenstand befindet sich vor uns, wir wissen davon, aber wir sehen ihn nicht.«⁶⁸² Dieser Automatismus der Wahrnehmung könne aber lediglich durch Verfremdung in der Kunst aufgebrochen werden, anstatt den Automatismus (zum Beispiel bei der Rezeption standardisierter Gattungs- oder Narrationsformen) etwa willentlich zu bejahen, worin ja durchaus eine Alternative bestehen könnte. Šklovskij zeigt anhand von Tolstois Stil, wie dieser ein gewöhnliches Ereignis beschreibt, »als werde [es] zum ersten Mal gesehen«.⁶⁸³ So verlagert er die Entautomatisierung in die Ausdrucksform, lässt jedoch außer acht, dass auch der Leser eine Beschreibung lesen kann, »als lese er sie zum ersten Mal«, so dass er sie vergegenwärtigt und nicht bloß »wiedererkennt«. Das heißt aber zudem, dass Literatur ihre Gegenstände nicht notwendigerweise, wie

680 Siehe dazu auch: Matthias Freise, »Textbezogene Modelle: Ästhetische Qualität als Maßstab der Kanonbildung«, in: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hg.), *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*, Stuttgart, Weimar 2013, S. 50–58. Freise nennt die Ästhetik der Entautomatisierung sogar »präskriptiv [...], insofern sie den ästhetischen Normbruch vorschreibt und ihm ästhetische Qualität zuschreibt« (S. 52). Das übergeordnete Kapitel des Beitrags ist mit »Normative Kanontheorien« betitelt.

681 Eine Studie von John Carey untersucht, inwiefern modernistische Intellektuelle und Schriftsteller (v. a. im englischsprachigen Raum) um 1900 gezielt versuchten, ein breites Publikum bzw. die Massen von der eigenen, kulturellen Elite und ihren literarischen Produkten fernzuhalten. Vgl. John Carey, *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880–1939*, London 1992.

682 Šklovskij (1994), *Die Kunst als Verfahren*, S. 15.

683 Ebd., S. 17.

von Šklovskij suggeriert, »als etwas Seltsames«⁶⁸⁴ darbietet und darbieten muss, um wahrgenommen zu werden. Es handelt sich bei der Verfremdung zwar um ein Mittel, einen Sachverhalt besonders hervorzuheben, wie anhand von Tolstoi anschaulich demonstriert wird. Doch als Vehikel der Entautomatisierung von Wahrnehmung müssen die Setzungen in Šklovskijs Auszeichnung der Verfremdung und die Möglichkeit von Gegenentwürfen, auch zu dessen Grundannahmen, erkannt und erörtert werden.

Wie bei Groys ist auch in Šklovskijs Theorie die kulturelle Tradition und damit die historische Entwicklung für die Wirkung verfremdender Mittel entscheidend. Entsprechend relativiert er im nächsten Schritt: »[W]enn diese Störung in den Kanon eingeht, dann verliert sie ihre Wirkung als erschwerendes Verfahren.«⁶⁸⁵ Zugleich betont Šklovskij den Stellenwert der literarischen Form als Gegenstand seiner Verfahrensanalyse, so dass nicht der inhaltliche, beispielsweise politisch-ethische Aspekt einer verfremdenden oder gar subversiven Kontextrelation im Vordergrund steht, sondern wesentlich bloß der formal-ästhetische.⁶⁸⁶ Das Verhältnis zwischen Literatur und Gesellschaft (oder mit Groys: dem ›Profanen‹) wird in Šklovskijs Aufsatz also, seinem prominenten Verweis auf das ›Leben‹ zum Trotz, nicht weiter erläutert, eine Wechselwirkung allerdings auch nicht abgestritten.

Victor Erlich betont in seiner einflussreichen Auseinandersetzung mit dem russischen Formalismus die Bedeutung des künstlerischen Umfelds speziell für Šklovskijs *Opozjz*-Gruppe in St. Petersburg, die einen regen Austausch mit den russischen Futuristen pflegte. Diese Verortung erklärt auch die Vehemenz, mit der – insbesondere von Šklovskij – ästhetische Veränderungen eingefordert werden:

Es liegt auf der Hand, daß die Formalisten, als Sprecher der literarischen Avantgarde, viel Gewicht auf das Verletzen künstlerischer Regeln und auf das Neue ganz allgemein legten. Als Ästhetiker sahen sie den Kern ästhetischer Wahrnehmung und die Quelle künstlerischer Werte in der ›Differenzqualität‹. [...]

Die Verteidigung des Neuen wurde noch durch Šklovskijs Theorie vom Automatismus gegen die ›Wahrnehmbarkeit‹ verstärkt; er nahm an, daß sie auf unsere ästhetischen Reaktionen ebenso zutrifft wie auf unser Wahrnehmen der Wirklichkeit.⁶⁸⁷

Šklovskij erklärt die Abweichung und folglich die Förderung einer bewussten Wahrnehmung, wie gezeigt, zum Ziel der Kunst.⁶⁸⁸ Andererseits ist er sich spätestens ab

684 Ebd., S. 21.

685 Ebd., S. 35.

686 Vgl. auch Striedter (1994), Zur formalistischen Theorie, S. XXIII f. Die Parallele zu Groys geht sogar noch weiter: »Die Theorie der Verfremdung mündet [im Russischen Formalismus allgemein] in eine Theorie der literarischen Evolution als einer ›Tradition des Traditionsbruchs‹.« Ebd., S. XXIV. Mit der markanten Formulierung am Ende des Satzes zitiert Striedter Peter Brang.

687 Erlich (1964), *Russischer Formalismus*, S. 281.

688 Vgl. auch ebd., S. 195: »Indem er das Objekt aus seinem gewohnten Zusammenhang reißt, indem er disparate Ideen zusammenbringt, gibt der Dichter den Wortklischees und abgedroschenen Redensarten den Gnadenstoß und zwingt uns, die Dinge und ihr sinnliches Gewebe mit einem wacheren Bewußtsein aufzunehmen. Der Akt schöpferischer Deformation verschafft unserer Wahrnehmung wieder die Schärfe, gibt der Welt um uns ›Dichte‹. ›Dichte (faktura) ist das Hauptcharakteristikum dieser besonderen Welt ganz bewußt

seiner Don Quijote-Analyse⁶⁸⁹ in *Theorie der Prosa* von 1925 darüber im Klaren, dass die Entautomatisierung (vor allem auf der Theaterbühne) notgedrungen auf eine vorherige Automatisierung angewiesen ist: Er »erkennt, daß die Verfremdung als Illusionsaufhebung das Schaffen einer Illusion voraussetzt, und daß ein absichtliches Wechselspiel zwischen Illusionserzeugung und Illusionsbrechung besondere szenische Wirkungen erzeugen, ja eine besondere Dramenform konstituieren kann.«⁶⁹⁰

Šklovskij beschreibt den Aspekt der Aufmerksamkeitsherstellung durch Abweichung auch als Ideal beim Wortgebrauch, also auf einer kleinteiligeren Ebene der Literatur.⁶⁹¹ In seinem Aufsatz zur Verbindung der Verfahren von Sujet und Stil betont er diesbezüglich ebenfalls die bewusste Empfindung und den Prozesscharakter der Sprache gegenüber einem nur vermeintlichen Abschluss der Sinnzuschreibung:

[S]tatt des automatisch ausgesprochenen Wortes, das herausgeworfen wird wie eine Tafel Schokolade aus einem Automaten[,] entsteht das Wort als Klang, das Wort als Artikulationsbewegung. Auch der Tanz ist ein Gehen, das man empfindet; noch genauer, ein Gehen, das so angelegt ist, daß man es empfindet. Und so tanzen wir hinter dem Pflug; das geschieht, weil wir pflügen, aber den gepflügten Acker brauchen wir nicht.⁶⁹²

Erneut möchte er Literatur nicht im Sinne von abgeschlossenen, statischen Werken verstanden wissen und verweist dazu vage auf einen reflexiven wie lebensphilosophischen Ansatz: »Der verschlungene Weg, der Weg, auf dem der Fuß die Steine spürt, der zum Ausgangspunkt zurückführende Weg, – das ist der Weg der Kunst.«⁶⁹³ Dieser Weg steht allerdings immer im Verhältnis zu anderen Wegen, um in Šklovskijs Metaphorik zu bleiben: »Nicht nur die Parodie, sondern überhaupt jedes Kunstwerk wird geschaffen als Parallele und Gegensatz zu einem vorhandenen Muster. *Eine neue Form*

konstruierter Objekte, deren Ganzheit wir Kunst nennen.« Das abschließende Šklovskij-Zitat innerhalb des Textauszugs stammt aus dessen Aufsatzsammlung »Rösselsprung«, die meines Wissens nicht auf deutsch vorliegt: Viktor Šklovskij, *Chod konja*, Moskau, Berlin 1923, o.S.

689 Viktor Šklovskij, »Wie Don Quijote gemacht ist« [1925], in: ders. (1966), *Theorie der Prosa*, S. 89–130.

690 Striedter (1994), Zur formalistischen Theorie, S. XXV.

691 Vgl. zur Bedeutung des Wortes als »elementarer Einheit« bei Šklovskij auch Stefan Speck, *Von Sklovskij zu de Man: zur Aktualität formalistischer Literaturtheorie*, München 1997, S. 22. Šklovskijs Theorem der Entautomatisierung wird in Specks Studie im Übrigen keine Beachtung zuteil.

692 Viktor Šklovskij, »Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren« [1925], in: Striedter (1994), *Russischer Formalismus*, S. 37–121: 37. Es scheint schon bei Šklovskij zwei unterschiedliche Textfassungen zu geben, denn obwohl beide Übersetzer die *Theorie der Prosa* als Quelle angeben (Striedter allerdings die zweite Auflage von 1929), fehlt der Satz zum »Tanz hinter dem Pflug« in der Übertragung von Gisela Drohla ganz: Vgl. V.S., »Die Beziehungen zwischen den Kunstgriffen des Handlungsaufbaus und den allgemeinen stilistischen Kunstgriffen«, in: ders. (1966), *Theorie der Prosa*, S. 28–61: 28 f.

693 Šklovskij (1994), Der Zusammenhang zwischen den Verfahren, S. 37. Dieser Satz klingt überdies fast schon nach einem (Spät-)Heidegger'schen Dichtungsideal, wobei Šklovskij bekanntlich eine andere Stoßrichtung verfolgt – eine, die nicht auf *einen* oder gar *den* Ursprung abzielt.

entsteht nicht, um einen neuen Inhalt auszudrücken, sondern um eine alte Form abzulösen.«⁶⁹⁴ Die Bedeutung von Wertungsprozessen, genauer die Notwendigkeit eines Kanons als Grundlage des künstlerischen Zusammenspiels von Tradition und Abweichung, hebt Šklovskij anhand eines umfangreichen Verweises auf Broder Christiansen hervor. Er zitiert dessen *Philosophie der Kunst* (1909): »Alles, was Kanon sein kann, wird zum Ausgangspunkt für aktive Differenzempfindungen.«⁶⁹⁵ Gleichwohl zeigt sich hier wieder ein normativer Gestus, da ›alte Formen‹ (zumindest implizit) abgelöst werden *sollen*. Dem entgegen stehen indessen literarische Formen wie etwa das Haiku oder das Sonett, die formal wie inhaltlich nicht auf Abweichung, sondern gerade auf Vermittlung angelegt sind und als lyrische Formen durchaus einen stabilen Rang im Kanongefüge aufweisen. In der weiteren Entwicklung des russischen Formalismus ist es vor allem Jurij Tynjanov, der in seinem Konzept literarischer Evolution, das im Folgekapitel diskutiert wird, literaturgeschichtliche Kontinuitäten zumindest mitreflektiert.

4.4.2 Entautomatisierung und Kanonisierung

Aage A. Hansen-Löve ist 1978 in seiner umfangreichen Studie zum russischen Formalismus vor dem Hintergrund des ›V-Prinzips‹,⁶⁹⁶ wie er das Verfremdungsverfahren bezeichnet, auch auf den Prozess der Kanonisierung eingegangen. Er ordnet die Theorie Šklovskijs und seiner Mitstreiter historisch ein, indem er feststellt, dass Verfremdung zum Beispiel im Mittelalter mitnichten als treibende Kraft der Kanonentwicklung gelten kann, also nicht universell zu verstehen sei. Gleichwohl bestätigt er die Bedeutung des Prinzips für moderne Literaturgenese, der die zuvor gängigen statischen Vorstellungen von Ästhetik nicht mehr gerecht geworden seien:

Faßt man die ästhetische Affirmation [der leichten und konstanten Wiedererkennbarkeit etablierter Genres] nicht bloß als epochenbedingt, sondern als universelle Potenz auf, die in jedem synchronen System für die Automatisierung und darauffolgende Dekanonisierung des Genresystems sorgt, läßt sich auch die literar-historische Rolle des Formalismus als erste wissenschaftliche Theorie einer Verfremdungsästhetik verstehen, die im Kampf gegen ein affirmatives System stand, in dem die Kategorien der *tradicionnost* und *etiketnost* dem rezenten ästhetischen Bewußtsein ebenso Gewalt antaten wie das V[erfremdungs]-Prinzip dem mittelalterlichen.⁶⁹⁷

Zudem betont Hansen-Löve in diesem Zusammenhang die Rolle von Zitaten und Nachahmungen für die Literaturentwicklung, allerdings vorrangig für die mediävistische Literatur, bei der es um »teilhabende Wahrung, nicht individuelle Identifizierung« gehe:

694 Ebd., S. 51. [Herv. i. O.]

695 Broder Christiansen zit. nach: ebd., S. 53.

696 Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978, passim. Er begründet seine Bevorzugung des ›Prinzips‹ der Verfremdung, des »zentralen Beweg[er]s« der gesamten formalen Methode« (S. 13), gegenüber einem bloßen ›Begriff‹ oder ›Verfahren‹ in Vorwort und Einleitung: Siehe ebd., S. 9–15 u. 19–24.

697 Ebd., S. 29. Hansen-Löve verweist dabei auch auf die Forschung von Dmitri S. Lichačev.

Daher spielen auch das Zitat und im weiteren Sinn jede Nachahmung in diesem geschlossenen Allusionsraum eine produktive, schöpferische Rolle – und dies nicht nur in der theoretisch-wissenschaftlichen, sondern auch in der künstlerischen Literatur, wo die wiedererkennende Wahrnehmung, das Erraten der Provenienz von Zitaten und Anspielungen als zentraler ästhetischer Reiz empfunden wird. Ein großer Teil der europäischen Literaturtradition muß unter diesem Aspekt des ästhetisch-affirmativen Allusionsspiels verstanden werden, in dem ein gewaltiger Zitatenschatz in immer neuen Konfigurationen die das gesamte Schrifttum umfassende Intertextualität ständig präsent hält und im konkreten Fall aktualisiert.⁶⁹⁸

Ob das richtige Erkennen und Zuordnen von Zitaten wirklich »als zentraler ästhetischer Reiz« aufgefasset werden muss, sei für mittelalterliche wie für neuzeitliche Literatur mal dahingestellt, jedenfalls unterstreicht Hansen-Löve die Bedeutung des Bekannten im Verfremdeten und die historische Abhängigkeit der (positiven oder negativen) Beurteilung entautomatisierender Elemente in Literatur. Jedoch unterschätzt er die Unvermeidbarkeit der Nachahmung (sei es als negative Anpassung wie bei Groys) auch für die moderne Literatur, die ja laut Šklovskij – siehe oben – auf »Anordnung und Bearbeitung von Wortmaterialien« basiert; eine Position, die Šklovskij wiederholt vertritt: »Die Kunst wird nicht aus dem individuellen Willen, nicht vom Genie geschaffen. Der Schöpfer ist einfach der geometrische Schnittpunkt von Kräften, die außerhalb seiner wirken.«⁶⁹⁹

Für den frühen Formalismus unterscheidet Hansen-Löve »(*werkkonstitutive*) Verfremdung, die das AUSSER-ästhetische Material zu ästhetischen Fakten transformiert (und dabei primär dekontextiert, demotiviert, umfunktioniert) [von] *konstruktiven* V[erfremdungs]-Verfahren, die INNERHALB des Textes bzw. seiner (auch diachronen) intertextuellen Bezüge und ihrer Rezeption bzw. Reflexion wirken.«⁷⁰⁰ Diese Unterscheidung lässt sich leicht anhand der inhaltlichen und formalen Entwicklungen der literarischen Moderne, etwa im Übergang von Realismus zu Naturalismus, veranschaulichen, wobei unverzüglich die Verwandtschaft beider Verfahrensweisen ins Auge fällt: Wenn Émile Zola naturwissenschaftliche Experimente und deren Beschreibung zur formalen Grundlage des naturalistischen Romans erklärt,⁷⁰¹ überführt er einerseits eine außerästhetische Textform in Literatur. Zugleich setzt er sich damit intertextuell von der Romanform des (bürgerlichen) Realismus ab. Beide Bezüge wirken als Verfremdungseffekt zusammen. Bei beiden liegt das Element der Entautomatisierung allerdings in der rezipierten Kunst bzw. Literatur. Davon kann aber eine übergeordnete kulturelle Entautomatisierung abgegrenzt werden, die indes den automatisierten Umgang mit Literatur selbst verfremdet oder lenkt. Die teilweise Zensur eines Textes, ein vollständiges Verbot eines Werks oder auch die Bestimmung einer Pflichtlektüre können die Wahrnehmung von literarischen Texten verändern. In geringerem Ausmaß ist dies auch der Effekt, wenn ein Schulkanon oder ein Bildungskanon festgeschrieben wird. Gewissermaßen können alle Äußerungen zu Literatur einen solchen Effekt zeitigen, stets stehen sie im Spannungsfeld zwischen der Bestätigung der bisherigen Wahrnehmung (Automatisierung) und der Abweichung von dieser.

698 Ebd.

699 Šklovskij (1923), *Chod konja*, S. 22. (Zit. nach: Erlich [1964], *Russischer Formalismus*, S. 283.)

700 Hansen-Löve (1978), *Der russische Formalismus*, S. 36 f. [Herv. i. O.]

701 Vgl. Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris 1880.

Hansen-Löve vergleicht die Theorie der Entautomatisierung beiläufig mit der aristotelischen Begründung von Eingriffen in die Handlungsführung, die nicht als wahrscheinlich oder notwendig motiviert sind, sondern als *Deus ex Machina* erscheinen – ohne dass er aber detailliert darauf eingeht.⁷⁰² Bei einem solchen *Deus ex Machina* kann wie bei einer Entautomatisierung ein unplanbarer Prozess, eine Blackbox (wie eben auch die unbewusste, automatisierte Wahrnehmung), eine unübersichtliche komplexe Situation oder Interessenlage durch einen einzelnen Akteur – hier: Gott – in eine (neue) Ordnungsstruktur überführt werden. Anders als bei einer Entautomatisierung setzt ein *Deus ex Machina* aber nicht zwingend einen Automatismus voraus. Es kann sich durchaus um einen kausalen, transparenten Konflikt handeln, der, ohne dass die Beteiligten gefragt werden, durch den Eingriff von außen geschlichtet wird, wie in zahlreichen Dramen der Fall (ein Beispiel: *Amphitryon* von Heinrich von Kleist, adaptiert nach Plautus' *Amphitruo*). Außerdem muss die Entautomatisierung nicht durch eine einzelne Instanz geschehen. Wenn eine Blackbox durch eine Vielzahl unterschiedlicher Künstler, Forscher oder anderer Instanzen nach und nach zu einem sehr komplexen, aber letztlich als kausal beschreibbaren Zusammenhang umformuliert wird, handelt es sich dabei auch um eine Entautomatisierung.

Dieser Vergleich mit dem ›Gott aus der Maschine‹ kann dennoch, vor allem auf allgemeinere kulturelle oder soziale Prozesse wie Kanonisierung übertragen, verdeutlichen, inwiefern die Entautomatisierung entgegen der positiven Konnotation bei Šklovskij in gleicher Weise eine autoritäre (Macht-)Verfügung darstellen kann. Der italienische Futurismus bildet ein anschaulicheres, drastischeres Beispiel als der russische, da bei Filippo Tommaso Marinetti & Co. nicht nur deutlich mit der literarischen Tradition und Erwartungshaltung gebrochen, sondern dies zudem mit militant-politischen (später: faschistischen) Dogmen und kulturellem Hegemonieanspruch verknüpft wurde.⁷⁰³

Die gezielte Neubewertung kultureller (auch literarischer) Symbole kann eine weitere Form von Verfremdung darstellen: Das Bestreben bestimmter unternehmerischer und politischer Akteure, die Krawatte aus ihrer historischen, etymologischen Ambivalenz zu lösen, um sie als kroatisches Nationalsymbol entgegen ihrer militärischen Herkunft im 30jährigen Krieg rein positiv umzuetikettieren, kommt einer Entautomatisierung gleich. Denn bei diesem von Mirna Zeman beschriebenen *Nation Branding* wird aus

702 Vgl. Hansen-Löve (1978), *Der russische Formalismus*, S. 25 f. Hansen-Löve stellt fest, dass Šklovskij sich direkt auf Aristoteles' Poetik bezieht.

703 Nicht nur preist Marinetti im »Manifest des Futurismus« von 1909 den Krieg als die »einzige Hygiene der Welt« und fordert die »Verachtung des Weibes« (F.T. Marinetti, »Gründung und Manifest des Futurismus«, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart, Weimar 1995, S. 4-7: 5); generell möchten er und seine Mitstreiter keine andere Kulturform neben dem Futurismus bestehen lassen – er will »die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören« (ebd.). Freilich muss dies zwar im avantgardistischen Gestus der Provokation verstanden werden, aber besonders anhand der Person Marinettis zeigt sich, dass Militarismus, Misogynie, Chauvinismus (sogar gegenüber russischen und englischen Futuristen) und radikaler Individualismus auch realiter zum Programm erhoben werden. Dass nach dem ersten Weltkrieg Teile der futuristischen Bewegung und vor allem Marinetti selbst im italienischen Faschismus aufgehen und Karriere machen, erscheint daher nur folgerichtig. Vgl. dazu auch Wolfgang Asholt/Walter Fähnders, »Einleitung«, in: dies. (1995), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde*, S. XV-XXX.

politischem und wirtschaftlichem Interesse heraus ein Diskurs bzw. ein historischer Bedeutungsautomatismus unterminiert, um eine neue, teleologische Wahrnehmung des Gegenstandes zu bewirken.⁷⁰⁴ Entsprechend plausibel erscheint Hansen-Löves Bezeichnung des jeweiligen Verursachers von Entautomatisierung als »Demiurgen«⁷⁰⁵ – wenn man sie im Sinne des Gnostizismus liest: als unvollkommenen, möglicherweise auch schlechten Schöpfer –, um entautomatisierende Eingriffe im Sinne eines *Deus ex Machina* zu begründen. Die Figur der Verfremdung ist daher per se auch weder positiv noch negativ konnotiert, sondern kann im Allgemeinen nur als »neutral« betrachtet werden.

Beide angesprochenen Formen – Entautomatisierung im strengen Sinne, bezogen auf Erwartungsbrüche in den Künsten, und Entautomatisierung als Eingriff in »demokratische«, ungeplante, Bottom-Up- oder Gewöhnungsprozesse – bedürfen der Autorität, nämlich in der Weise, dass ein bestimmter Akteur (oder mehrere) gezielt eingreifen kann, um die bisherige, sich verfestigende Erwartung, Wahrnehmung, Struktur o.Ä. aufzubrechen oder davon abzulenken. Der Verfremdungseffekt lässt sich hierbei nur *graduell* messen und überhaupt attestieren: wenn nämlich der betrachtete Eingriff nicht bloß ein weiteres Element im pluralen Zusammenspiel darstellt, aus dem sich ein gemeinsamer Nenner (für eine Automatisierung) speist, sondern wenn er als Versuch wirkt, das etablierte oder sich etablierende Paradigma anhand deutlicher Abweichung zu ändern.⁷⁰⁶ Des Weiteren kann und muss unterschieden werden zwischen Entautomatisierung im Namen einer Dynamik, die sich – wie im russischen Formalismus oder in der Überwindungsästhetik bei Hermann Bahr – beständig in weiteren Verfremdungen manifestiert, und einer Entautomatisierung, die das Ziel einer Festschreibung verfolgt, wie eben im Beispiel des Nationalsymbols der Krawatte, aber auch bei Regelästhetiken, die mit der Tradition brechen, aber die eigene Historizität oder Vergänglichkeit negieren.⁷⁰⁷

704 Vgl. Mirna Zeman, »Käufliche Stereotype, trinkbare Sagen, vermarktete Nationen: Zu Kroatien, Krabat-Schnaps und Krawatte«, in: Maik Bierwirth/Oliver Leistert/Renate Wieser (Hg.), *Ungeplante Strukturen. Tausch und Zirkulation*, Paderborn 2010, S. 235–252.

705 Hansen-Löve (1978), *Der russische Formalismus*, S. 26.

706 Dies kann auch qua institutioneller Macht erfolgen, um einen pluralistischen Missstand aufzulösen: Auf Initiative (und damit einhergehendem Druck) der EU hin haben sich 2009 14 Handy-Produzenten auf das einheitliche Stecker-Format Micro-USB geeinigt, um die Vielzahl unterschiedlicher Schnittstellen bei der Handyaufladung (und das dadurch entstehende Mehr an Elektroschrott) einzudämmen. (Siehe dazu http://en.wikipedia.org/wiki/Common_External_Power_Supply, zuletzt eingesehen am 11.04.2013.) Aus marktwirtschaftlicher Sicht ist ein automatisierter Wildwuchs mutmaßlich lukrativer, um einerseits Kunden zu binden oder andererseits bei Herstellerwechsel die Umsätze zu steigern. Für kleinere oder neue Anbieter könnte die Heterogenität wiederum schädlich sein, da Kunden so vom Markenwechsel abgehalten werden. Die Entautomatisierung durch Normierung könnte aber ebenfalls negativ für die Kunden ausfallen, sollten die Hersteller als Kartell den Preis für die Aufladestecker hoch halten. Wenn es im Übrigen einen Kompromiss gegeben hätte, bei dem sich die Verbraucher selbst nach und nach auf ein Modell geeinigt hätten und die Hersteller bloß gefolgt wären, ließe sich dies kaum als Entautomatisierung auffassen.

707 Auch Harold Blooms »Anxiety of Influence« ist in diesem Sinne der Versuch einer Entautomatisierung mit dem Ziel der Automatisierung.

Es gibt also ein stetes Wechselspiel zwischen Automatismus und Entautomatisierung im Prozess der Kanonisierung, welches im russischen Formalismus vor allem bei Jurij Tynjanov explizit beschrieben wird:

Wie alle Zeitgenossen setzen wir ein Gleichheitszeichen zwischen ›neu‹ und ›gut‹. Und gibt es Epochen, in denen alle Dichter ›gut‹ schreiben, dann ist der ›schlechte‹ Dichter genial. Die ›unmögliche‹, unangenehme Form Nekrasovs, seine ›häßlichen‹ Verse waren deshalb gut, weil sie den automatisierten Vers ins Gleiten brachten, weil sie *neu* waren.⁷⁰⁸

Ähnlich wie Šklovskij verallgemeinert er die Gleichsetzung von literarischer Abweichung und literarischer (positiver) Qualität zu einer Konstante der Literaturgeschichte. Überdies weist er aber stärker auf die Bedeutung der bereits etablierten Formen hin, wenn er in derselben Passage relativiert: »Das heißt nicht, daß Werke nicht ›jahrhundertlang leben‹ können. Automatisiertes kann genutzt werden. Jede Epoche rückt bestimmte vergangene Erscheinungen, die ihr verwandt sind, in den Vordergrund und vergißt andere.«⁷⁰⁹ Für Tynjanov verläuft Literaturgeschichte kreisförmig in vier Etappen nach einem sich wiederholenden, dialektischen Schema:

1) in dialektischer Beziehung zum automatisierten Konstruktionsprinzip kündigt sich ein entgegengesetztes Konstruktionsprinzip an; 2) es vollzieht sich seine Anwendung, das Konstruktionsprinzip sucht sich die leichteste Anwendungsmöglichkeit; 3) das Konstruktionsprinzip dehnt sich auf eine größtmögliche Zahl der Erscheinungen aus; 4) es wird automatisiert und ruft entgegengesetzte Konstruktionsprinzipien hervor.⁷¹⁰

Dass dieses Modell jedoch epochen- und generell kontextabhängig ist, darauf hat Hansen-Löve, wie oben erläutert, mit Blick auf die Literatur des Mittelalters hingewiesen.

Tynjanov entwirft zwar einen recht offenen, dynamischen und historisch relativen Literaturbegriff, die Rolle des Rezipienten – sowohl für das jeweilige Literaturverständnis als auch für die Wirksamkeit von Entautomatisierungen – unterschätzt er jedoch. Er legt die Verantwortung für ihre sprunghafte Evolution vorwiegend auf die Literatur selbst:

Daß ein Faktum als literarisches Faktum existiert, hängt von seiner Differenzqualität ab (d.h. von seiner Korrelation sei es zur literarischen, sei es zur außerliterarischen Reihe), mit anderen Worten, von seiner Funktion.

Was in der einen Epoche als literarisches Faktum erscheint, gilt für die andere als alltagssprachliche, außerliterarische Erscheinung (und umgekehrt), je nachdem in welchem literarischen System sich das betreffende Faktum befindet.

So ist der Freundesbrief Derzavins ein außerliterarisches, der Freundesbrief in der Epoche Karazims und Puskins dagegen ein literarisches Faktum. Vgl. den literarischen Charakter der Memoiren und Tagebücher in dem einen literarischen System und ihren außerliterarischen Charakter im anderen.⁷¹¹

708 Jurij Tynjanov, »Das literarische Faktum« [1924], in: Striedter (1994), *Russischer Formalismus*, S. 393–431: 403. [Herv. i. O.]

709 Ebd.

710 Ebd., S. 413.

711 Jurij Tynjanov, »Über die literarische Evolution« [1927], in: Striedter (1994), *Russischer*

Tynjanov unterstreicht, dass das Literaturverständnis sich von Epoche zu Epoche verändert, dennoch ignoriert oder übersieht er die Autorität bzw. alle Mal auch: Zuständigkeit des Rezipienten, einen Text sogar ›nachträglich‹ als literarisch oder nicht zu lesen und zu qualifizieren, sogar entgegen den Gepflogenheiten oder Gattungsnormen bestimmter Epochen.⁷¹² Dieses literaturbezogene Handeln, diese wechselhafte Wahrnehmung von Literatur zeigt an, inwiefern literarische Evolution von Faktoren abhängig sein kann, die jenseits eines rein literaturgeschichtlichen Kontextes liegen. Der Fokus auf Funktion und Faktum bei Tynjanov führt zur teilweisen Missachtung des eigenen Prozesscharakters der Rezeption von Literatur, aufgrund dessen die unzweifelhafte historische Situiertheit literarischer Texte im Rahmen von deren Lektüre stets im Verhältnis steht zu einer anderen kontextabhängigen und je historischen Positionierung, nämlich der der Rezeption.⁷¹³

Wenngleich er den Term literarischer ›Tradition‹ zugunsten des literarischen ›Systems‹ ablehnt, ähnelt die Argumentation noch stärker der von Groys als dies bei Šklovskij der Fall ist: Tynjanov geht davon aus, dass die Etablierung »eines jeden literarischen Elements« zu seinem »Verblässen«, seiner »Automatisierung« führt, »es verschwindet nicht, nur seine Funktion ändert sich, wird eine dienende. Wenn das Metrum im Gedicht ›abgegriffen‹ ist, werden auf seine Kosten andere Merkmale des Verses und andere Elemente des Werks wichtig, das Metrum aber übernimmt andere Funktionen.«⁷¹⁴ Derart folgt auf die Automatisierung eines Elements wiederum ›automatisch‹ die Einführung eines neuen Elements, das im Weiteren jedoch auch automatisiert wird. Somit wird die literarische Evolution selbst – bestehend aus dem steten Wechsel von Differenzqualität, deren Automatisierung und einer neuen Differenzqualität – zugleich als Automatismus gesetzt.⁷¹⁵ Kurioserweise ist es nun die Geschichte der sowjetischen oder generell ›Ostblock‹-Literatur (und ihrer Theorie), die diesem Modell widerspricht: Für die DDR-Literatur wurden die Möglichkeiten von (speziell auch formal-ästhetischer) Innovation oder Entautomatisierung vor allem durch den ZK-Beschluss von 1951 über den *Kampf gegen Formalismus in Literatur und Kunst, für eine fortschrittliche deutsche Kultur* stark eingeschränkt – sowohl für die Literaturproduktion

Formalismus, S. 433–461: 441.

712 Vgl. dazu auch den Literaturbegriff von Friederike Worthmann, siehe *Kapitel 3.1.5*.

713 Aus Perspektive der hermeneutischen Rezeptionsästhetik hat Hans Robert Jauss bereits deutlich auf diese Schwäche des russischen Formalismus hingewiesen. Vgl. ders., »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft«, in: ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M. 1970, S. 144–207: 164–168.

714 Tynjanov (1994), Über die literarische Evolution, S. 41 f.

715 Striedter beschreibt das Resultat von Tynjanovs Theorem pointiert und skizziert dabei zuletzt ein literaturökonomisches Modell, das dem von Groys strukturel verwandt erscheint: »Der produzierende Autor wie der rezipierende Leser beziehen das einzelne Werk, seine Elemente und deren Organisation auf bestimmte, ihnen vertraute Stiltraditionen und Genrekonventionen, sei es, weil diese vom Werk bekräftigt, sei es, weil sie von ihm verletzt oder ›verfremdet‹ werden. [...] Durch eine solche Bekräftigung oder Durchbrechung bestehender Gattungsnormen aber verändert das einzelne Werk und seine Rezeption den Kanon des Genres, wird zum Faktor der Evolution des betreffenden Genres und seines Verhältnisses zu anderen.« Striedter (1994), Zur formalistischen Theorie, S. LXI f.

selbst als auch für deren Bewertung und den Maßstab der Abweichung als Grundlage von literarischer Wertung allgemein.⁷¹⁶

Entautomatisierung und Innovation sind allerdings, das sei an dieser Stelle angemerkt, nicht synonym zu betrachten, sondern in Relation zueinander: Entautomatisierung kann zwar vor dem Hintergrund der synchron vorherrschenden ›automatisierten‹ Verfahren und Wahrnehmungen als innovativ gegenüber der aktuell wirksamen Tradition beurteilt werden. Obendrein kann jedoch ein vorgeblich völlig veraltetes Element einen Kulturautomatismus wieder aufbrechen, das heißt, das entautomatisierende Mittel muss nicht generell neu sein, wie auch ein innovatives Element nicht zwingend den Wahrnehmungsautomatismus unterbricht. Man betrachte nur die automatisierte *Innovationserwartung*, der der CEO von *Apple* auf der Jahreshauptversammlung stets begegnet. Nicht zuletzt verfolgen Retro-Phänomene eine ähnliche Strategie wie die von Tynjanov beschriebenen Evolutionsprozesse. Bei genauerer Betrachtung stimmen jene zwar nur selten deutlich oder sogar exakt mit den historischen Vorbildern überein. Dennoch basieren Retro-Stile bzw. -Gattungen wie Soul (seit Amy Winehouse), gegenständliche Malerei (etwa die Neue Leipziger Schule) oder der Briefroman auf traditionellen Ausdrucksformen, die immer mal wieder einen Aufschwung oder Abschwung erleben. Für den aus dem 18. Jahrhundert stammenden, modernen Briefroman kann zum einen nach Bram Stokers *Dracula* (1897) für die Zeit um 1900 von einer Neukanonisierung gesprochen werden, und zum anderen in kleinerem Umfang seit den 1980er Jahren mit Heinrich Bölls *Vermächtnis* (1982), Alice Walkers *Die Farbe Lila* (1982), Paul Austers *Im Land der letzten Dinge* (1987) sowie in den letzten Jahren mit einigen Email-Romanen.

Ohnedies lassen sich jedoch diverse Beispiele anführen, die einem impliziten Innovationsdrang der Literatur, wie Tynjanow ihn beschreibt, widersprechen oder ihn zumindest relativieren. Als konventionelle Dauerbrenner, also literarische Großformen mit langfristiger struktureller Trägheit – neben der es gleichwohl eine breite Auswahl an experimentellen Formen gibt –, können außerdem etwa der realistische Roman oder das Drama in drei oder fünf Akten (auch bei Drehbüchern) gelten. Tynjanow geht zwar meistens differenziert auf die Veränderlichkeit und zugleich Tradiertheit des Romans ein; wenn aber zuletzt die Neuerungen poetologisch hervorgehoben werden, und sei es deskriptiv, dann verschiebt sich zur gleichen Zeit die Aufmerksamkeit auf die Entautomatisierungen und etwaige andere Konstanten werden vernachlässigt. Das heißt, auch die Betrachtungen kultureller Abläufe bei Tynjanow müssen unter dem Aspekt des Blickfeldes reflektiert werden. Dieses ist letztlich auf Veränderungsprozesse ausgerichtet. In seinem Aufsatz zur Theorie der Parodie, »Dostoevskij und Gogol«, legt er nahe, dass literarische Erneuerung sich im »Kampf« mit den jeweiligen Vätern, aber immerhin in Anknüpfung an die Großväter vollziehe: »Jede literarische Nachfolge ist

716 Abdruck des Beschlusses in: *Neues Deutschland*, 23.03.1951; zu den weiteren Folgen und kulturpolitischen Maßnahmen vgl. etwa Simone Barck, »Kultur im Wiederaufbau (Teil 2), Bildung und Kultur in der DDR«, in: *Informationen zur politischen Bildung* 256 (Deutschland in den fünfziger Jahren), 3. Quartal 1997, online: <http://www.bpb.de/izpb/10136/kultur-im-wiederaufbau-teil-2?p=all> (zuletzt eingesehen am 24.01.2016).

doch primär ein Kampf, die Zerstörung eines alten Ganzen und der neue Aufbau aus alten Elementen.«⁷¹⁷

Tynjanovs Konzentration auf die literaturgeschichtlich eingebundene Funktion von Literatur darf wiederum nicht missverstanden werden als eine Suche nach Intention im Sinne einer Zuschreibung durch den Autor, zumal im Formalismus stets die Distanz zum überholten Biographismus betont wird:

Die konstruktive Funktion, die Korrelation der Elemente innerhalb des Werks, verwandelt die ›Absicht des Autors‹ in ein Ferment, und nicht mehr. Die ›schöpferische Freiheit‹ erweist sich als optimistische Lösung, entspricht aber nicht der Realität und macht der ›schöpferischen Notwendigkeit‹ Platz.

[...]

Streichen wir die teleologische, zielgerichtete Nuance, die ›Absicht‹ aus dem Wort ›Intention‹. Was kommt heraus? Die ›Intention‹ des literarischen Werks (der Reihe) erweist sich als seine sprachliche Funktion, als seine Korrelation zum außerliterarischen Leben.⁷¹⁸

An diesem Zitat fällt außerdem auf, dass wie schon bei Šklovskij zuletzt doch immer das außerliterarische Leben als Referenzpunkt von Literatur mitgenannt wird, zumindest durch sein ›sprachliches Moment‹, was der verbreiteten Betrachtung des Formalismus als einer ›literaturimmanenten‹ Richtung ein wenig die Schärfe nimmt.⁷¹⁹ Daneben zeigt sich Tynjanovs Ansatz hier als Vorläufer einer ›Textintention‹, wie sie später bei Umberto Eco verfochten wird (siehe auch *Kapitel 3.3.2*), wobei Eco freilich das Text-Leser-Verhältnis viel stärker macht als bei Tynjanow der Fall. Immerhin hat letzterer jedoch mit Roman Jakobson nachdrücklich darauf hingewiesen, dass für die Beschreibung literarischer Strukturen und ihrer Dynamik die Diachronie als gleichbedeutend mit der Synchronie gelten muss.⁷²⁰ Die Bedeutung außerliterarischer Faktoren für die betonten Brüche literarischer Evolution wird in dem programmatischen Thesenpapier dagegen nur als interdisziplinärer Methodenausblick formuliert. So fordern Tynjanov und Jakobson, die »immanenten Gesetze der Literatur- und Sprachentwicklung« soll-

717 Jurij Tynjanov, »Dostoevskij und Gogol« [1921], in: Striedter (1994), *Russischer Formalismus*, S. 301–371: 303; vgl. dazu auch Striedter (1994), Zur formalistischen Theorie, S. LXVI.

718 Tynjanow (1994), Über die literarische Evolution, S. 453.

719 Tynjanow fragt auch explizit nach der »*Expansion der Literatur in das außerliterarische Leben*« (ebd., S. 455, Herv. i. O.), was einen weiteren Konnex in Richtung *New Historicism* ermöglicht. Allerdings bezieht sich Tynjanow bei der Aussage genau genommen nur auf die Differenz zwischen der ›literarischen‹ und der ›realen‹ Persönlichkeit von Dichtern wie Heine oder Byron. Am Ende seines Aufsatzes hält er aber fest: »Die dominierende Bedeutung der wichtigsten sozialen Faktoren wird damit nicht bestritten, sondern soll in ihrem vollen Umfang geklärt werden, aber eben als Frage nach der *Evolution* der Literatur« (S. 461, Herv. i. O.)

720 »Der Gegensatz von Synchronie und Diachronie war der von Systembegriff und Evolutionsbegriff; er verliert grundsätzlich seinen Sinn, sofern wir anerkennen, daß jedes System notwendigerweise als Evolution auftritt und andererseits die Evolution zwangsläufig Systemcharakter trägt.« (Jurij Tynjanov/Roman Jakobson, »Probleme der Literatur- und Sprachforschung« [1928], in: *Kursbuch 5* (Mai 1966), hg. v. Hans Magnus Enzensberger, S. 74–76: 75 [These 4]) Vgl. auch Striedter (1994), Zur formalistischen Theorie, S. LXIV u. LXXXII.

ten »mittels einer Analyse der Korrelation der Literatur und der übrigen historischen Disziplinen«⁷²¹ untersucht werden.

Grundsätzlich lässt sich die Wechseldynamik von Etablierung und Verfremdung im Bereich literarischer Kanonisierung auch vergleichen mit dem Spannungsverhältnis von Deterritorialisierung und Reterritorialisierung in der Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari (vor allem im Kontext ihres Rhizombegriffs).⁷²² Als *Deterritorialisierung* beschreiben sie in *Tausend Plateaus* (1980) eine Bewegung, die eine Entfremdung vom Ausgangskörper (auf einer Fluchtlinie) bewirkt, so dass die bisherige Struktur aufgebrochen und somit verändert wird. Ihr entspricht im Gegenzug eine *Reterritorialisierung*, bei der eine Wiedereingliederung oder aber eine Anpassung an neue Verhältnisse passiert, also eine Re-Formation anstatt der deterritorialen, partiell revolutionären Entwicklung.⁷²³ Man könnte das Gegensatzpaar auch als dezentralisierend versus zentralisierend fassen. Durch dieses Verständnis der genannten Wechseldynamik würden zudem gewisse determinierende Elemente in Tynjanovs Theorie abschwächt. Denn es handelt sich bei der Kanonisierung (ähnlich der Terminologie von Deleuze/ Guattari) nicht um ein binäres dialektisches Modell, das in einer Synthese oder einem Kompromiss mündete – zumal es nicht den Kanon, sondern nur Kanones gibt –, sondern um einen unentwegten Prozess, den man nur als Momentaufnahme oder Entwicklungsspur abbilden kann. Im Kontrast zu einem tendenziell statischen Resultat bilden die beiden Stoßrichtungen hier also unvermeidlich ein paradoxes Verhältnis: Durch Deterritorialisierung bzw. Entautomatisierung verschaffen sich einzelne Stimmen eine besondere Aufmerksamkeit z. B. durch Andersheit oder Eigenartigkeit (innerhalb eines bestimmten Bezugsfeldes/ Kanons).⁷²⁴ Diese Einflussnahme ist aber nichts *wert* und

721 Tynjanov/Jakobson (1966), Probleme der Literatur- und Sprachforschung, S. 76 (These 8).

722 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II* [1980], Berlin 1992, etwa S. 19–23, 396–404 u. 413–418. Deleuze/ Guattari verwenden die Begriffe allerdings auch schon in *Anti-Ödipus* (1972) und ihrer *Kafka-Studie* (1975). Das Begriffspaar geht zurück auf Félix Guattari, ebenso wie die Unterscheidung zwischen *molar* (groß, zentralistisch) und *molekular* (klein, polyzentrisch). Vgl. Hanjo Berressem, »Guattari, Pierre Félix«, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 2., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2001, S. 234.

723 Zur Veranschaulichung wählen Deleuze/ Guattari unter anderem das ko-existenzielle Zusammenwirken einer bestimmten Wespen- und einer bestimmten Orchideenart: »Wie sollten die Deterritorialisierungsbewegungen und die Reterritorialisierungsprozesse sich nicht aufeinander beziehen, sich nicht ständig verzweigen und einander durchdringen? Die Orchidee deterritorialisiert sich, indem sie ein Bild formt, das Abbild einer Wespe; aber die Wespe reterritorialisiert sich auf diesem Bild. Die Wespe dagegen deterritorialisiert sich, indem sie selber zu einem Teil des Fortpflanzungsapparates der Orchidee wird; aber sie reterritorialisiert die Orchidee, weil sie deren Pollen transportiert.« Deleuze/ Guattari (1992), *Tausend Plateaus*, S. 20.

724 »Die Tatsache, daß es keine Deterritorialisierung ohne eine ganz bestimmte Reterritorialisierung gibt, sollte uns Anlaß sein, die weiterhin bestehende Beziehung von Molarem und Molekularem zu überdenken: keine Strömung, kein Molekular-Werden kann sich einer molaren Formation entziehen, ohne von molaren Komponenten begleitet zu werden, die Übergänge und wahrnehmbare Markierungen für unwahrnehmbare Prozesse bilden.« (Deleuze/ Guattari [1992], *Tausend Plateaus*, S. 413 f.) Auch diese Aussage lässt sich auf die Wertungsforschung übertragen, denn tatsächlich sind es die eher reterritoralisierenden

nicht wirksam, wenn sie nicht durch verschiedene, wiederum wirkmächtige Akteure eingefangen wird. Dann handelt es sich aber bereits nicht mehr um eine Entautomatisierung bzw. Deterritorialisierung, sondern ganz im Gegenteil um ein reterritorialisierendes Wieder-Einbinden in die automatisierten Abläufe der Valorisierung.⁷²⁵ Daher kann auch weder Innovation noch Verfremdung als *hinreichendes* Kriterium für die Etablierung eines künstlerischen Werkes gelten, denn ohne Anschluss bleiben sie leere Attribute. Als *notwendige* Bedingung können sie auch nicht gelten, da man sich *bottom-up* ebenso auf ein ‚gelungenes‘ Plagiat oder ein höchst konventionelles Objekt einigen kann, oder auch auf einen Gegenstand, der für den eigenen Bereich zwar ungewöhnlich erscheint, aber in anderen Kanones oder Kulturformen bereits längst etabliert ist.⁷²⁶ Von Entautomatisierung lässt sich aber dennoch sprechen, wenn man diese nicht inhaltlich, als (etwa formalästhetische) Verfremdung, sondern bloß als Moment gezielter Referenz versteht: Ein Werk wird aufgewertet und ein anderes nicht, ein Werk mit Aufmerksamkeit bedacht und damit eventuell weitere Aufmerksamkeit herbeigeführt etc. Sogar wenn dies zufällig oder willkürlich geschieht, beinhaltet die Aktion das Moment einer Selektion und damit eines Ausschlusses von allem anderen gegenüber der getätigten Referenz. Dieses Verständnis von Entautomatisierung mag gleichwohl kaum noch mit Šklovskij's Definition vereinbar sein und auch die vorherige Betonung von Teleologie relativieren. In jedem Fall können inhaltliche und formale Abweichung, Innovation oder Verfremdung im Spektrum der Wertungsmaßstäbe zuletzt lediglich als *mögliche* Faktoren gelten,⁷²⁷ abhängig vom jeweiligen Bewerter, sprich: Rezipienten bzw. Referenten. Und als ein kulturökonomisches Strukturelement von Kanonisierung dienen sie nur, insofern man Entwicklungen in der Kultur- oder Literaturgeschichte anhand bipolarer Denkschemata wie traditionell/innovativ, normgerecht/normabweichend oder automatisierend/entautomatisierend beschreiben möchte. Beiläufig legte man damit das Augenmerk der Historiographie indes auf bestimmte Attribute, also auch auf bestimmte attributive Werte.

Bei Šklovskij, um auf den Ausgangspunkt der Argumentation zurückzukommen, stehen sich Automatisierung und (bewusstes) Wahrnehmen diametral gegenüber. Währenddessen geht mit einem entautomatisierenden Eingriff in eine Debatte, wie gerade skizziert – indem etwa ein bestimmter Begriff positiv oder negativ festgeschrieben werden soll –, gemeinhin das sofortige Unsichtbar-Machen dieser Verfremdung einher. Im politischen Bereich gehen Lobbyisten in der Regel nicht transparent vor, wenn sie versuchen, Einfluss zu nehmen. Neologismen wie das vermeintlich neutrale

Referenzen auf etwaige Entautomatisierungen oder Subversionen, die erst für die Sichtbarkeit von solcherart Fluchtlinien und zugleich für deren Kanonisierung sorgen.

725 Im Speziellen die Abweichung, das Besondere, Originelle, Neue oder Radikale gehört heute bekanntlich zum standardisierten Inventar der Reklame, insbesondere auch in den Werbekatalogen literarischer und geisteswissenschaftlicher Verlage. Gegenkulturelle oder subversiv abweichende Institutionen müssen sich inzwischen dagegen wehren, gegen den eigenen Willen in Marketing-Kampagnen z. B. für Städtetourismus eingebunden und abgebildet zu werden. Siehe das Manifest »Not in Our Name, Marke Hamburg!«, abgedruckt in: *Die Zeit*, Nr. 46, 05.11.2009. (online als: »Kunst als Protest. ›Lasst den Scheiß!‹«, unter: <http://www.zeit.de/2009/46/Kuenstlermanifest>, zuletzt eingesehen am 24.01.2016)

726 Vgl. Baßler (2011), Avantgarde und Pop, S. 65 f.

727 Bei Heydebrand/Winko werden sie unter den relationalen axiologischen Werten subsumiert und erläutert. Vgl. dies. (1994), *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 121–123.

›Kernenergie‹ werden von ihren Schöpfern und Verfechtern entschieden nicht als Marketing-Begriffe oder Euphemismen kenntlich gemacht. Ähnlich verhält es sich in der Literaturgeschichtsschreibung. In den wenigsten Literaturgeschichten wird dezidiert darauf eingegangen, warum dem einen Autor fünf Seiten eingeräumt werden, einem anderen nur eine halbe, und nach welchen Kriterien und Methoden dies geschieht.⁷²⁸ Stattdessen wirkt dieser kanonisierende Eingriff ebenfalls als ›organisch‹, ›notwendig‹ oder ›deskriptiv‹ gegenüber der faktischen Geschichte der Literatur selbst, die mit dem Anspruch der Adäquatheit (wennschon nicht Objektivität) nach einer mal mehr, mal weniger transparenten Methodik beschrieben werden soll. Entsprechendes gilt für viele Poetologien, die ihr eigenes Literaturideal etablieren und so auch ›normalisieren‹ wollen. Das wünschenswerte Gegenteil dazu bildet aus meiner Sicht das – oben bereits der östlichen Philosophie entlehnte – Paradox eines bewussten Automatismus, einer bewussten Wiederholung. Dies sähe für die Literaturgeschichtsschreibung wie generell für literarische Wertungshandlungen so aus, dass Valorisierungen oder Aufmerksamkeitsherstellung – seien diese nun abweichend von der etablierten Wahrnehmung oder nicht – von einem beständigen Mitreflektieren des eigenen Machens, des eigenen Verfahrens begleitet wird.⁷²⁹ Aus praktischer Sicht haben diese ostentativen Methoden-Diskussionen oder Feedback-Schleifen allerdings zur Folge, dass äußerst komplexe und unübersichtliche Prozesse wie die der Literatur-Historiographie zwar stärker reflektiert, aber damit – auf Kosten besserer Lesbarkeit – noch kleinteiliger gestaltet werden. Das so formulierte Ziel einer stärkeren Deskriptivität der Literaturwissenschaften geht in diesem Plädoyer indes wiederum einher mit einem gewissen Postulats-Charakter. Ganz ohne normative Forderungen kommt die vorliegende Arbeit offenkundig gleichfalls nicht aus.

Als ein exemplarischer Gegenstand, der im Wertungsprozess von der Relevanz zur kanonischen Etablierung und dann wieder hinab in die buchstäbliche Gleichgültigkeit der materialen Archive befördert wurde, dient im Folgenden Detlev von Liliencron mit seinem literarischen sowie literaturbezogenen Werk. Liliencrons Texte galten zu seiner Zeit um 1900 sogar als innovativ, als abweichend, als Ausdruck literarischer Evolution, und das insbesondere bei einigen Schriftsteller-Kollegen, die heute die Literaturgeschichten zu dieser Epoche dominieren. Im Gegensatz zu diesen wurde Liliencrons Texten aber nach und nach eine kurze Halbwertszeit zugesprochen, so dass er inzwischen eher als nebeneingetragener, nachrangiger Literat der Epoche oder als zeitgeschichtliche Persönlichkeit referiert wird (vgl. *Kapitel 5.1*). Gleichzeitig ist Liliencron ein außergewöhnlich geeignetes Beispiel für die Reflexion literarischer und literaturbezogener Wertungen, da er selbst durch sein Schaffen ein breites Spektrum an Valorisierungen vorgenommen hat. Dies gilt verstärkt für kleinteilige und implizite Referenzen, wie in *Kapitel 5.2* und *5.3* gezeigt wird.

728 Vgl. dazu Ansgar Nünning, »No Contextualization without Literary Theory and Concepts: Problems, Kinds and Criteria of Contextualizing Literary History«, in: Elisabeth Wäghäll Nivre/Beate Schirmacher/Claudia Egerer (Hg.), *(Re-)Contextualizing Literary and Cultural History. The Representation of the Past in Literary and Material Culture*, Stockholm 2013, S. 13–47.

729 Hinsichtlich des Umgangs mit Gegenwartsliteratur habe ich zu diesem Themenkomplex einen Sammelband miterstellt, siehe: Maik Bierwirth/Anja Johannsen/Mirna Zeman (Hg.), *Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*, Paderborn 2012.

Kernpunkte zu Kapitel 4:

- Die Begriffe Innovation, Neuheit und Abweichung sind oftmals teleologisch ausgerichtet und ideologisch geprägt. Zudem sind sie als Konzepte Teil vieler, indes nicht nur genuin moderner Poetologien und verfügen in diesen über einen normativen Impetus. Letzteres gilt auch für das Theorem der Entautomatisierung im Russischen Formalismus.
- Anders als von B. Groys postuliert, wird ›das‹ Neue auch in der Moderne nicht ›notwendigerweise‹ aufgewertet und geht somit keinesfalls zwangsläufig ins kulturelle Archiv ein. Stattdessen handelt es sich lediglich um einen *möglichen* Wertmaßstab neben anderen, der allerdings ab dem späten 19. Jahrhundert zugegebenermaßen eine beachtliche Konjunktur erlebt. Ähnliches gilt für den etwas anders gelagerten Aspekt der Abweichung, den H. Fricke sogar als allgemeines, also überzeitliches Movens der Literatur- und Kulturgeschichte vertritt, wie auch für Elemente der Entautomatisierung.
- Gleichwohl verändert jede literarische Wertung und jedes neu bewertete Objekt das kulturelle Archiv, so dass diesen Prozessen objektiv ein innovativer Charakter innewohnt. »Kultur ist immer schon eine Werthierarchie. Jede kulturelle Handlung bestätigt diese Hierarchie oder verändert sie« (Groys). Jedoch geschieht dies m.E. nicht als äquivalenter Tausch.
- Ebenso wie Abweichung und Entautomatisierung lässt sich Neuheit nur im geschichtlichen Vergleich feststellen, somit sind diese Kriterien stets historisch relativ.
- Der klaren Dichotomie von Automatismus und Entautomatisierung bei Šklovskij setze ich die Option eines ›bewusst-wahrgenommenen‹ Automatismus, einer Aktualisierung, einer Wiederholung – zumal auf Seiten des Rezipienten – entgegen. Mit Tynjanov lassen sich literarische Veränderungen und Konstanten immerhin in Kontinuität beschreiben, doch auch er unterschätzt die Rolle und Freiheit der Leser bzw. referierenden Akteure.
- Es erscheint geboten, verschiedene Bezugsebenen und verschiedene Formen der Entautomatisierung zu unterscheiden: 1. kann »außerästhetische[s] Material zu ästhetischen Fakten transformiert« (Hansen-Löve) werden; 2. können literatur(geschichts-)immanent, etwa intertextuell Verfremdungen erzeugt werden (ebd.); 3. kann aber auch der (didaktische oder epistemologische) Umgang mit Literatur selbst entautomatisiert werden, zum Beispiel drastisch durch den Einsatz von Zensur; 4. kann man mit dem Begriff außerdem den Eingriff in weitergehende kulturelle oder soziale Diskurse umschreiben, insbesondere wenn es um sprachlich-symbolische Wahrnehmungssteuerung bzw. identitätspolitische Prägungen geht (hierbei kann es sich u. U. weiterhin um literaturbezogene Praktiken handeln).
- Die letzten beiden, nur literaturbezogenen Punkte zeigen, dass Entautomatisierung kein nur positiv konnotierter oder gar ›natürlicher‹ Vorgang ist (wie bei Šklovskij als besondere Potenz der Literatur), sondern durchaus als autoritärer Eingriff – hier im Sinne von ›Auctoritas‹ – zu begreifen ist. Demnach bieten sich Konzepte wie *Deus ex machina* oder die Funktion eines Demiurgen zum Vergleich an. Bei einer Analyse von

derlei Interventionen kann zudem unterschieden werden, ob die Entautomatisierung normierend einen statischen Zustand herbeiführen soll oder ob sie sich als historisch relativ ausstellt, und ob der verfremdende Eingriff sichtbar oder unsichtbar gemacht wird. Für die literaturwissenschaftliche und speziell literaturhistoriographische Arbeit gehen diese Erkenntnisse mit einem Plädoyer für eine perpetuierliche Reflexion der eigenen Wertungen und Wertungsbedingungen einher.⁷³⁰

– Die Wechselbeziehung von Etablierung und Erneuerung in der Literaturgeschichte und generell in Prozessen der Kanonisierung lässt sich mit den Begriffen von Deleuze/Guattari auch als komplexes Verhältnis von Deterritorialisierung und Reterritorialisierung begreifen.

730 Vgl. auch Maik Bierwirth, »Context – Intertext: A Prerequisite of Cultural Relevance and Value«, in: Wåghäll Nivre/Schirmacher/Egerer (2013), *(Re-)Contextualizing Literary and Cultural History*, S. 49–62.

5. Modi der Wertentstehung am Beispiel des Impressionisten und Impresarios Detlev von Liliencron (1844–1909)

Der Freiherr Detlev von Liliencron wird 1844 in Kiel als Spross einer verarmten Adelsfamilie geboren und stirbt 1909 in Alt-Rahlstedt bei Hamburg. Sein literarisches Werk entsteht ab Anfang der 1880er Jahre, bekannt wird er vor allem durch seine Lyrik und sein Epos *Poggfred* (erste Ausgabe 1896, mehrfach erweitert), die gemeinhin als impressionistisch, aber auch im weiteren Sinne als naturalistisch beschrieben werden. Als Liliencron zum 1. August 1902 das *Kartell lyrischer Autoren* als gewerkschaftliche Schriftsteller-Vereinigung mitbegründet,⁷³¹ geht es ihm um nicht weniger als um seine Existenzgrundlage. Er sieht sich als Künstler und als Produktivkraft missachtet, da er trotz großer Anerkennung seitens der Kollegen und der Kritik sowie (inzwischen) immerhin passabler Auflagenhöhen nicht aus seiner finanziellen Notlage herauskommt. Von 1886 bis zu seinem Tod 1909 erhält er wiederholt Einmalzahlungen und schließlich eine kleine Rente der *Deutschen Schillerstiftung*, an welche er sich fast jedes Jahr als Bittsteller in bisweilen sehr verzweifelterm Ton wendet.⁷³² Als Schriftsteller verfügt er zwar über ein merkliches Renommee, so veröffentlicht er von 1883 bis 1895 im Verlag des bedeutsamen Naturalismusförderers Wilhelm Friedrich, doch als Existenzgrundlage rechnet sich dies nicht und erst recht reicht es nicht aus, um zugleich seine Gläubiger zu beruhigen. Dies liegt abgesehen von alten Schulden und seiner vorgeblichen Unfähigkeit hauszuhalten zum einen an einem angeblich ungünstigen Vertrag Liliencrons, zum anderen jedoch an allgemeinen rechtlichen Defiziten von Autoren gegenüber dem Gebaren von Verlagen, vor allem was die Zweitverwertung von Werken betrifft. Selbst nachdem das Urheberrecht zum 1. Januar 1902 zugunsten der Autoren leicht ausgedehnt wird, gehört es für die Verlagsseite weiterhin zum guten Ton, dass Autoren ihre Texte für Lesebücher und ähnliche Sammlungen gratis bereitstellen. Ansonsten müssen sie mit zukünftiger Nichtbeachtung oder sogar öffentlichen Diffamierungen rechnen (siehe 5.2).

Bereits 1889 fasst Liliencron einen Prosatext, der sich mit den existenziellen Sorgen des Dichters und seiner mangelnden Wertschätzung seitens der Gesellschaft beschäftigt: *Der Mäzen*.⁷³³ Darin zitiert ein Mäzen als Erzähler des kurzen Romans

731 Vgl. den Gründungsaufwurf in: *Die Feder. Halbmonatsschrift für die deutschen Schriftsteller und Journalisten*, 75, 5. Jg. (01.08.1902), S. 627 f. (= S. 1 f. der Nr. 75)

732 Vgl. Wulf Kirsten (Hg.), *Die Akte Detlev von Liliencron*, Weimar 1968. (= *Veröffentlichungen aus dem Archiv der Schillerstiftung*, Heft 13)

733 Detlev von Liliencron, »Der Mäzen«, in: ders., *Der Mäzen. Erzählungen*, 2. Band, Leipzig 1889, S. 1–230. Da seit langem keine *Gesammelten Werke* (o. Ä.) von Liliencron mehr gedruckt wurden und im Buchhandel erhältlich sind, von einer historisch-kritischen Ausgabe ganz zu schweigen, habe ich mich dafür entschieden, im Folgenden – wenn möglich – Liliencron-Ausgaben jüngerer Datums zu zitieren, zumal es sich um äußerst solide Arbeiten der Herausgeber handelt: Detlev von Liliencron, *Der Mäzen*, hg. v. Philipp Pabst, Neumünster 2013; Detlev von Liliencron, *Ausgewählte Werke*, hg. v. Walter Hettche,

ausgiebig seine liebsten Dichter und fragt, warum der Massengeschmack an diesen vorbeigehe, so dass sie darben müssten. Außerdem beschreibt er, wie er einigen Dichtern durch finanzielle Zuwendungen und die Veranstaltung von Dichtertagen auf seinem Anwesen unter die Arme greife und sie fördere. Anhand von Liliencrons Text und seinem späteren Aktivismus lässt sich nachzeichnen, inwiefern existenzielle Nöte, rechtliche Vorgaben, das Handeln von Mäzenen und Verlagen, sowie die kritische und die konsumorientierte Öffentlichkeit in einem Wechselspiel das kreative Schaffen eines Künstlers maßgeblich beeinflussen. Umgekehrt kann gezeigt werden, inwiefern Liliencron durch sein Schreiben und seine Lobbyarbeit Einfluss nimmt auf gesellschaftliche Zusammenhänge, genauer: auf den Status von Literatur allgemein, indem er über Missstände aufklärt, aus seiner Sicht unterschätzte Autoren zitiert oder lobt sowie für die Umsetzung von Autorenrechten eintritt. In der Zeit der Jahrhundertwende steigert sich die Diskrepanz zwischen Ästhetik und Kommerz zudem, da in poetologischen Schriften Innovation, also die bloße Neuheit von Form, Stil und Inhalt, zunehmend als literarisches Ideal verfochten wird (etwa bei Hermann Bahr), während die zahlreichen Verlage und Zeitschriften verstärkt strenge, detaillierte Vorgaben machen, welche Stoffe und Textsorten ihre Autoren für eine marktkonforme Veröffentlichung zu verfassen haben. Dies thematisiert Liliencron schon 1885 in seiner Erzählung »Der Dichter«.⁷³⁴

Um als Autor auf solcherlei Missstände einwirken zu können, bedarf es einer gewissen Wirkmacht, die Liliencron und seinen Texten allerdings tatsächlich zukam. Nicht zuletzt die Literaturgeschichten seiner Zeit schreiben seinem Werk einen beträchtlichen Wert zu und betonen zugleich seine direkte Wirkung auf andere Schriftsteller. Im Laufe des 20. Jahrhunderts relativiert sich dies aber deutlich, so dass er heute zumeist nur noch als zweitrangiger Lyriker der Epoche um 1900 oder als ein einigermaßen bedeutsamer Kulturakteur der Zeitgeschichte wahrgenommen wird. Freilich ist es nun nicht mein Anliegen, daran etwas zu ändern, sondern diese Prozesse zu analysieren. Im Folgenden rekonstruiere ich zunächst die Aufwertung und den Wertverlust des Liliencron'schen Werks in der Literaturgeschichtsschreibung und prüfe anhand dessen, wie relevant es im literarischen Feld zu Lebzeiten war; zum Zweiten beschreibe ich, wie er auf Grundlage seiner Bedeutung und auf Basis sozialkritischer Aussagen in seinen Texten Einfluss auf die rechtliche und ökonomische Situation von Schriftstellern nehmen konnte; drittens belege ich anhand seines Romans *Der Mäcen* ein Verfahren intertextueller Patronage, bei dem Dichtern und ihren Werken Wert zugeschrieben wird, indem sie namentlich erwähnt oder (hier: mit ganzen Gedichten) zitiert werden, erst recht, wenn dem Ort ihrer Referenz eine größere Aufmerksamkeit gewiss ist als der ursprünglichen Veröffentlichung des Referierten selbst.⁷³⁵

Neumünster 2009.

734 Erstveröffentlichung in: *Die Gesellschaft*, 40, Jg. 1 (3. Oktober 1885).

735 Ich beschränke mich hier allerdings exemplarisch auf die von mir theoretisch unterfütterten Wertungsaspekte, die in der bisherigen Forschung als unterrepräsentiert erscheinen; eine ausführliche Wertungsanalyse, wie sie bei Friederike Worthmann in 12 Aspekten angeregt und von mir auf 9 Punkte verknappt wird (vgl. 3.1.5), liefere ich nicht zu Liliencron. Vor allem kausale Interpretationen z. B. hinsichtlich seiner (absteigenden) Wirkung versuche ich – programmatisch – zumindest weitgehend zu vermeiden.

In diesen drei Schritten kommen verschiedene Aspekte zum Tragen, die theoretisch in dieser Arbeit im Detail entwickelt wurden: Anhand von Literaturgeschichten lässt sich der Kanonisierungsprozess eines Autors qualitativ und quantitativ nachzeichnen, ohne von bestimmten axiologischen Werten, also Wertmaßstäben, ausgehen zu müssen.⁷³⁶ Dabei dienen sowohl synchrone Schnitte als auch der Blick auf diachrone Entwicklungslinien dem Erkenntnisgewinn. Relevanz kann einem Kulturakteur außerdem zukommen, wenn dessen Tun auf andere literaturbezogene Akteure abfärbt und diese Zeichenprozesse sich sogar ganz konkret auf die Produktionsbedingungen von Literatur, auf die Arbeits- und Lebensbedingungen ihrer Verursacher auswirken, sprich: sie sich als latente Referenz oder soziale Energie darin – etwa in einem Gesetz zum Urheberrecht oder einem besseren Vertrag mit dem Verleger – manifestieren. Bei intertextuellen Bezügen ist die Sichtbarkeit in aller Regel größer, doch auch hier muss die Wiederholungsstruktur der Wertzuschreibung nicht von expliziten Begründungen oder Urteilen begleitet werden, um wirksam zu sein. Unkommentierte Referenzen genügen völlig, um Wertungsprozesse zu veranschaulichen und unter Umständen sogar der Valorisierung der eigenen Selektion, des eigenen Geschmacks Vorschub zu leisten, wie sich in *Der Mäcen* zeigt.

5.1 Aus dem Kanon: Der Impressionist Detlev von Liliencron

1906 veröffentlicht der Kabarettist, Bestsellerautor und spätere Filmregisseur Hanns Heinz Ewers unter Mitwirkung von Victor Hadwiger, Erich Mühsam und René Schickele seinen *Führer durch die moderne Literatur*, in dem er 300 *Würdigungen der hervorragendsten Schriftsteller unserer Zeit* versammelt. Der Schwerpunkt liegt auf deutschen Autoren, aber die international wegweisenden Vorläufer und Vertreter von Naturalismus und vorexpressionistischer Moderne sind ebenfalls berücksichtigt. Detlev von Liliencron gehört neben Richard Dehmel, Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Arno Holz und Friedrich Nietzsche zum kleinen, erlesenen Kreis der deutschsprachigen Schriftsteller, denen zwei volle Seiten und mehr zur Erläuterung ihres Werkes gewidmet werden.⁷³⁷ Liliencron war also mit seinen Schriften in den progressiven, anti-wilhelminischen Literatenkreisen seiner Zeit⁷³⁸ sehr beliebt und etabliert:

Obwohl Liliencron dem Alter nach einer früheren Periode angehört, steht er hinsichtlich seines Wesens mitten unter den Jungen. Er war einer von jenen, die plötzlich abgebrochen haben mit allem Überkommenen; ja, er begann gewissermaßen als Fertiger, während andere

736 Siehe zum Verhältnis von Literaturgeschichten und Kanones sowie zur diesbezüglichen wertungsanalytischen Praxis auch: Fotis Jannidis, »Literaturgeschichten«, in: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hg.), *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*, Stuttgart, Weimar 2013, S. 159–167.

737 Vgl. Hanns Heinz Ewers, *Führer durch die moderne Literatur. 300 Würdigungen der hervorragendsten Schriftsteller unserer Zeit*, unter Mitwirkung von Victor Hadwiger, Erich Mühsam u. René Schickele [1906], korr. u. komm. Neuausg., hg. v. Danielle Winter/Arne Glusgold Drews, Hannover 2006.

738 Vgl. auch Jürgen Peters, »Momentaufnahme. Vorwort«, in: Ewers (2006), *Führer durch die moderne Literatur*, S. 7–11.

Revolutionäre wie Holz und Dehmel sich erst allmählich zu ihren Reisequalitäten [sic; im übertragenen Sinn für literarische Innovation] durchgerungen haben.⁷³⁹

Liliencron's Stil wird zumeist im Impressionismus verortet, jedoch deutlich zum bisweilen ebenfalls impressionistisch genannten Ästhetizismus der Szenen um Stefan George und Hugo von Hofmannsthal abgegrenzt. Kritik äußert Victor Hadwiger in seiner »Würdigung« hinsichtlich eines Hangs zur Manieriertheit in Liliencron's Texten: »Er stolpert oft über den Sack, in dem er alle seine Schätze mit sich führt, und schüttet dabei etwas zu viel davon aus.«⁷⁴⁰ Ferner seien Liliencron's Dramen generell zu vernachlässigen (darüber sind sich die Literaturgeschichten einig), und die vor der Jahrhundertwende noch respektable Prosa lasse qualitativ nach.

Eine andere Literaturgeschichte, die sich der zeitgenössischen Literatur um 1900 zuwendet, dabei aber das Zusammenwirken von Literatur und Gesellschaft ausgeprägt in die Historiographie einbezieht, ist *Die Bilanz der Moderne* (1904) von Samuel Lublinski.⁷⁴¹ Lublinski macht seinen Anspruch wie auch seine ungewöhnliche, zeitdiagnostische Perspektive in einer Vorrede deutlich:

Die letzten zwanzig Jahre der modernen deutschen Literatur sollen nicht nur ästhetisch abgeschätzt, auch nicht einmal lediglich in ihren soziologischen Triebfedern bloßgelegt, sondern vor allem auf ihr unbewußt waltendes Grundgesetz zurückgeführt und an diesem Maßstab gemessen und kritisiert werden. [...] Der Verfasser tritt [...] als ein Mann auf, der eine Wahrheit gefunden zu haben glaubt, für die er normativen Charakter beansprucht. [...] Selbst aber wenn man von der unvermeidlichen subjektiven Fehlerquelle *jedes* menschlichen Urteils ganz absehen wollte, so steht ihm und allen heute noch viel zu geringfügiges Material zur Verfügung, als daß jetzt schon ein erschöpfendes induktives Erkennen ohne mancherlei Ahnung und Kombination denkbar wäre. Damit aber ist auch die Unvermeidlichkeit gegeben, daß sich in die Resultate und Deduktionen dieser Arbeit ein hypothetisches Element hineinschleicht [...].⁷⁴²

Es ist bemerkenswert, dass Lublinski den normativen Charakter seiner Aussagen und Evaluationen über das zeitgenössische Spektrum der Literatur – kurz: »die Moderne« – dezidiert herausstellt und zugleich auf ihr subjektives, spekulatives Moment verweist, das sie in ihrer eigenen Stichhaltigkeit wiederum den weiteren Wertungen der Literaturgeschichte(n) ausliefert.⁷⁴³

739 Victor Hadwiger, »Detlev Freiherr von Liliencron«, in: Ewers (2006), *Führer durch die moderne Literatur*, S. 115–117: 115.

740 Ebd., S. 117.

741 Samuel Lublinski, *Die Bilanz der Moderne* [1904], mit einem Nachwort neu hg. v. Gotthart Wunberg, Tübingen 1974.

742 Ebd., S. Vf. [Herv. i. O.] Es folgen weitere Reflexionen und Präzisierungen: »Das Einzige also, was der Verfasser vernünftigerweise hoffen darf: daß [das] künftige Andere [der Literaturgeschichte] ein ungefähr Ähnliches [gegenüber Lublinskis Urteilen] sein wird [...]. Mehr wurde in diesem Buch nicht angestrebt, und es ist füglich Sache der Kritik und der fürtrefflichen Zeitgenossen, ob diese »Bilanz der Moderne« stimmt und ihnen etwas zu sagen hat oder nicht.« (Ebd.)

743 Es handelt sich bei Lublinskis Studie also mitnichten um Literaturanalysen entlang eines vulgären Materialismus oder Basis-Überbau-Schemas; stattdessen arbeitet er Entwicklungslinien literarischer Strömungen heraus, sogar betont im Hinblick auf stilistische und formale Merkmale. Gleichzeitig kontextualisiert er diese aber und geht in separaten Kapiteln

Liliencron wird von Lublinski noch zu den Nebenläufern des Naturalismus gerechnet und nicht zu deren von ihm etwas kritischer betrachteten Nachfolgern aus ›Impressionismus und Neu-Romantik‹. Bei ihm sind es in erster Linie die Gedichte, die Liliencrons Ruhm begründen sollen, insbesondere weil sie sich in ihrem Ausdruck von denen anderer Naturalisten unterscheiden:

[D]urch den Naturalismus [kam] eine rühmensewerte Empfindlichkeit gegen verbrauchten Wortabklatsch auf, ein willensstarkes Streben, die Sprache auch im Gedicht zu versinnlichen und zu verlebendigen. Außerdem wurde durch die neue Flut ein Dichter hochgespült, der schon lange ganz für sich allein den Weg zu einem durchaus persönlichen lyrischen Naturalismus gefunden hatte. Detlev von Liliencron [...] könnte noch am leidlichsten den Stürmern und Drängern, die den Naturalisten vorhergingen, zugewiesen werden. In Wahrheit war er eine viel zu naive Natur, um ein bewußter Revolutionär zu sein. Er sah die Dinge einfach mit ganz unbefangenen, ganz burschikosen und verwunderten Kinder- oder auch Jägeraugen an [...]. Wenn er in einer Landschaft einen Stiefel erblickte, so fesselte ihn dieses Schusterprodukt gar nicht weniger als die Landschaft selbst, so wurde es für ihn eben zu einem Teil dieser Landschaft.⁷⁴⁴

Wie bei Hadwiger mischt sich in die überschwänglich positive Kritik eine Äußerung zur Naivität und fahrlässigen Schreibweise Liliencrons, die indes ebenso für dessen herausragende Werke verantwortlich sei, wodurch auch der Tadel gewissermaßen in ein Lob mündet:

Freilich hatte Liliencron keinen ›Stil‹. Ihm genügte, wenn seine Verszeilen von der Wucht und Anschaulichkeit des sinnlichen Lebens bis zum Zerspringen überquollen. Auf eine straffe Formung des einzelnen Gedichtes, auf eine innere Gesetzmäßigkeit des Kunstorganismus, auf ein Ausscheiden überflüssiger Elemente kam es ihm wenig an. Neben festgefügt gewaltigen Meisterwerken fand sich eine Fülle von Gedichten, die mit der größten Naivetät in lauter wunderschöne Einzelheiten zersprangen. Liliencrons so ganz persönliche Art konnte nicht stilbildend wirken [...].⁷⁴⁵

Was die letzte Aussage Lublinskis im Zitat anbelangt, haben ihm nicht nur einige Schriftsteller, sondern überdies andere zeitgenössische Literaturhistoriker durchaus widersprochen, wie sich noch bei Albert Soergel zeigen wird, wenngleich Liliencron (aus heutiger Sicht) langfristig tatsächlich nicht den Stil einer Epoche prägen oder repräsentieren konnte. Die Rede von »gewaltigen Meisterwerken«, von »wunderschöne[n] Einzelheiten« und auch die subtilere Wertschätzung der Liliencron'schen Nebenordnung von Landschafts- und Milieubeschreibung als eigentümlich und persönlich verdeutlicht dennoch den Status, der dem Dichter auch von Lublinski zugesprochen wird, selbst wenn in dessen *Bilanz* den naturalistischen Großkalibern Gerhart Hauptmann,

auf die »Geistige Struktur um 1900«, »Das Publikum« und »Die Reaktion« (was hier allgemein auf die Literaturkritik und auf die politische Bedeutung des Begriffs referiert) ein. Letztlich geht es ihm um eine ästhetische Vermittlung zwischen Sozialismus und Individualismus, zu dem die Originalität einer einzigartigen Stimme gehöre. Vgl. auch Gotthart Wunberg, »Nachwort des Herausgebers«, in: Lublinski (1974), *Die Bilanz der Moderne*, S. 369–406: 374–378.

744 Lublinski (1974), *Die Bilanz der Moderne*, S. 102.

745 Ebd., S. 103.

Arno Holz und Johannes Schlaf unter den deutschsprachigen Autoren die größte Aufmerksamkeit zuteil wurde.⁷⁴⁶ Wie bei Ewers und seinen Mitstreitern handelt es sich auch bei Lublinski um einen Vertreter einer links-emanzipatorischen Avantgarde, anders als bei ersteren hielt sich seine Wirkmacht aber in engen Grenzen.⁷⁴⁷

Bei einem Kollegen aus dem entgegengesetzten politischen Lager, der Lublinski sogar als Antipode dient,⁷⁴⁸ verhielt sich dies nicht so: Adolf Bartels, ein Vorreiter und damaliger Hauptvertreter der völkisch-nationalen Literaturbetrachtung, legte seine *Deutsche Dichtung der Gegenwart* zwischen 1897 und 1910 allein achtmal neu auf. In diesem zukünftigen Standardwerk der völkischen Germanistik werden die zumeist jüdischen Vertreter der Wiener Moderne nur knapp (wenngleich nicht negativ) erwähnt – stets mit Erwähnung ihrer Konfession oder ›Rasse‹.⁷⁴⁹ Liliencron wird ein fünfseitiges Kapitel gewidmet, das zwischen der sechsten Auflage von 1904 und der achten von 1910 nahezu unverändert bleibt.⁷⁵⁰ Doch Bartels verortet ihn bereits zuvor im Kapitel

746 Liliencrons Prosa wird an anderer Stelle knapp gewürdigt: »Nur im Vorübergehen: wer weiß, ob eine spätere Zeit manche Erzählungen Liliencrons und vor allem seine gewaltigen Kriegsromanen nicht noch viel höher bewerten dürfte als selbst seine Gedichte!« (Ebd., S. 218.) Diese Vorahnung Lublinskis sollte sich mittelfristig (in der NS-Zeit) wohl als zutreffend, langfristig aber als unzutreffend erweisen. Unter anderem ist es gerade Liliencrons Militarismus, der heute bisweilen verhindert, dass öffentliche Orte oder Institutionen wie etwa Schulen nach ihm benannt werden. Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Detlev_von_Liliencron#Besonderes u. http://www.liliencron-ist-kein-vorbild.de/i_diskussion.php (zuletzt eingesehen am 24.01.2016).

747 Siehe Wunberg (1974), Nachwort des Herausgebers, S. 393: »Die Zeitgenossen haben Lublinskis ›Bilanz der Moderne‹ wenig beachtet. Es gab eine Reihe von Rezensionen, die aber über das übliche Maß an Aufmerksamkeit, das man Neuerscheinungen entgegenzubringen pflegt, nicht wesentlich hinausgingen.« Andererseits hat Wunberg 70 Jahre nach dem Erscheinen eine Neuausgabe verantwortet, die Lublinski auf ein Neues, auch als einen Pionier der Literatursoziologie, ins Gespräch gebracht und so valorisiert hat.

748 Lublinski geht wiederholt auf Bartels ein und scharf mit ihm ins Gericht: Er bezeichnet ihn als »erzreaktionär« (S. 164) und »klassische[n] Vertreter aller engherzigen Borniertheit im heutigen Deutschland« (S. 212 f.), kritisiert aber in erster Linie die Ideologie hinter dessen Faible für ›Heimatkunst‹: »Herr Adolf Bartels, einer der Hauptlärmmacher der neuen Richtung, hätte sich und anderen gern eingeredet, daß es zum alten Bauern ginge, daß man der rationalistischen Flachheit und Verstandeskultur der Städter überdrüssig geworden wäre und nun nach Tiefe und Natur lechzte. Zu diesem Zweck lehnte er sich nicht etwa an die Bauernschicht an, sondern an das konservative Junker- und Agrarier-tum [...]. Bartels übernahm von diesen Kreisen die Rassenromantik, den Antisemitismus und das Nibelungenenkelgerede und drapierte sich mit sehr viel geistlosem Pathos als Metaphysiker eines Urgermanentums, das natürlich auf dem Lande wohnte, während die Großstädte zumeist von einer gottverfluchten Schwefel- und Judenbande beherrscht wurden.« Lublinski (1974), *Die Bilanz der Moderne*, S. 295.

749 Vgl. Adolf Bartels, *Die Deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Alten und die Jungen* [1897], 6., verbess. Aufl., Leipzig 1904, S. 259 u. 276 (zu Schnitzler), S. 284 u. 294 (zu Hofmannsthal). Zu Hermann Bahr unterstellt Bartels, dass er »jüdischen Ursprungs« (S. 244) sei und notiert sogar: »Es wird bestritten, daß er Jude ist.« (S. 251) Peter Altenberg und Richard Beer-Hofmann werden erst in einer späteren Auflage erwähnt: Vgl. Adolf Bartels, *Die Deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Alten und die Jungen* [1897], 8., verbess. Aufl., Leipzig 1910, S. 320 (Altenberg), S. 325 (Beer-Hofmann).

750 Vgl. Bartels (1904), *Die Deutsche Dichtung der Gegenwart*, S. 244–249; Bartels (1910), *Die Deutsche Dichtung der Gegenwart*, S. 264–269. Freilich erwähnt Bartels 1910 Liliencrons Todesdatum und dessen im Spätwerk hinzugekommene Kantusse des *Poggfred*, außerdem

zur Epoche »[a]ls das poetische Haupt des jüngsten Deutschlands während des Sturmes und Dranges«, ⁷⁵¹ wie die Vorhut des deutschen Naturalismus (und zum Teil des Fin de Siècle) vor 1890 zunächst auch bezeichnet wurde. Das Urteil über Liliencrons Stil und Persönlichkeit fällt vergleichbar den beiden erwähnten, etwa gleichzeitigen Studien aus, hier allerdings aus politisch konträrer Position: Bartels unterstellt, dass der Dichter sich aufgrund seiner »Begeisterungsfähigkeit und [] Kritiklosigkeit [...] eifrig zu den neuen Idealen bekannte«, die Bartels zumindest in ideologischer Hinsicht klar ablehnt, in ästhetischer aber dennoch würdigt: »[Liliencrons] Lyrik kann man ihrem Kunstcharakter nach als naturalistisch-impressionistisch im guten und im bösen Sinne bezeichnen«, womit er im Weiteren einen ähnlichen künstlerischen Makel wie Hedwiger und Lublinski anspricht. ⁷⁵² Im separaten Kapitel unterscheidet Bartels zwischen einem Genie und einem starken Talent – Liliencron sei lediglich talentiert. Bartels hebt den romantischen Einschlag in dessen Gedichten hervor, der »mit dem Modernen in allerlei Konflikte kommen« müsse, suggeriert sogar, dass Liliencrons naturalistischere Texte auch eine Anbiederung an den Zeitgeist seien und lobt stattdessen: »Wir Deutschen haben als Lyriker eher zu wenig als zu viel Temperament [...]. Hier tritt nun Liliencron gewissermaßen in die Lücke«. ⁷⁵³ Neuerdings sei es aber

kaum noch nötig, Liliencron zu verteidigen, man muß eher davor warnen, ihn zu überschätzen. Nicht, daß er selber irgendwelche Veranlassung zu der Annahme gegeben [], er kenne sein Stellung nicht, es sind nur gewisse Hypermoderne, die indem sie ihm die Eigenschaften, die jeder wirkliche Poet besitzt, als seine ganz persönlichen Vorzüge anrechnen, seine Bedeutung ins Ungemessene übertreiben. ⁷⁵⁴

Bartels vergleicht ihn dennoch beispielsweise mit Annette von Droste-Hülshoff. In Bezug auf die kritisierte Prosa stellt er den *Mäcen* einerseits als typisch, andererseits als besonders für Liliencron heraus: »Ein völlig formloses, nichtsdestoweniger aber interessantes Werk ist der »Mäcen« (1890 []), den man als fingiertes Tagebuch, Tagebuch der Wünsche und Meinungen, bezeichnen kann. Nirgends tritt einem die Persönlichkeit des Dichters deutlicher entgegen als hier«. ⁷⁵⁵ Eine herausgehobene Position kommt Liliencron in jedem Falle auch aus völkisch-nationaler Sicht zu, zumal der Dichter nicht nur ästhetisch, sondern zudem im politischen Spektrum zwischen den Stühlen sitzt und durchaus konservative oder gar kriegsverherrlichende und deutschtümelnde Äußerungen tätigt. ⁷⁵⁶

Sowohl den Status zu Beginn der 20. Jahrhunderts als auch den späteren Wertverfall erkennt man im Umgang mit Liliencrons Werk eindrucksvoll anhand der wirkmächtigen zeitgenössischen Literaturgeschichte von Albert Soergel sowie deren

wird die Erweiterung der *Sämtlichen Werke* von 9 auf 15 Bände angeführt und die Literaturangaben werden leicht ergänzt.

751 Bartels (1904), *Die Deutsche Dichtung der Gegenwart*, S. 239.

752 Ebd., S. 239 f.

753 Ebd., S. 246 f.

754 Ebd., S. 247.

755 Ebd., S. 248.

756 Vgl. auch Mathias Mainholz, »Liliencron – Eine Ansichtssache«, in: ders./Rüdiger Schütt/Sabine Walter, *Artist Royalist Anarchist. Das Abenteuerliche Leben des Baron Detlev Freiherr von Liliencron 1844–1909*, Herzberg 1994, S. 17–65, v. a. S. 32–47.

Überarbeitung von Curt Hohoff 50 Jahre später. 1911 erscheint Soergels *Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte* und verspricht einen umfangreichen Überblick über den Naturalismus, dessen Ausläufer, Gegen- und Nebenströmungen sowie die damalige Gegenwartsliteratur, also insgesamt die Literatur der Zeit von 1884 bis 1910. Liliencron wird im zweiten Kapitel aufgeführt, das sich unter anderem mit »Entwicklungen aus dem Naturalismus« beschäftigt. Bemerkenswert ist, dass im dritten Abschnitt über »Lyrik und Lyriker« das erste Kapitel von 20 Seiten ausschließlich Liliencron gilt, und das darauf folgende Kapitel sogar mit »Lyriker um Liliencron« überschrieben ist.⁷⁵⁷ Nur Richard Dehmel, dem ebenfalls ein ganzes Kapitel gewidmet ist, wird in diesem Zusammenhang eine ähnlich große Aufmerksamkeit zuteil. Schon im ersten Absatz des Vorwortes der 900-seitigen Geschichte macht Soergel deutlich, wem in seinen Ausführungen eine privilegierte Stellung zukommen soll: »An den Höhepunkten wird gern verweilt. So wachsen z.B. die Kapitel über Zola, Ibsen, Nietzsche, Holz und Schlaf, Gerhart Hauptmann, Liliencron, Dehmel, Spitteler fast zu kleinen Monographien [sic] aus.«⁷⁵⁸ Auch und gerade kurz nach seinem Tod gehört Liliencron zu den kanonischen Autoren seiner Epoche. Soergels Antrieb und Wertungsziel kommt in den abschließenden Worten zum Ausdruck: »Ich gebe mich und mein Urteil jedem besseren gern preis: denn es kommt nicht darauf an, daß irgendeiner geschweige denn der Verfasser dieses Buches, recht behält, sondern daß die echten Werte erkannt werden und leichter wirken.«⁷⁵⁹ Explizit weist er darauf hin, dass die Literaturgeschichte für ihn der Kanonisierung »echte[r] Werte« dienen soll, sprich: zeitlos wertvolle Werke ins Gesichtsfeld potentieller Bewerter und dort in eine hervorragende Position rücken soll. Diesen zunächst unbestimmten axiologischen Wert findet Soergel bei Liliencron und attribuiert dem Werk daher qualitativ und quantitativ einen außerordentlichen literarischen Wert.

Die Rezeption von Liliencron ist von Beginn an durch Widersprüche gekennzeichnet, Widersprüche zwischen sofortig hohem Ansehen und sehr geringem Verkaufserfolg, sowie auch zwischen den (an sich schon widersprüchlichen) politischen Aussagen Liliencrons und dem Milieu eines Teils seiner Leser. Soergel beschreibt die Resonanz auf Liliencrons Debüt *Adjutantenritte und andere Gedichte* (1883):

Es geschieht das Wunderbare: die Jugend, die demokratische, sozial fühlende Jugend jubelt dem Freiherrn zu: so packen die dichterischen Offenbarungen dieser gar nicht zeitgemäßen, von Zeitproblemen nicht erfüllten, nicht zersetzten Verse. Die Jugend ist politisch revolutionär, liebelt zum mindesten mit der Sozialdemokratie; die Ideen der Sozialdemokratie sind Liliencron Blödsinn, er sieht nicht wie die Jugend im Kriege einen lächerlichen Atavismus.⁷⁶⁰

Dass Liliencrons Lyrik (und Prosa), auch die frühe, sich durchaus schon mit manchen zeitgenössischen sozialen Problemen auseinandersetzt, wird ebenfalls im *Kapitel* 5.2 ausgeführt. Was als ein vielversprechender Beginn einer Dichterkarriere anklingt,

757 Siehe: Albert Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte*, Leipzig 1911, S. 484–504 u. 505–532.

758 Ebd., S. VII.

759 Ebd., S. VIII.

760 Ebd., S. 487.

ist dennoch gefolgt von zwei Jahrzehnten in Armut, unter anderem aufgrund von beständig dürftigen Verkaufszahlen: »Seit etwa 1900 werden Liliencrons Werke etwas häufiger gekauft. Aber noch immer werden Gedichte von Zeitschriften regelmäßig zurückgewiesen, sogar Balladen. Der Dichter wird bekannter, sein äußere Lage aber wird, auch trotz einer jährlichen, kaiserlichen Ehrengabe, die dem Sechziger zuteil wird, nicht besser.«⁷⁶¹ Die Diskrepanz zur gleichzeitigen Wirkung auf andere, vor allem angehende Dichter könnte kaum größer sein. Soergel beschließt seine Betrachtung von Liliencrons Werk (mit großem Anteil biographischer Passagen und langer Zitate aus Gedichten und Selbstaussagen) mit einem Fazit zu dessen Wirkung:

In der Parteigeschichte der Moderne hat Liliencron keine Rolle gespielt. Aber die Wirkung seiner Dichtung, an der alles, Sprache, wie Motivwahl, ungekünstelte Natur schien, war trotzdem auf einzelne tief und groß. An ihm wurden viele erst zum Dichter, seine frische Art, die Dinge zu sehen und zu gestalten, löste anderen, jüngeren, erst die Zunge, gab ihnen zu ihrer Art erst den Mut.⁷⁶²

Es bedarf keiner ausgeprägten hermeneutischen Exegese, um zu erkennen, welch überaus positive Wertung hier vorgenommen wird. Soergel beschreibt Liliencron nicht nur als stilprägend, sondern mehr noch plural als Stile ermöglichend, indem junge Dichter sich aufgrund seiner idiosynkratischen Dichtung ermutigt fühlten, eine eigene Stimme zu entwickeln. In allen Kunstformen gibt es im 20. Jahrhundert bisweilen das Phänomen, dass ein außergewöhnlicher Künstler, eine Band, ein Filmemacher, ein Literat zwar keine breite oder zumindest institutionelle Anerkennung findet, dafür aber die überschaubare Anhängerschaft in ihrem eigenen kreativen Tun anregt und beeinflusst, so dass nach und nach, über den Erfolg der Rezipienten und Nachahmer, der Erfolg auf den Vorläufer zurückwirkt und ihn langfristig auch allgemein etabliert. Beispiele sind in der Popmusik Velvet Underground oder Nick Drake, im Film Charles Laughton (*The Night of the Hunter*) oder Roger Corman, in der Literatur Robert Walser oder Hubert Fichte. Bei Liliencron verhält es sich umgekehrt: Er hatte zu Lebzeiten bereits eine illustre Schar an Lesern, die seinen Texten einen kanonischen Wert zusprachen. Diese entwickelten sich in einigen Fällen zu den heute noch kanonischen Namen der Epoche (Rilke, Kraus, Bahr, Holz), doch währenddessen übertrafen sie in ihren Wertungsprozessen zunehmend einen ihrer Favoriten oder Einflüsse und dieser, nämlich Liliencron, wurde spätestens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zumeist nur noch in der zweiten Reihe, als bloß zeitgeschichtlich interessante Persönlichkeit oder sogar als nicht der Rede wert eingeordnet.⁷⁶³ Dies möchte ich kurz skizzieren.

50 Jahre nach der Erstveröffentlichung von Albert Soergels literaturgeschichtlichem Bestseller – mit 20 Auflagen bis 1928 – überarbeitet Curt Hohoff das Werk und nimmt

761 Ebd., S. 490.

762 Ebd., S. 504.

763 Als Randnotiz sei vermerkt, dass erstaunlicherweise das, was damals an Liliencrons Stil und Ausdruck als innovativ und einzigartig angesehen wurde, somit dem axiologischen Wert entgegenkam, der ab dem frühen 20. Jahrhundert besonders wichtig werden sollte, nicht dafür gesorgt hat, dass der Autor sich langfristig als Vorreiter durchsetzen konnte. Im Gegenteil lässt sich anhand des Vergleichs etwa von Liliencron und Otto Julius Bierbaum sogar zeigen, dass der Epigone seinen Vorläufer zwischenzeitlich in der Rezeption überholt hat.

dabei einige deutliche Veränderungen vor. »Manche Autoren hat Soergel nicht gewürdigt, sie mußten daher neu dargestellt werden«, dazu gehören u.a. Karl Kraus und Robert Walser; »es konnte auch nicht angehen, Autoren wie Avenarius, [13 weitere] und Friedrich Bartels heute noch in eigenen Kapiteln zu behandeln«; manche wurden zudem fast ganz aussortiert:

Abgesehen von diesen Hinzufügungen und Auslassungen sind die Gewichte neu verteilt worden. Das liegt nicht daran, daß Soergel die Phänomene falsch gesehen hätte. Seine sachlichen Angaben waren richtig, seine Urteile in den meisten Fällen treffend. Aber einen lebenden Dichter muß man anders als einen toten beurteilen [...]. Unser Urteil wird beeinflusst durch die Wirkung – oder Nichtwirkung – der Autoren.⁷⁶⁴

Liliencron gehört nicht zu denjenigen, die deutlich und schon im Vorwort explizit abgewertet werden. Er behält das »eigene Kapitel« und auch das anschließende bleibt mit »In Liliencron's Gefolge«⁷⁶⁵ überschrieben. Dennoch wird der Text über sein Werk von 20 auf zwölf Seiten gekürzt.⁷⁶⁶ All die genannten Zitate aus Soergels Werk finden sich – zwar redigiert, aber doch sinngemäß – bei Hohoff wieder. Zum Teil hebt dieser die Frage nach Liliencron's besonderer Wirkung zu Lebzeiten sogar hervor:

Worin besteht die von den Zeitgenossen und gerade den revolutionären Jungen jenes Jahrzehnts empfundene Aktualität der Gedichte Liliencron's? Will man einen Ismus benutzen, so wäre die Marke »Impressionismus« angebracht. [...] All das Krasse, Ordinäre, Laute des vulgären Naturalismus fehlte [der] Theorie [von Holz und Johannes Schlaf] ebenso wie das sozialrevolutionäre Pathos. Und eben dies Programm schien Liliencron erfüllt zu haben in der Genauigkeit seiner Beobachtung und ihrer »Übersetzung« in dichterische Bilder und Metaphern.⁷⁶⁷

Hohoff betont zwar, sowohl im Vorwort als auch gegen Ende des Kapitels, dass mit Hofmannsthal, Rilke und dem George-Kreis Lyriker hervortraten, die »Liliencron's weniger geschlossene, »impressionistische« Gestaltung«⁷⁶⁸ hinter sich ließen und diese so ein Stück weit aus den Literaturgeschichten verdrängten – das heißt, vor allem nimmt Hohoff selbst diese Umwertung gegenüber der Soergel-Vorlage vor.⁷⁶⁹ Gleichzeitig unterstreicht er wiederholt die (nicht ausschließlich) zeitgenössische Wirkmacht Liliencron's und beendet das Kapitel mit einer Huldigung des Dichters durch den Schriftsteller Rudolf Borchardt, der just aus dem Umfeld von George und Hofmannsthal stammt. Die Tatsache, dass Hohoff den Impressionismus aber stets in Anführungszeichen setzt,

764 Curt Hohoff, »Vorwort«, in: Albert Soergel/ ders., *Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, Erster Band, Düsseldorf 1961, S. 5–7: 6. Der Zweite Band orientiert sich an der von Soergel 1925 veröffentlichten Fortsetzung *Im Bann des Expressionismus*.

765 Dieses »Gefolge« bilden die Dichter Gustav Falke, Ludwig Jacobowski, Hugo Salus, Hermann Löns, Cäsar Flaischlen und Richard von Schaukal. Vgl. Soergel/Hohoff (1961), *Dichtung und Dichter der Zeit*, S. 257–266.

766 Vgl. ebd., S. 245–257.

767 Ebd., S. 252.

768 Ebd., S. 256.

769 Zum Vergleich: Dem George-Kreis und Hofmannsthal werden jeweils mehr als 40 Seiten eingeräumt, Rilke immerhin knapp 30. Siehe ebd., S. 9–12 (»Inhalt«). Gegenüber Soergels Vorlage wird deren quantitative Präsenz mehr als verdreifacht.

deutet an, dass die Bezeichnung – und die durch sie referierte Literatur – sich nur bedingt durchsetzen konnte.

Der literarische Impressionismus insgesamt, für den Liliencron als ein Hauptvertreter galt und immer noch gilt, konnte sich anders als etwa der Naturalismus oder die Wiener Moderne tatsächlich nicht als eine tragfähige epochale Ästhetik mit eigenem Namen literaturgeschichtlich bewähren. Überhaupt findet sich nur eine Literaturgeschichte, die sich komplett dem deutschsprachigen Impressionismus widmet: Richard Hamann und Jost Hermand veröffentlichten sie 1960 als dritten Teil ihrer fünfbändigen Reihe über *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*. Ihr kommt daher auch das Verdienst zu, auf knapp 400 Seiten *en detail* zu (er-)klären, was es mit dem »Lebensgefühl« und den »Stilprinzipien« des Impressionismus auf sich habe.⁷⁷⁰ Dabei spielt Liliencron freilich eine der Hauptrollen, Dehmel allerdings eine noch größere. Hamann und Hermand kontextualisieren die impressionistischen Künste – es geht naheliegenderweise neben der Literatur teilweise um Kunst und Musik – auch politisch:

Der impressionistische Antikapitalismus hat [...] ausgesprochen »romantische« Züge, da er nicht sozialistisch ausgerichtet ist wie die vorhergehende naturalistische Bewegung, sondern unter dem Motto »In philistro« steht. Nur so ist es zu verstehen, daß man sich in impressionistischen Kreisen zwar regierungsfeindlich und antikapitalistisch, aber nicht »revolutionär« gebärdete, zumal man die Frontstellung gegen die eigene Zeit immer wieder ins Ästhetische verschob und damit dem Illusionsbedürfnis des zeitgenössischen Bürgertums weit entgegenkam.⁷⁷¹

Dies trifft mit Abstrichen ebenso auf Liliencron zu, mit der Besonderheit, dass er nicht regierungsfeindlich, zumindest nicht gegen den Wilhelminismus eingestellt war, aber sich dennoch auch konkret antikapitalistisch engagiert hat. In seinen Texten finden sich alle drei Stoßrichtungen: Sozialkritik, ästhetischer »Eskapismus« und Militär- und Kaiserstreue. Daraus machen auch Hamann/Hermand keinen Hehl.⁷⁷² Sie grenzen den Impressionismus, der bei ihnen die Wiener Moderne mit umfasst (obwohl sie noch den Nachfolgeband *Stilkunst um 1900* verfassen), allerdings deutlich vom Naturalismus ab, was sich in Bezug auf Liliencron wie gesehen als schwierig darstellt. Gleichwohl weisen sie darauf hin, dass sein »an Storm geschulter Lyrismus erst im Verlauf der neunziger Jahre immer stärker in den Sog des Impressionismus geriet«,⁷⁷³ und gehen entsprechend nicht auf Liliencrons Frühwerk ein; der Einfluss des Sekundenstils u. a. auf das *Poggfred*-Epos wird aber an einigen Textpassagen exemplifiziert.⁷⁷⁴

770 Vgl. Richard Hamann/Jost Hermand, *Impressionismus*, Berlin 1960. Die beiden Hauptkapitel referieren zum einen auf die Kultur- und Mentalitätsgeschichte (hierin gehen die Autoren aber schon auf einzelne Werke ein), zum anderen auf die Ästhetik. – Hartmut Marhold hat außerdem eine Dissertation zum »Impressionismus in der deutschen Dichtung« verfasst. Hierbei handelt es sich jedoch um eine Analyse lyrischer Werke, die weniger um Impressionismus als literaturgeschichtliche Epoche insgesamt kreist. Vgl. ders., *Impressionismus in der deutschen Dichtung*, Frankfurt/M. (u. a.) 1985.

771 Hamann/Hermand (1960), *Impressionismus*, S. 9.

772 Vgl. ebd., S. 18.

773 Ebd., S. 21.

774 Vgl. ebd., S. 229 f.

Im Vergleich zu Soergels Einschätzung 50 Jahre zuvor erscheint Liliencron jedoch bei Hamann/Hermand meist eher neben- oder sogar nachgeordnet gegenüber ähnlichen Schriftstellern wie Otto Julius Bierbaum, Otto Erich Hartleben oder eben Dehmel,⁷⁷⁵ die heute ebenfalls kaum als kanonisiert gelten können. Dies liegt eben auch an mangelnder Rezeption der Impressionisten, sprich: weiterer Valorisierung durch Referenz.

Der Reclam-Verlag veröffentlichte 1977 die Reihe *Die deutsche Literatur. Ein Abriss in Text und Darstellung*, in der vom Mittelalter bis zur Gegenwart Kultur- und Zeitdokumente sowie theoretische und literarische Texte aus jeder größeren Epoche versammelt wurden, insgesamt herausgegeben von Otto F. Best und Hans-Jürgen Schmitt. Der zwölfte Band befasst sich mit dem *Naturalismus*, der dreizehnte mit *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*.⁷⁷⁶ Im dreizehnten Band, herausgegeben von Ulrich Karthaus, finden sich keinerlei Texte von Liliencron, jedoch einige des Freundes und Kollegen Richard Dehmel. Lediglich in der »Synoptischen Tabelle«, die das Buch mit wichtigen Veröffentlichungen und Ereignissen der Epoche – chronologisch nach den Jahren 1890–1914 geordnet – abrundet, sind drei Gedichtbände sowie das Erscheinen von *Poggfried* verzeichnet, außerdem wird der Tod von Liliencron 1909 erwähnt.⁷⁷⁷ Stattdessen wird die Lyrik Liliencrons in dieser Reihe eher dem Naturalismus zugeordnet, so dass im Band von Walter Schmähling fünf Gedichte Liliencrons abgedruckt werden – zum Vergleich: drei von Heinrich von Reder, sechs von Karl Henckell. Allerdings weist Schmähling deutlich auf die Einordnungsproblematik hin, wenn er die Lyrik als unvollkommene Gattung des Naturalismus beschreibt:

Die »Modernen Dichter-Charaktere« blieben in ihrer Wirkung auf einen kleinen Kreis beschränkt. Ein größeres Publikum fand die Lyrik von Detlev von Liliencron, der manchen Naturalisten freundschaftlich verbunden war, ohne wirklich dieser Bewegung anzugehören. Liliencron war Individualist und Aristokrat, nicht nur in seinem Lebensstil, auch in seinem Werk. Einige seiner Gedichte sind die reinste Ausformung eines lyrischen Impressionismus in Deutschland. Heinrich von Reder und Richard Dehmel sind gleichfalls nur am Rande des Naturalismus angesiedelt.⁷⁷⁸

775 Vgl. etwa ebd., S. 360: »Ähnlich pointiert wirken die Novellen [...] von Liliencron, Hartleben und Tivote« (in der Passage geht es um Thomas Mann); S. 356: »Man denke an die Gedichte von Schaukal, Liliencron oder Falke« (die konkreten Beispiele stammen aber von Max Dauthendey, Richard von Schaukal und Holz); S. 336: »Wesentlich impressionistischer wirken die chevaleresken Abenteuer des Freiherrn von Liliencron oder Hartmann« (analysiert werden Zitate von Dehmel und Bierbaum); S. 250: »Ähnliches lässt sich von der Lyrik Liliencrons, Falkes oder Busses sagen« (Gedichttitel werden aber genannt von Peter Hille, Holz und dem frühen Hofmannsthal). Nur an zwei Stellen werden Gedichte von Liliencron als positive Form- oder Stilbeispiele impressionistischer Charakteristik zitiert. Vgl. ebd., S. 262 u. 316.

776 Walter Schmähling (Hg.), *Naturalismus*, Stuttgart 1977; Ulrich Karthaus (Hg.), *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*, Stuttgart 1977. (= Otto F. Best/Hans-Jürgen Schmitt (Hg.), *Die deutsche Literatur. Ein Abriss in Text und Darstellung*, Band 12 u. 13)

777 Vgl. Karthaus (1977), *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*, S. 340–354.

778 Schmähling (1977), *Naturalismus*, S. 178, vgl. auch ebd., S. 176–178. Schmähling spricht Liliencrons Lyrik auch weniger deskriptiv, sondern selbst urteilend einen beträchtliche Relevanz zu, und stellt fest, dass sogar das Verhältnis zum Militarismus bei Liliencron wechselhaft ausfällt: »In seinem reichen lyrischen Werk gelingt es ihm immer wieder, die Wirklichkeit ganz unmittelbar ins Gedicht hineinzureißen. [...] Andere Gedichte sind der lockeren und farbigen Technik impressionistischer Maler verwandt und schöpfen alle

Schmähling erwähnt sogar, dass Dehmel mit »Der Arbeitsmann« eines der wirkmächtigsten sozialen Gedichte der Zeit verfasst hat, dieses wird jedoch nicht in seinem Band unter der Rubrik »Arbeiterlyrik«, sondern in der Anthologie von Karthaus abgedruckt. Diese Zwitterposition spiegelt sich auch in der heutigen Betrachtung beider Literaten zwischen Naturalismus und der Moderne der Jahrhundertwende.

In Werken zum Naturalismus kommt vor allem die bahnbrechende zeitgenössische Rolle Liliencrons weiterhin zum Ausdruck: »Die von [Liliencron] betriebene Lockerung formaler Gestaltungskonventionen, die mit einem konsequenten de-rhetorisierten Sprachgebrauch einherging, wurde für nicht wenige Nachwuchsautoren zum Vorbild für ihre eigene Schreibpraxis.«⁷⁷⁹ Eingehend rezipiert oder aber als Beispieltexthe herangezogen werden seine Werke jedoch nicht. Das Signum des »Impressionismus« kommt in neueren Werken zur Jahrhundertwende nur noch als Teilaspekt vor, wobei Liliencron wie auch Dehmel dann beiläufig erwähnt werden.⁷⁸⁰ Was früher aber als Liliencrons Alleinstellungsmerkmal aufgewertet wurde, führt heute verstärkt dazu, dass er übersehen wird: Er ist weder Naturalist noch Modernist, so dass er nur am Rande erscheint, wenn es um diese beiden Strömungen geht; außerdem wird ihm langfristig keine so starke eigene Stimme zugesprochen wie etwa Frank Wedekind oder Christian Morgenstern, so dass ihm kaum individuelle Aufmerksamkeit (in Form von Monographien o.Ä.) zuteil wird. Immerhin drei Gedichte Liliencrons haben es in die vielschrittig diskutierte Kanonreihe von Marcel Reich-Ranicki »geschafft«. Im vierten Band zur Lyrik (*Heinrich Heine bis Frank Wedekind*) finden sich »Dorfkirche im Sommer«, »Einen Sommer lang« und »Die Musik kommt«.⁷⁸¹ Es handelt sich um andere Gedichte als bei Schmähling, was für eine gewisse Breite des lyrischen Werkes spricht. In der großangelegten, aber einbändigen *Neuen Geschichte der deutschen Literatur* von 2004 unter Federführung von David E. Wellbery kommt Liliencron – ebenso wie Dehmel – hingegen gar nicht vor.⁷⁸²

Man könnte die Betrachtung der Kanonisierungsprozesse von Liliencrons Werk anhand diverser Literaturgeschichten synchron wie diachron noch deutlich detaillierter

Möglichkeiten sprachlicher Musikalität aus. Immer wieder hat Liliencron sein großes Urerlebnis, den Krieg, in Augenblicksbildern zu gestalten versucht. »Morgenrot und Abendrot« bildet in der grotesken Zeichnung der Sinnlosigkeit des Kriegs eine Ausnahme und deutet auf den Expressionismus hin.« Ebd., S. 179 f.

779 Wolfgang Bunzel, *Einführung in die Literatur des Naturalismus* [2008], 2. Aufl., Darmstadt 2011, S. 84. Zudem hat Dirk Rose in einem jüngeren Aufsatz auf die naturalistischen Sujets von Urbanität und Verkehr hingewiesen, die sich in Liliencrons Lyrik nicht nur motivisch, sondern auch in Stil und Form widerspiegeln. Vgl. Dirk Rose, »Peripherie und Perspektive. Infrastrukturgeschichtliche Überlegungen zu Liliencron und Bölsche«, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 15/2 (2005), S. 311–326.

780 Vgl. Dorothee Kimmich/Tobias Wilke, *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende* [2006], 2. Aufl., Darmstadt 2011, S. 68; vgl. auch ebd. das Teilkapitel »Impressionismus als Erfahrungs- und Darstellungsform«, S. 68–72, in dem es vorrangig um Rilke, Hofmannsthal und Ernst Mach geht.

781 Vgl. Marcel Reich-Ranicki (Hg.), *Der Kanon. Die Deutsche Literatur. Gedichte*, Bd. 4, Frankfurt/M. 2005. Von Dehmel finden sich darin zwei Gedichte.

782 Vgl. David E. Wellbery/Judith Ryan/Hans Ulrich Gumbrecht/Anton Kaes/Joseph Leo Koerner/Dorothea E. von Mücke (Hg.), *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur* [2004], Berlin 2007. Autoren wie Arno Holz, Paul Scheerbarth oder Bertha von Suttner fehlen allerdings ebenfalls. Dies mag auch der Systematik der 1200-seitigen Geschichte, bestehend aus knapp 200 Essays, geschuldet sein.

anstellen, jedoch soll in den drei Analysekapiteln ja lediglich gezeigt werden, welche Impulse von den theoretischen Erwägungen für die Wertungsforschung ausgehen können. Hier ist es die Betonung quantitativer Faktoren und unbestimmter attributiver Werte, die sich in der wechselhaften Behandlung Liliencrons in den Literaturgeschichten der letzten gut 100 Jahre spiegeln. Etwas anders verhält es sich hinsichtlich Liliencrons Kanonisierung und Entkanonisierung, wenn sozialgeschichtliche Aspekte mit ins Auge gefasst werden, wie dies zum Teil in Walter Fähnders' germanistischem *Lehrbuch zu Avantgarde und Moderne* der Fall ist. Liliencron wird darin einerseits mehrfach, aber zumeist nur in Aufzählungen, namentlich erwähnt – erneut im Kontext naturalistischer Lyrik und impressionistischen Stils –, ohne dass allerdings konkrete Werke von ihm genannt werden,⁷⁸³ so dass nach ästhetischen Kriterien allenfalls von Zweitklassigkeit die Rede sein müsste. Andererseits bezieht sich Fähnders im Kapitel »Zur Lage des Schriftstellers« gleich dreimal auf Liliencron: hinsichtlich dessen Ausbeutung von Verlagsseite und seiner existenziellen Armut sowie bezüglich seines gewerkschaftlichen Engagements im »Kartell lyrischer Autoren«.⁷⁸⁴

Da der Fokus in einer Sozialgeschichte der Literatur naturgemäß ein anderer ist als in einer Geschichte, die sich auf ästhetische Prozesse konzentriert, ist auch Liliencrons Präsenz im Band der Hanser-Reihe zur Epoche von 1890–1918 – im Jahr 2000 erschienen – kaum überraschend und sollte nicht als eine Art Wiederentdeckung des Autors beurteilt werden. Im Beitrag von Elke Austerlühl zur Lyrik der Jahrhundertwende sind es dennoch in erster Linie die Neuerungen in der lyrischen Form, die die Forscherin nachzeichnet: So wird Liliencron als Vorreiter dargestellt, der die »Überwindung des traditionellen Kunstbegriffs« in der Lyrik mit einleitet, unter anderem den »Nexus von veränderter Motivwahl, verändertem Aussagemodus und verändertem Sprachgebrauch, der idealtypisch z. B. in Liliencrons *Betrunkene* realisiert ist«.⁷⁸⁵ Jedoch wird Mitstreitern oder Nachfolgern wie Bierbaum und Dauthendey, die ansonsten ebenfalls nicht zu den Größen der Epoche zählen, in dem Aufsatz nicht nur quantitativ eine größere Aufmerksamkeit zuteil. Als besonders gewichtig erscheint demgegenüber Liliencrons Beitrag für die Rechte und professionellen Bedingungen von Schriftstellern bzw. für das »Autor-Verleger-Verhältnis in der Kaiserzeit«.⁷⁸⁶ Dass dieser nicht nur an seinem Engagement im »Kartell« festzumachen ist, sondern sich bereits im Frühwerk gattungsübergreifend abzeichnet und auch aufgrund von Liliencrons Beliebtheit in unterschiedlichen politischen Lagern vermittels öffentlicher Auftritte zu beträchtlicher Wirkung gelangt, wird im Folgenden aufgezeigt.

783 Vgl. Walter Fähnders, *Avantgarde und Moderne 1890–1933*, Stuttgart, Weimar 1998, S. 34 u. 93. (aus der Reihe »Lehrbuch Germanistik«)

784 Vgl. ebd., S. 51–64.

785 Elke Austerlühl, »Lyrik der Jahrhundertwende«, in: York-Gothart Mix (Hg.), *Naturalismus Fin de siècle Expressionismus 1890–1918*, Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 7, München 2000, S. 350–366: 352, siehe dazu auch S. 353: »Bezeichnenderweise hat Holz in Liliencrons *Betrunkene* diejenigen Gestaltungsprinzipien realisiert gefunden, die für sein eigenes lyrisches Hauptwerk prägend waren«. [Herv. i. O.]

786 Siehe Stephan Füssel, »Das Autor-Verleger-Verhältnis in der Kaiserzeit«, in: Mix (2000), *Naturalismus Fin de siècle Expressionismus*, S. 137–154.

5.2 Soziale Energie: Liliencron und das Verlags- und Urheberrecht von 1901⁷⁸⁷

Mein Schuhmacher brachte mir heute meine Stiefel. Für seine Arbeit bezahlte ich ihn selbstverständlich. Ich denke, das ist auch mit geistigem Eigentum so. Ich muß Sie deshalb bitten, mir – zum mindesten mit 30 Mk. – den *Nachdruck* der vergessenen Hortensie zu bezahlen. Sonst erkläre ich mich mit dem Nachdruck *nicht* einverstanden.⁷⁸⁸

Detlev von Liliencron an den Verleger B. G. Teubner
am 8. November 1905

Die Entstehung kulturellen Werts bzw. kultureller Relevanz kann anhand von Liliencrons Werk hergeleitet und deskriptiv gefasst werden, ohne bestimmte ästhetische Kriterien oder quantitative Maßstäbe wie Verkaufszahlen in den Vordergrund zu rücken. Die »Zirkulation sozialer Energien«, ein Kernbegriff des *New Historicism*, bildet dafür eine theoretische und methodische Grundlage: Am Beispiel von Liliencrons Wirkung im Kontext des Urheber- und Verlagsrechts von 1901 kann veranschaulicht werden, wie gesellschaftliche und literarische Zeichenströme sich gegenseitig bedingen oder wenigstens beeinflussen, sprich: zirkulieren.⁷⁸⁹

Liliencron war bis 1875 Offizier der preußischen Armee und hat an mehreren Kriegseinsätzen teilgenommen.⁷⁹⁰ Er stammte zwar aus einer verarmten adeligen Familie, die massiven Schulden, derentwegen er seinen Militärdienst schließlich beendete, werden jedoch eher auf Glücksspiel und andere Prasserei zurückgeführt.⁷⁹¹ Liliencron blieb bis 1904 verschuldet, war bei seinen Freunden allerdings auch nicht als sparsam bekannt und sich dessen bewusst.⁷⁹² Nach weiteren Tätigkeiten im Staatsdienst gab er

787 Das *Kapitel 5.2* (ohne 5.2.2) ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung meines Aufsatzes: »Detlev von Liliencron und das Verlags- und Urheberrecht von 1901«, in: Christian Meierhofer/Eric Scheufler (Hg.), *Turns und Trends der Literaturwissenschaft. Literatur, Kultur und Wissenschaft zwischen Nachmärz und Jahrhundertwende im Blickfeld aktueller Theoriebildung*, Zürich 2011, S. 129–146.

788 *Die Feder*, 155, Jg. 8 (01.12.1905), S. 1352. [Herv. i. O.]

789 Eine »Sozialgeschichte der Literatur« wäre hierfür das falsche Attribut, da eine formale Textanalyse im *New Historicism* durchaus enthalten bleibt und keine vorrangig diachrone und materialistische Perspektive der Geschichtsschreibung angelegt werden soll. Vgl. auch *Kapitel 2.1*.

790 Bisweilen erscheint in seinen Texten ein ausgeprägter Heroismus und Nationalismus, sowie eine vehemente Kaiser- und Bismarcktreue. Dies überrascht, wenn man bedenkt, dass er zugleich mit vielen der literarischen Erneuerer des Naturalismus und Fin de Siècle bekannt und befreundet war, die sich eher durch sozialdemokratische oder anarchistische Ansichten auszeichneten.

791 Vgl. Volker Griese, *Detlev von Liliencron. Chronik eines Dichterlebens*, Münster 2009, etwa S. 24, 33, 53, 55 (im Spielkasino), 61 usf.

792 Auf Lesereisen gab er das Honorar bisweilen sofort Freunden zur Verwahrung, da er befürchtete, es sonst zu verprassen, bevor er zu seiner Familie zurückkehren würde. Vgl. Sabine Walter, »On the road. Liliencron als Reisender in Sachen Literatur«, in: Mainholz/Schütt/dies. (1994), *Artist Royalist Anarchist*, S. 247–287: 266.

1885, weiterhin verfolgt von Gläubigern und bedroht von Pfändungen, seine Stellung auf und verstand sich fortan als freier Schriftsteller. Seinen Erstling, den Gedichtband *Adjutantenritte*, hatte er bereits 1883 bei Wilhelm Friedrich (*dem* Verleger des frühen Naturalismus) in Leipzig veröffentlicht. Bis 1885 wurden ganze 23 Exemplare verkauft.⁷⁹³ Gleichzeitig wird die Resonanz auf das Debüt als recht positiv beschrieben.⁷⁹⁴ Liliencron schrieb in erster Linie Lyrik, was auf dem Zeitschriftenmarkt finanziell wenig lukrativ war, zumal sich die Situation für Schriftsteller in der Kaiserzeit ohnehin schwierig darstellte, nicht nur, was den Verdienst, sondern den gesellschaftlichen Status allgemein betraf.⁷⁹⁵ Außerdem legte er im persönlichen Auftreten einen Gestus an den Tag, der einem adeligen bzw. militärischen Status entsprechen sollte:

Armuth, wenn man in guten Verhältnissen gelebt hat, ist mehr als die Qualen der Hölle. Die Armuth ist für »unsere Stände« Schande und ekle Beschimpfung. Die Millionen, die vielen hundert Millionen, die in Armuth u. Elend geboren sind, sie fühlen die Schmach nicht; denn schon an der Wiege wissen sie andres nicht.⁷⁹⁶ (Brief an Ernst von Seckendorff, 1877)

Eine solch anmaßende Haltung lässt sich auch für sein späteres Leben nachweisen,⁷⁹⁷ wenngleich er bisweilen zur Übertreibung neigte. Die Gutachter der *Schillerstiftung*, an die sich Liliencron wiederholt wandte und um Geld bat, reagierten intern zunehmend genervt ob seiner »Uebertreibungen und Selbstverherrlichungen«.⁷⁹⁸

5.2.1 Liliencrons Erzählung »Der Dichter« (1885)⁷⁹⁹

Bereits im Frühwerk »Der Dichter« behandelt Liliencron das Schicksal eines verarmten Dichters in einer biographisch inspirierten Erzählung.⁸⁰⁰ Der Erzähler namens Mar-

793 Vgl. die »Lebensdaten Liliencrons« in: Detlev von Liliencron, *Gedichte*, hg. v. Günter Heintz, Stuttgart 1981, S. 129.

794 Vgl. Walter Hettche, »Nachwort«, in: Liliencron (2009), *Ausgewählte Werke*, S. 539–560: 541.

795 Siehe Füssel (2000), Das Autor-Verleger-Verhältnis in der Kaiserzeit; Rolf Parr unter Mitarbeit von Jörg Schönert: *Autorschaft. Eine kurze Sozialgeschichte der literarischen Intelligenz in Deutschland zwischen 1860 und 1930*, Heidelberg 2008, S. 37–58; Rolf Parr unter Mitarbeit von Jörg Schönert, »Autoren«, in: Georg Jäger in Verb. mit Dieter Langewiesche u. Wolfram Siemann (Hg.), *Geschichte des Deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1: *Das Kaiserreich 1871–1918*, Teil 3, Berlin, New York 2010, S. 342–408, v. a. S. 357–375.

796 Zit. nach Sabine Walter, »Nie lernt ich im Leben fasten noch sparen.« Liliencron als Schlemmer, Schnorrer, Schürzenjäger«, in: Mainholz/Schütt/dies. (1994), *Artist Royalist Anarchist*, S. 133–160: 133. [Herv. i. O.]

797 Vgl. ebd., S. 133–136.

798 Julius Grosse in einem internen Schreiben vom 5. März 1890. In: Kirsten (1968), *Die Akte Detlev von Liliencron*, S. 20. Grosse spricht sich dennoch für die Gabe der von Liliencron gewünschten 400 Mark aus: »Es wird zwar nicht helfen, und er wird sicher wiederkommen, aber er ist dann auf Ablehnung wenigstens vorbereitet.« (Ebd.)

799 Zit. nach: Liliencron (2009), *Ausgewählte Werke*, S. 439–449. Im Fließtext zitiert mit der Sigle L-D. (Textgrundlage ist hier: ders., *Eine Sommerschlacht*, Leipzig 1887 [erschienen 1886], S. 75–97.)

800 In einem Brief beschreibt Liliencron die Erzählung: »Vor einem Jahre schrieb ich eine Skizze: »Der Dichter.« Ich wurde zufällig mit einem solchen Unglücklichen bekannt, der mir in

tens⁸⁰¹ beobachtet in einer Kneipe einen Mann, der ein Notizbuch vollschreibt. Er spricht ihn an, woraufhin dieser standesgemäß erwidert: »Ich bin der Dichter Franz Mäurer.« (L-D 439) Martens kennt ihn nicht, stellt ihm gegenüber aber fest, dass auch er sich für Literatur interessiere. Nachdem Martens die kritischen Urteile Mäurers über kanonisierte Autoren mit zunehmendem Widerwillen angehört hat, möchte er Mäurers eigene Texte begutachten. Der Dichter nimmt Martens mit zu sich nach Hause. Auf dem Weg dorthin erklärt er, er lebe mit Familie in »recht angenehmen Verhältnissen«, aber verdiene sein Geld durch »Romanschreiben für kleine Blätter« (L-D 443). Seine eigentliche Passion sei jedoch das Dichten, dem er sich abends im Wirtshaus widme. Der Kontrast zwischen dem »Geschäft« Schreiben und dem Ideal Dichten nach »göttlichsten Gedanken« (ebd.) wird betont.

Der Erzähler beurteilt die Wohngegend des Dichters weniger als »angenehm«, denn als eine »Mietskaserne, in einer engen, abgelegenen Straße«; der Hausflur stinkt, es herrscht Lärm zu später Stunde und ein Betrunkener liegt im Weg. Martens zeigt Befremden über diese Zustände, seine Aufmerksamkeit wird vom Dichter aber auf dessen Werke gelenkt:

Herr Mäurer begann sofort, mich mit seinen »Dichtungen« bekannt zu machen. Es war mittelmäßiges Zeug, ohne jede Ursprünglichkeit. Die berühmten Dichterworte: wallen und kosen, wiederholten sich beständig. Es kos»eten nicht nur die Tauben, die Spatzen, die Menschen, sondern auch einmal die Kaninchen. [...] Ich hörte schon lange nicht mehr auf die mit vielem falschen Pathos vorgetragenen Gedichte, sondern sah mich im Raume um. Alles schien besät mit Papierschnitzeln, auf denen wahrscheinlich die »göttlichsten Gedanken« gekritzelt waren.

Die »göttlichsten Gedanken« war sein Lieblingsausdruck.

Vor einem öden Schreibtisch stand ein harter schäbiger Stuhl. Hier war die Fabrik der spannenden Romane, der sinnigen Novellen. Hier sklavte der arme Herr Mäurer täglich viele Stunden lang, um Frau und Tochter zu ernähren und in recht »angenehmen Verhältnissen« zu erhalten. (L-D 444f.)

Martens kritisiert den Stil Mäurers scharf, doch verschiebt sich seine Betrachtung sofort hin zu Kommentaren über die Arbeitsbedingungen Mäurers. Diese Diskrepanz zwischen dem Attest von Unfähigkeit als Dichter und dem Lamento und Schock über die Behandlung Mäurers setzt sich fort: Zum einen bezeichnet er ihn abfällig als

seiner Fabrik 10 Briefe zeigte, von 10 verschiedenen Redaktionen, in jeder politischen und sozialen Sonderstellung, und – – – für alle 10 Redaktionen (natürlich unter verschiedenen Namen) schrieb der Unglücks mann Novellen, Gedichte pp.« Brief an Hermann Friedrichs, 20. September 1885; zit. nach: Hettche (2009), Nachwort. S. 553. Zugleich mag die Erzählung einen autobiographischen Impetus haben, wenn man bedenkt, dass diese Zeit für Liliencron selbst von Armut geprägt war: Vgl. *Detlev von Liliencron (1844-1909). Ausstellung und Nachlass*, (hg. als: *Berichte und Beiträge der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek*), Kiel 1984, S. 55 (Zeittafel): »1883/1885 [...] Die Pellwormer und Kellinghusener Zeit war die Zeit der größten Not, gleichzeitig aber die Periode des dichterischen Durchbruches«.

801 Die Erzählerrolle wird eingangs der Kurzgeschichte verschoben, indem der primäre Erzähler das Wort sogleich an seinen Freund Martens übergibt: »Mein Freund erzählte mir:« (L-D 439).

»Versedrechsler« (L-D 445), zum anderen findet er den beruflichen Umgang mit dem Dichter »unglaublich!« (L-D 446).

Die Frau Mäurers fragt ihren Mann derweil, ob er »bei Baron Meier« gewesen sei und »die dreißig Mark« bekommen habe, woraufhin der Dichter sich über »diese ewige Bettelei« (L-D 445) beklagt. Die Frau schlägt vor, auch Martens nach Geld »auszuforschen«. Mäurer zeigt Martens stattdessen seine Aufträge, beispielsweise für Kaiser- und Grabgedichte: »O, wie ich mich schäme [...]. Aber es bringt Geld. Die Masse thut's ...« (L-D 446) Nachdem der Dichter Mäurer dem Erzähler Martens die Briefe der Zeitschriftenredaktionen mitgegeben hat, folgen zum Abschluss der Erzählung acht Auszüge, in denen die Vorgaben für Mäurers Texte ausgeführt oder seine Einreichungen kritisiert werden. Die Reaktion »Unglaublich!« von Martens wird vorangestellt, ohne dass eindeutig ist, ob er zu diesem Zeitpunkt schon einen Blick darauf geworfen hat oder nur die Aussagen von Mäurer so beurteilt. Zu den Auszügen erfolgt keinerlei Kommentar des Erzählers, so dass die Bewertung dem Leser überlassen wird, aber mit dem suggestiven Gestus, die Auszüge seien so skandalös, dass sie keiner Erläuterung bedürften. Die Haltung der Verlage bzw. Zeitungsredaktionen gegenüber dem als Dienstleister behandelten Autor wird also negativ durch fiktive Zitate gezeigt. Die acht Anschreiben, jeweils nicht länger als eine halbe Seite, fungieren zudem als eine Liste, ab dem dritten Auszug vom Erzähler nur noch eingeleitet mit: »Ein dritter«, »Ein vierter« (L-D 447) etc. Dieser Listencharakter unterstützt das performative Argument. Durch die Reihung erscheinen die funktional motivierten Anweisungen an den Schreiber nicht als Einzelfälle, sondern als beliebig erweiterbar.

Die inhaltlichen, formalen und stilistischen Vorgaben oder Änderungswünsche werden bis ins Groteske oder Paradoxe zugespitzt: So soll Mäurer einmal »stärker auf]tragen. Sie können bis an die Grenze des Erlaubten gehen, jedoch so, daß wir nicht mit der Staatsanwaltschaft in Konflikt kommen.« Zugleich soll er eine Stelle »mildern und poetischer fassen«, da sie »zu starker Tobak« (L-D 449) sei. Stoßrichtung ist zumeist eine möglichst seicht-gefällige, apolitische und nicht »amoralische« Gestaltung mit Fortsetzungscharakter. In jedem Fall soll die möglichst breite Zielgruppe nicht verschreckt werden. Dabei sind laut einem Auszug »Reflexionen, geschichtliche oder gar politische Rückblicke, überhaupt Betrachtungen irgend welcher Art, Gedanken insbesondere, [...] vollständig ausgeschlossen.« (L-D 448) Des Weiteren dürfen die Texte keine voraussetzungsreichen oder schwer verständlichen Anspielungen bzw. überhaupt Zitate enthalten. Aus den meisten Briefen spricht eine gewisse Verachtung der Redaktionen für die eigenen Leser, die als »wenig gebildet«, als »Backfische[]« (L-D 447), als unflexibel und engstirnig beschrieben werden. Außerdem wird dem Dichter in einem Brief suggeriert, er müsse dankbar sein, dass er überhaupt Geld bekomme: »An Honorar zahlen wir per Druckbogen 50 Pfennig; für diesen Preis überlassen uns die Verleger von Romanen den Stoff, ehe er als Buch erscheint; wir brauchen daher nicht theuer zu kaufen u. s. w.« (L-D 448)

Das letzte Zitat deutet auf einen Gestus von Verlagen gegenüber Autoren hin, der ihre Arbeit als wertlos und austauschbar erscheinen lässt. Während Liliencrons Prosa zwar eine elitäre Sicht auf Literatur, vor allem auf Lyrik beibehält, äußert sich in ihr zugleich eine stete Forderung nach besseren Arbeitsbedingungen für *alle* Schriftsteller, die somit nicht oder nicht nur vom etwaigen Talent des Dichters abhängt. Mithin deutet sich eine Position jenseits von Regelästhetik oder Geniekult an, die letztlich

in das Engagement für einen Mindestlohn für Dichter seitens des *Kartells lyrischer Autoren* mündet. Auch Liliencrons Zitiertechnik, hier auf fiktionalisierte Redaktionsäußerungen angewandt, findet sich bereits im »Dichter«, nur dass die Referenzen der literaturbezogenen Akteure, also der Redakteure und Verleger, anders als zumeist im *Mäcen* klar negativ konnotiert sind. Ihre Relevanz für Schriftsteller wird allerdings deutlich herausgestellt und durch Zitat bestätigt.

5.2.2 Der *Mäcen* als Sozialkritiker

Eine ähnlich sozialkritische Stoßrichtung äußert sich in Liliencrons *Der Mäcen* von 1889.⁸⁰² Die lange Erzählung bzw. der kurze Roman⁸⁰³ wird in der ersten Person aus Sicht des schleswig-holsteinischen Barons Timmo Boje Tegte⁸⁰⁴ erzählt. Jedoch verschiebt sich diese Perspektive nach 30 Seiten zugunsten des geerbten Notizbuches des just verstorbenen Mäzens Graf Wulff Gadendorp. Ohne jeglichen weiteren Kommentar des Erzählers werden die Aufzeichnungen seines Freundes Gadendorp im Stile eines Brief- oder Tagebuchromans präsentiert, wobei die einzelnen Stellen zumeist undatiert sind und eine Chronologie der Notizen zwar naheliegend, aber nicht eindeutig verifizierbar ist.

Aus den Äußerungen der beiden Erzähler im *Mäcen* spricht wiederholt ein ausgeprägtes Klassendenken, das bei Wulff Gadendorp zu dem Widerspruch führt, dass er einerseits stark für sozialen Ausgleich eintritt und seine Rolle als Landeigner nutzt, um den lokalen Bauern bessere Arbeitsbedingungen zu schaffen – eine Ausnahme, da Liliencrons Sozialkritik in seinen Werken sich zumeist auf Kreativarbeiter beschränkt –, andererseits kein schlechtes Wort auf Kaiser und Reichskanzler kommen lässt.⁸⁰⁵ In seiner Kritik an den dominanten deutschen Lesegewohnheiten bezieht er sich auf die Bevölkerungsschichten, die überhaupt Bücher lesen, also in erster Linie den Mittelstand und die Oberschicht.⁸⁰⁶ Das Testament Gadendorps spiegelt dieses Verhältnis: Zum einen soll der Kaiser verschuldete Offiziere – wie Liliencron selbst einer war – mit sechs Millionen Mark entschulden. Außerdem soll der Reichskanzler mit sechs Millionen Mark Witwen und Waisen in finanzieller Not unterstützen, die durch Arbeitsunfälle zu ihrem Schicksal gekommen sind. 24 Millionen Mark sollen jedoch an die Schillerstiftung gehen, um »verarmten Dichter[n]« (L-M 12) zu helfen. Gadendorp bindet dieses Vermächtnis an zwei Bedingungen: »1. Tüchtig zu geben,

802 Liliencron (2013), *Der Mäcen*. Im Fließtext zitiert mit der Sigle L-M. (Textgrundlage ist die von Liliencron autorisierte 7. Aufl. in den *Sämtlichen Werken*, Berlin 1907.)

803 Anders als beim Ersterscheinen im Rahmen einer zweibändigen Erzählungssammlung 1889 wurde *Der Mäcen* in späteren Gesamtausgaben bisweilen auch als Einzeltext veröffentlicht und als Roman bezeichnet. Vgl. Philipp Pabst, »Nachwort«, in: Liliencron (2013), *Der Mäcen*, S. 207–226: 224 (En. 3).

804 Der Nachname wird nicht erwähnt, Tegte bzw. Tejte ist der dritte Vorname. Der Wohnsitz des Barons ist Wulffhagen, dieser wird jedoch nicht als Nachname eingeführt.

805 Einen ähnlichen Widerspruch bieten seine sehr negativen Äußerungen über deutsches Bürokraten- und Kunstbanausentum und »chauvinistische[n] Patriotismus« (L-M 13) bei gleichzeitig äußerst nationaler Gesinnung.

806 Vgl. Füssel (2000), Das Autor-Verleger-Verhältnis, S. 137–139. In den Unterschichten setzte der Literaturboom erst ab ca. 1900 ein.

Summen, keine Sümmechen. 2. Keine Veröffentlichung. Denn jetzt nimmt jedes Wurstblättchen, und zwar mit sattestem Behagen, die namentlichen Listen der Empfänger in ihre Spalten auf.« (Ebd.) Offenbar ist es rufschädigend, wenn bekannt wird, dass ein Autor Empfänger von Fördergeldern wird – Liliencron weiß dies aus Erfahrung, da er seit 1886 wiederholt Unterstützung von der Schillerstiftung erhält.⁸⁰⁷ Des Weiteren habe Gadendorp Stiftungen für »die Armen auf meinen Gütern, für liebe, bedürftige Freunde, für meine Dienerschaft« (L-M 12) eingerichtet. Der ebenfalls reiche Baron erbt lediglich das Notizbuch und weitere Gegenstände, die seinem »Schönheitssinn« (L-M 13) entsprechen mögen.

Baron Timmo kommentiert das Abschiedsschreiben Gadendorps an ihn, wie folgt:

Wo er helfen, wo er Freude machen konnte, gab er mit verschwenderischen Händen, und nie in verletzender Weise. Wohl keinen reichen Menschen traf ich je im Leben, dem so die Gabe gegeben war, zu schenken, Gutes zu thun. Der Kunst, und namentlich den Dichtern war er ein Mäcen, wie ihn Deutschland nie gesehen. (L-M 16)

An dieser Aussage fällt erneut auf, dass eine Gabe oder Schenkung, sei es als Stipendium oder Patronage-Akt, auch verletzen kann.⁸⁰⁸ Schon bei den testamentarischen Verfügungen Gadendorps klingt an, dass dem Empfänger nicht das Gefühl eines ohnmächtigen Bittstellers vermittelt werden solle. Im Gegenteil solle das Mäzenatentum als Würdigung von Engagement und Idealismus fungieren. Gadendorp stammte selbst aus bescheidenen Verhältnissen, sein Elternhaus gehörte zum Landadel und war in Konkurs gegangen. Erst »seit etwa zehn Jahren [habe er] von allen Seiten« (L-M 17) seinen Reichtum ererbt.

Gadendorp geht in seinem Notizbuch auf die Kritik Timmos an seinem freigiebigen Umgang mit Geld ein: »Und hätt ich nichts als Undank, und träf es nur Einen, dem ich geholfen hätte in Wirklichkeit unter Tausenden, so ist mein Geld gesegnet gewesen.« (L-M 57) Gadendorp betont zudem, dass es bei seinen Gaben nicht um Würdigkeit gehen solle: »Wär ich denn einer Hilfe würdig im umgekehrten Falle?« (L-M 58) Damit verweist er auf die Problematik von Bedürftigkeit und Talent bei der Vergabe von Mitteln – wobei er sich hier nicht nur auf Künstler bezieht. Zur Unterstreichung erwähnt er das Beispiel eines Beschenkten, der das Geld sofort für ein luxuriöses Essen und eine teure Zigarre plus Trinkgeld verwendet: »Und innige Befriedigung hab' ich gehabt, daß es dem armen Teufel so gut geschmeckt hat. Wie lange mag der ein solches Mittagessen entbehrt haben.« (L-M 59)

Gadendorp erläutert schließlich ein weiteres Beispiel seiner Förderung und diskutiert wiederum grundsätzliche Aspekte der sinnvollen und respektvollen Unterstützung: »Ich hatte vor Jahren das Glück und die Freude, von Freunden aufmerksam gemacht, einem am Hungertuche nagenden Dichter helfen zu dürfen, natürlich

807 Außerdem wird er mehrere Male durch öffentliche und nicht-öffentliche Sammlungen seiner Freunde und Bewunderer unterstützt. Vgl. Sabine Walter, »Daß ich ihm helfe ... ist selbstverständlich.« Ida Auerbach-Dehmel als Liliencrons Mäzenin«, in: Mainholz/Schütt/dies. (1994), *Artist Royalist Anarchist*, S. 161–188. Ca. am 7. Juni 1904, nachdem eine Sammlung von Ida Dehmel über 11.000 und eine von Heinrich Spiero über 2.000 Mark erbracht haben, ist Liliencron nach Jahrzehnten erstmals schuldenfrei.

808 Vgl. dazu Gisela Ecker, »Giffige Gaben. Über Tauschprozesse in der Literatur«, München 2008, v. a. S. 21–28 mit Verweis auf Pierre Bourdieu und Jean Starobinski.

gründlich helfen zu dürfen, denn ein Almosen zu geben ist eben so hochmütig, wie es keine Wirkung haben kann.« (L-M 71) Auf diese Weise untermauert er, dass nur eine nachhaltige Förderung eine »Wirkung« erzielen könne. Daraus spricht ein Bewusstsein, dass der Erwerb von Renommee im Kulturgeschäft Zeit erfordert und sich nur langsam stabilisiert. Die Hilfe bei einer kleinen Veröffentlichung oder mit einer kurzfristigen Unterkunft könne schwerlich hinreichen, um einen Autor auf eigene Beine zu stellen. Ebenso dürfe die Gabe nicht als »Almosen« erscheinen, da dies eine Hierarchie (»Hochmut«) herstellte, die den Autor eher herabwürdigte. Der Mäzen ergänzt, dass dieser geförderte Schriftsteller⁸⁰⁹ sogar alles an ihn zurückgezahlt habe, und zitiert ihn mit der Aussage:

Daß ich hungern mußte, habe ich immer ertragen. [...] Böse aber war es, dass die Gerichte bei den Pfändungen mir mein Handwerkszeug fortnahmen, meine Nachschlagebücher und Lexika. Jedem Schuster, jedem Schneider [...] wird, bei Pfändungen, das zum Leben Notwendigste gelassen durch das Gesetz. Der Dichter macht eine Ausnahme: Es werden ihm die Hilfsbücher genommen. Als es anfang mir besser zu gehen, konnte ich Jahre lang nicht vorwärts kommen, weil nach jeder Rezension, nach jeder Kritik über Bücher von mir, mochten sie (die Kritiken) gut oder schlecht sein, die Gläubiger mit erneuter Wut und verstärktem Eifer über mich herfielen [...]. (L-M 72)

Diese Beschwerde darüber, dass das Dichten nicht als Profession und Handwerk angesehen und entsprechend bezahlt bzw. rechtlich gehandhabt werde, äußert sich später verstärkt in Liliencrons Engagement in Urheberrechts- und Mindestlohnfragen.

Der Mäzen reagiert emotional auf den Tagebuchauszug seines Protégés: »Ich glaube, wenn ich nur einen Tag hungern müsste, würd ich Sozialdemokrat, schlug Menschen tot, raubte, was ich bekommen könnte, um mich satt zu essen.« (L-M 74) Allerdings hat dieser Autor sich durchgesetzt, wenn auch für Gadendorp beim falschen Publikum und durch falsche Zugeständnisse: »[E]r ist »Schriftsteller« geworden und hat seine sechzigtausend Mark jährlich. Er schreibt für den großen Pöbel; er schreibt vier, fünf, sechs Romane in einem Jahre, genau nach der Vorschrift der Familienblätter. Er »arbeitet« von Morgens acht Uhr bis Nachmittags vier Uhr täglich.« (Ebd.) Gadendorp verfügt über ein Dichter-Ideal, das eine geregelte Arbeitszeit und Kalkül in Bezug auf die Zielgruppe nicht einschließt. Dies steht in Widerspruch zu seiner Forderung nach angemessener Entlohnung von (für ihn doch: talentierten!) Autoren. Durchaus entspricht der Tagebuchauszug seitens des Ex-Protégés einem Selbstverständnis als Arbeiter, indem er sich gerade mit handwerklichen Berufen wie Schuster und Schneider vergleicht. Gadendorp sieht die künstlerische Pluralität dadurch gefährdet:

Sieht ein Genie oder Talent, nachdem es Jahre lang mit reiner Seele sich der Kunst geweiht und – keinen Erfolg gehabt, daß es mit Schleuderware sofort »geht«, setzt er [sic] sich hin und schmiert Possen und Romane, Novellen; und das Geld fließt nur so ... Er sagt sich: Was hab ich davon, dass ich nach meinem Tode auf dem Sockel stehe? Jetzt will ich Geld haben [...]; und er wird Schriftsteller für den deutschen Leseöbel. Bald ist er ein angesehener, wohlhabender Mann. Seine Ware wird viel verlangt. (Ebd.)

809 Gadendorp gewährt dem Dichter ohne Verpflichtungen einen Kredit bzw. eine Schenkung – die Rückzahlung erscheint freiwillig, bei Erfolg.

Ein Kalkül auf überzeitlichen Wert wird, nicht zuletzt durch Armut und Mangel an Anerkennung, überlagert vom kalkulierten sofortigen Umsatzerfolg. Seinem ehemaligen Protegé spricht Gadendorp im Nachhinein auch »das unerklärbare Kenn- und Kernmal des Dichters« (ebd.) ab, das er allerdings nicht weiter erklären kann. Für Gadendorp kommt das Kalkül, für ein breites Publikum zu schreiben, einer Unterwerfung gleich. Die Breitenförderung von Kultur seitens Gadendorp darf also nicht missverstanden werden als ein Ausdruck von Demokratisierung und Partizipationsstreben. Im Gegenteil, als Gadendorp bei einer dörflichen Bürgerversammlung vorbeikommt, schreibt er dazu spöttisch: »Ah so, es fällt mir ein. Es ist zur Stunde die Wahl der Wahl zur Wahl eines Wahlmannes.« (L-M 135) Damit bekundet er nicht nur Widerwillen gegenüber bürokratischen Abläufen, sondern generell gegenüber notwendigen Vorgängen demokratischer Partizipation.

Gadendorp empört sich dementsprechend über die Kulturkritik in der Zeitung, hier am Beispiel des Dichters Max Semmelbrott. Er sieht die widersprüchlichen Argumente und Urteile der Kritiker als Beleg für ihre Inkompetenz – sich zu einigen! – und geht stattdessen davon aus, dass der gute Leser das gute Werk je subjektiv, also zuletzt im Konsens erkennen könne. Und dann sei es auch keiner weiteren Erläuterung bedürftig. Dennoch ist Gadendorp sich bewusst, dass die Möglichkeit des Dichters, sich zu etablieren, stark von den finanziellen und lobbyistischen Voraussetzungen abhängt; selbst wenn er hinsichtlich des Verlagswesens und einer breiten Rezeption eher sarkastisch und pauschalisierend schreibt:

Hat Max Semmelbrott Geld, zeigen sich der erstaunten Welt Max Semmelbrott's Dichtungen in zweiter Auflage; etwa mit der Empfehlung: »daß eine zweite Auflage in so kurzer Zeit nötig geworden, beweist, daß unser Dichter &c.«

Hat Max Semmelbrott Geld, so würde ich ihm empfehlen, die Anzeigen seiner Gedichte zwischen die Butter- und Bohnenpreise immerwährend einrücken zu lassen und in die Börsenberichte. Das erachte ich als das einzige Mittel, wenn der deutsche Dichter auf sich aufmerksam machen will. Denn die Butter- und Bohnenpreise liest das deutsche Volk, Kritiken nicht. (L-M 144)

Nun weist Gadendorp auf den nicht nur zeitgeschichtlichen Umstand hin, dass Autoren oftmals ihre Druckkosten übernehmen mussten – oder konnten, je nach Blickwinkel – und so die Aufmerksamkeit für ihr Werk erst erkaufen. Dieses Dilemma ist deshalb umso schwerwiegender, da der Wiederabdruck in der Regel nicht oder kaum bezahlt wurde, wie noch zu zeigen ist. Auch dies verweist auf die Konstante Liliencron'schen Engagements für die Rechte und Bezahlung von Autorinnen und Autoren.

5.2.3 Liliencron und das neue Verlags- und Urheberrecht

Am 19. Juni 1901 wurden für das Deutsche Reich neue Gesetze zum Urheber- und Verlagsrecht verabschiedet, die ab 1. Januar 1902 galten. Für Schriftsteller entstanden hieraus einige Vorteile gegenüber den vorherigen Regelungen und deren Leerstellen, die von den Verlagen ausgenutzt wurden; zum Beispiel, was den Nachdruck bereits veröffentlichter Texte betraf. Inwiefern Detlev von Liliencron *direkt* Einfluss auf die

Entstehung der Gesetze ausgeübt hat, kann ich anhand meiner Quellen nicht eindeutig feststellen. Aber sein Werk und Image haben im Prozess gewiss mitgewirkt: Er schmückte sich in Briefen regelrecht damit, politisch und gesellschaftlich äußerst heterogene Kreise um sich versammeln zu können – worauf im Übrigen auch seine Behandlung in zeitgenössischen Literaturgeschichten verschiedener politischer Ausrichtung (siehe 5.1) hindeutet. In einem Brief von 1898 nach einer Lesung in Leipzig gibt er stolz eine Liste der Anwesenden an, die mit ihm gesellig und »friedlich beieinander gewesen« seien; dabei erstrecken sich die politischen Vorlieben seiner Bewunderer von »äußerst konservativ«, über »Sozialdemokrat« und »national-liberal« bis zu »Aristokrat-Anarchist«⁸¹⁰ an einem Tisch. Seit 1898 versuchte er, recht erfolgreich, durch ausgedehnte Lesereisen seine Familie zu ernähren.

Als bedeutsamer zu werten ist ein Auftritt Liliencrons im Reichstag selbst, bei dem man davon ausgehen kann, dass viele Abgeordnete anwesend waren und so das Motiv des verarmten Dichters rezipierten, das sich auch in zahlreichen von Liliencrons Gedichten abzeichnet,⁸¹¹ vor allem im Band *Gedichte* (1889): In »Das Wundertier« wird ein Dichter solange verspottet und missachtet, bis er verrückt wird; in »Der Brotwagen« verbrennt ein armer Dichter seine Werke und begeht Selbstmord; in »Deutsche Reimreinheit« wird das unreine Reimen persifliert; in »Dichterlos in Kamtschatka« wird die Frage aufgeworfen, was der Ruhm nach dem Tod bringt, während das Leben von Hunger, Spott und Misserfolg geprägt war; und schließlich in »Auf den Tod eines in Elend untergegangenen deutschen Dichters« beklagt ein Einzelner den Tod eines ignorierten Dichters. Allesamt wirken die genannten Gedichte geradezu penetrant und pathetisch, doch das Entscheidende ist hier die (obgleich polemische und wenig differenzierte) Auseinandersetzung mit dem populären Kanon einerseits und zum anderen mit der schwierigen professionellen Situation von Dichtern. In den Folgebänden *Der Haidegänger* (1890) und *Neue Gedichte* (1893) findet sich zwar weiterhin die Klage über das Schicksal der Dichter, jedoch weniger ausgeprägt als in den späten 1880er Jahren. In »Zwiesgespräch« aus *Neue Gedichte* lässt sich Liliencron sogar zu einem versöhnlichen Fazit hinreißen. In freien Rhythmen beschreibt er die Begegnung eines Dichters mit einer jungen Frau, die in einer wohlhabenden Gegend Wolle und Kleidung verkaufen möchte und vom Dichter in einen Dialog verstrickt wird:

Wie viel denn musst du haben, um zu leben,
Ich meine, wie viel muss der Tag dir schaffen?

Zwei Mark zum mindesten, doch wirts auch mehr.

Und darum trägst du deine Überbürde,
Und keuchst und trägst dich krumm durch diese Sonn.
Was hast du schon verdient?

Noch keinen Pfennig.

Noch keinen Pfennig?

Nein, noch keinen Pfennig.

Ja, reicher, Mädels, bin ich dann als du.

810 Zit. nach Walter (1994), On the road. Liliencron als Reisender in Sachen Literatur, S. 251. [Herv. i. O.]

811 Vgl. Liliencron (2009), *Ausgewählte Werke*, S. 13–155.

Sieh her, heut sandte mir die Post zwei Mark
Für ein Gedicht, das mich acht Wochen kostet.

Für ein Gedicht? Was bist du denn?

Ein Dichter.

Ein Dichter, was ist das?

Siehst du, so einer,

Der »In des Waldes tiefsten Gründen« schreibt, [...]»⁸¹²

Im Weiteren erklärt der Dichter, dass er über allem »Hasten, Heucheln«, »Dünkel«, »Rassenhaß«, »Klassenhaß«, »Kastengeist« und »Parteigezänk«⁸¹³ stehe, da er frei sei, und er versucht, sein Gegenüber zu überzeugen, mit ihm zu kommen. Trotz dieser positiven Selbstverortung als Dichter wird das Missverhältnis zwischen Arbeitszeit und Bezahlung in Bezug auf Gedichte erneut angesprochen. Diese beständig wiederholte selbstreflexive Thematisierung des Dichter-Daseins wird auch Liliencrons Bewunderern unterschiedlicher Couleur nicht entgangen sein.

Am 11. November 1899 hielt Liliencron im Rahmen des Pressefestes vom »Verein der Berliner Presse« eine Lesung ab.⁸¹⁴ Das Verhältnis von Presse und Reichstag war zu dieser Zeit sehr gut und die Veranstaltung prominent besucht.⁸¹⁵ Ein Jahr später, in derselben Legislaturperiode, gab es die erste Lesung der Gesetzesnovellen.⁸¹⁶ Im öffentlichen Diskurs wurde der Entwurf der Gesetze zuvor schon als zu verlegerfreundlich beurteilt. Auffallend ist nun die Tatsache, dass in der Diskussion bei der ersten Lesung im Reichstag am 8. Dezember 1900 Abgeordnete aus allen politischen Lagern, dem konservativen, dem (eher links-)liberalen *und* dem sozialdemokratischen sich dafür einsetzten, das Gesetz stärker zugunsten der Autoren auszurichten.⁸¹⁷ Die Problematik – die prekäre Rechtssituation der Autoren – war bei den politischen Repräsentanten angekommen.⁸¹⁸ Am 1. Mai 1901 wurden das Verlagsgesetz und das »Gesetz betreffend

812 Detlev von Liliencron, »Zwiesgespräch«, in: ders. (2009), *Ausgewählte Werke*, S. 105–109: 107.

813 Ebd., S. 108 f.

814 Vgl. Griese (2009), *Liliencron. Chronik eines Dichterlebens*, S. 208.

815 »Ein gutes Zeichen für das Verhältnis von Presse und Reichstag war es auch, dass seit 1899 der Verein der Berliner Presse sein alljährliches Wohltätigkeitskonzert im Reichstag geben durfte und in dem Gebäude auch wiederholt Pressefeste ausgerichtet werden konnten. Der Andrang war zeitweise so groß, dass, wie eine Zeitung schrieb, »selbst Staatssekretäre und Bürgermeister stehen« mussten.« Michael S. Cullen, »Saubengels und andere Journalisten«, in: *Blickpunkt Bundestag*, 6/2 (März 2003), siehe: <http://webarchiv.bundestag.de/archive/2006/0908/bp/2003/bp0302/0302010a.html> (eingesehen am 08.12.2013).

816 Die Debatten um die Entstehung des neuen *Verlagsrechts*, das mit wenigen Änderungen bis heute gilt, sind durch eine rechtsgeschichtliche Dissertation sehr gut dokumentiert: Thomas Mogg, *Die Kodifikation von Verlagsrecht und Verlagsvertrag in Deutschland. Die Geschichte des Gesetzes über das Verlagsrecht vom 19. Juni 1901 und seine Vorgeschichte*, Aachen 2006; zur Entstehungsgeschichte des Urheberrechts in grundlegenden Zügen vgl. Martin Vogel, »Die Entwicklung des Urheberrechts«, in: Georg Jäger in Verb. mit Dieter Langewiesche u. Wolfram Siemann (Hg.), *Geschichte des Deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1: *Das Kaiserreich 1871–1918*, Teil 1, Frankfurt/M. 2001, S. 122–138.

817 Vgl. Mogg (2006), *Verlagsrecht 1901*, S. 180–185.

818 Die zuständige Kommission folgte dem Stimmungsbild jedoch nur zum Teil: Die Vermutung eines Honoraranspruchs des Autors wurde abgelehnt und die weiterreichenden

das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst« nach der dritten Lesung angenommen und anschließend durch Bundesrat und Kaiser bestätigt. Damit gab es erstmals »eine umfassende gesetzliche Regelung der Autor-Verleger-Beziehung für ganz Deutschland«, allerdings wurde der anvisierte Schutz der Urheber hierdurch kaum erzielt.⁸¹⁹ Die Praxis der Verlage änderte sich nur unwesentlich; und wenn, dann in erster Linie durch den Druck der Autoren selbst.

Nun wäre es freilich gewinnbringend zu erfahren, welche Texte Liliencron an genanntem Abend im Reichstag genau vorgetragen hat, welche Abgeordneten anwesend waren und wie gut sie zugehört haben – allesamt Informationen, die ich nicht beschaffen konnte. Aber es ist Teil meines auch wertungstheoretischen Arguments festzustellen, dass der beschriebene Wirkungsmechanismus sogar ohne manifeste Evidenz und Kausalität nicht aus der Kontextualisierung ausgegrenzt werden darf, weder aus der Kontextualisierung von Liliencrons Werk, noch aus der der Genese des neuen Urheber- und Verlagsrechts, sondern dass gerade aufgrund des je ephemeren Zusammenspiels zwischen Liliencrons Stimme und der des Parlaments eine Zirkulationsbewegung anschaulich wird. Modelle intentionaler Kommunikation oder Gérard Genettes taxonomische, strukturalistische Kategorien der markierten Intertextualität (bei ihm: Transtextualität) erweisen sich dabei als nicht hinreichend für eine relationale Erläuterung, da sie Aspekte von Prozessualität, Performativität, nicht-textueller Zeichen und synchroner Reziprozität großteils ausklammern. Als Fluchtlinie zwischen den diversen Akteuren ist eine Wechselwirkung sozialer Energien am Beispiel des Urheberrechts jedoch signifikant. Wenn das Autor-Verleger-Verhältnis infolge der Gesetzesnovellen einbezogen wird, erscheint die komplexe Interaktion anhand der diversen Relationen noch sinnfälliger.

Forderungen der SPD scheiterten an der konservativen Mehrheit.

819 Mogg (2006), *Verlagsrecht 1901*, S. 203 f. Mogg geht hier nicht auf die veränderte Handhabung von Nachdrucken in der Praxis ein. Diese leitet sich stärker aus dem Urheber- denn aus dem Verlagsrecht her.

5.2.4 Die Reaktion der Schriftsteller: *Die Feder* und das Kartell lyrischer Autoren

In einem bestimmten Augenblick wird auch das persönlichste Kunstwerk, auch die aus dem triebhaften Empfinden geborne Dichtung *Ware*. An diesem Zeitpunkt gilt für sie wie für jeden Verkaufsartikel nur ein Gesetz: die Wirklichkeit. Kein Gefühl, keine Illusion, kein Wunsch kommt gegen die Realität auf. Ist das Werk *Ware* geworden, so unterliegt es den wirtschaftlichen Gesetzen. Und keine Stimmung, keine Pose, keine Torheit darf dann der materiellen Wertung, die auf dem Markte geschieht, entgegenarbeiten. Wir müssen dafür sorgen, daß die Preisbildung nach gerechten ökonomischen und sozialpolitischen Leitsätzen geschehe.⁸²⁰

W. Fred, d. i. Alfred Wechsler, 1911

Ab 1898 bemühte sich *Die Feder* als *Organ für alle deutschen Schriftsteller und Journalisten*, herausgegeben vom Juristen und Dichter Max Hirschfeld, um die Rechte von Autoren. Zu den Aufgaben gehörte die Aufklärung über die Gesetzeslage, ein Vergleich der Honorare verschiedener Zeitschriften oder Verlage und insbesondere die Auflistung von illegalen Nachdrucken. Die Abonnenten, überwiegend Mitglieder einiger Schriftstellervereine, wurden direkt aufgefordert, gerichtlich gegen diese Drucke vorzugehen.⁸²¹

Der Prozess bis hin zur Verabschiedung des Urheber- und Verlagsrechts wird in der *Feder* kritisch begleitet. Bereits am 15. März 1900 stellt Hirschfeld fest, dass die Honorare für Schriftsteller in den letzten 10–20 Jahren um 50 Prozent gesunken seien. Somit werde ein selbständiger Beruf Schriftsteller unmöglich.⁸²² Ein Jahr später, kurz vor Ende der Verhandlungen über den Gesetzentwurf, schreibt Hirschfeld: »[M]indestens 2/3 der Schriftsteller [zahlen] die Herstellungskosten und den Vertrieb ihrer Werke selbst« und »abgesehen von den wenigen berühmten Autoren, [sind] die übrigen ganz auf die Gnade der Verleger angewiesen«.⁸²³ Das Gesetz bringe nur dann Änderungen dieser Praxis, wenn es den Verlegern bestimmte Klauseln schlichtweg verbiete.

820 Zit. nach Wolfgang Martens, *Lyrik kommerziell. Das Kartell lyrischer Autoren 1902–1933*, München 1975, S. 34 f. (aus: W. Fred, *Literatur als Ware. Bemerkungen über die Wertung schriftstellerischer Arbeit*, Berlin 1911.)

821 Vgl. *Die Feder. Organ für alle deutschen Schriftsteller und Journalisten*, 1, 1. Jg. (15.04.1898), S. 1: »Wir wollen die so oft geforderte Liste derjenigen bringen, welche den Schriftstellern die ihnen zustehenden Honorare [...] vorenthalten.« (gezeichnet »Die Redaktion«, also Max Hirschfeld) Ab 15. September 1900 wird die Frequenz von einer »Monatsschrift« zu einer »Halbmonatsschrift« erhöht; offenbar gibt es also wachsenden Bedarf oder wachsende Nachfrage für ein Organ der schreibenden Zunft. Vgl. zur Geschichte der *Feder* auch Martens (1975), *Lyrik kommerziell*, S. 38–46.

822 Vgl. *Die Feder*, 24, 3. Jg. (15.03.1900), S. 204.

823 *Die Feder*, 44, 4. Jg. (15.04.1901), S. 381.

Direkt nach der Verabschiedung im Reichstag beginnt Hirschfeld mit der konkreten Erläuterung der neuen Gesetzeslage.⁸²⁴ Er verknüpft seine Erklärungen mit Handlungsanweisungen, wie sich ein Verfasser gegenüber dem Verleger verhalten solle und worauf beim Vertragsabschluss nun zu achten sei. Eine entscheidende Neuerung ist das Einspruchsrecht bei Nachdrucken: »Für Schulbüchersammlungen und Anthologien ist die Einwilligung der aufzunehmenden Verfasser in die Sammlung nothwendig. Die Einwilligung gilt als ertheilt, wenn der Verfasser auf Zuschriften des Verlegers innerhalb eines Monats nicht geantwortet hat.«⁸²⁵ Folglich sind Autoren in der Position, Honorare für Nachdrucke einzufordern. Allerdings können Verleger ihre Verträge weiterhin so gestalten, dass dies ausgeschlossen wird:

Selbstverständlich sind diese Bestimmungen nur insoweit Gesetz, als nicht andere Vereinbarungen zwischen Verleger und Verfasser vorliegen. Durch einen Vertrag kann der Verleger, der diesen ja gewöhnlich diktiert, die Wohltaten des Gesetzes in ihr Gegentheil verkehren, und um das nicht zur Gewohnheit werden zu lassen, wird der Schriftsteller ein besonders steifes Rückgrat haben müssen, und Zumuthungen ablehnen, welche das jetzt unzweifelhaft vorhandene starke Uebergewicht des Verlegers ein wenig abschwächen.⁸²⁶

Zudem weist das Gesetz eine Grauzone auf, was den Unterschied zwischen Schulbüchern und kommerziellen Sammelbänden betrifft: »Bei Büchern, die für den Kirchen-, Schul- oder Unterrichtsgebrauch bestimmt sind, ist es nicht nothwendig, die Zustimmung der einzelnen Verfasser einzuholen, dagegen bei Anthologien und ähnlichen Werken.«⁸²⁷ In Schulbüchern dürfen ohne Erlaubnis einzelne Gedichte, kurze Aufsätze bis 200 Zeilen und kleine Abschnitte eines größeren Werks nachgedruckt werden. Dies ist unzulässig, wenn das Werk auch außerhalb des Schulwesens verkäuflich sein soll. Wenn das jedoch nicht nachweisbar ist, kann der Urheber nichts dagegen einwenden.⁸²⁸ Zum Abdruck bzw. Nachdruck von Gedichten in Sammelbänden oder Zeitschriften ergänzt Hirschfeld: »Wir meinen sogar, die Verfasser thun gut daran, ihre Einwilligung stets zu versagen, wenn die zu den Anthologien erbetenen Gedichte nicht honorirt werden. Denn die Vergütung den Verfassern offen zu halten, war unserer Meinung nach der Sinn des § U. 19.«⁸²⁹

Vor diesem Hintergrund wird zum 1. August 1902 das *Kartell lyrischer Autoren* als quasi gewerkschaftliche Dichter-Vereinigung von sieben namhaften Lyrikern gegründet, zu denen neben Liliencron unter anderem Arno Holz und Hugo von Hofmannsthal gehören.⁸³⁰ Sie machen es sich zur Aufgabe, für Nachdrucke einen Mindesttarif von

824 Vom 1. Oktober 1901 bis zum 15. Mai 1902 liefert er sogar ein alphabetisches Nachschlagewerk zu Stichworten des Urheber- und Verlagsrechts unter der Überschrift »Die für den Schriftsteller in Betracht kommenden Gesetze und deren Erläuterung«. Vgl. *Die Feder*, 55, 4. Jg. (01.10.1901), S. 469 f.

825 *Die Feder*, 46, 4. Jg. (15.05.1901), S. 396.

826 Ebd.

827 *Die Feder*, 48, 4. Jg. (15.06.1901), S. 415.

828 Vgl. *Die Feder*, 63, 5. Jg. (01.02.1902), S. 532.

829 *Die Feder*, 57, 4. Jg. (01.11.1901), S. 485 f. – »U.« steht für Urheberrecht.

830 Vgl. den Gründungsaufwurf in: *Die Feder*, 75, 5. Jg., Berlin, 01.08.1902, S. 627 f. (= S. 1 f. der Nr. 75.) Die anderen vier Beteiligten sind Otto Julius Bierbaum, Carl Busse, Richard Dehmel und Gustav Falke.

50 Pfennig pro Verszeile pro Auflage von Zeitschriften oder Sammelbänden einzufordern.⁸³¹ *Die Feder* dient dem *Kartell* als Sprachrohr und ständige Anschrift. Die Initiative kam zunächst von Arno Holz. Dieser stand schon seit 1889 in Briefkontakt mit Detlev von Liliencron,⁸³² kannte dessen Haltung und vertraute auf sein Mitwirken in der Lyriker-Lobby. Konkreter Anlass der Gründung des *Kartells* war ein Knebelvertrag inklusive Honorarverzicht für zukünftige Auflagen einer Gedichtanthologie. Holz' Anschreiben an seine erhofften Mitstreiter datiert auf den 21.06.1902. Hirschfeld hatte seinen Nachschlagekommentar zu den Gesetzen also gerade abgeschlossen. Holz stellt in seinem Anschreiben an die Mitstreiter fest, dass man als Einzelner einen Verlag nicht unter Druck setzen könne, während eine konzertierte Aktion bekannter Dichter den Verlag eher zum Einlenken bringe. Alle fünf adressierten Dichter stimmen zu, und Hofmannsthal wird anschließend als einziger Wiener neben sechs Deutschen mit ins Boot geholt. Die Sieben bilden fürs Erste das Kartellkomitee, von dem die Initiativen und Entscheidungen des *Kartells* ausgehen. Neben Holz übernimmt Liliencrons Freund Richard Dehmel die größte Verantwortung bei der Entstehung und Entwicklung. Auf die Gründung folgt unverzüglich Spott von diversen Kollegen und Kritikern sowie Ärger und Kampagnen einiger Verleger.⁸³³ Doch bis 1905 steigt die Mitgliederzahl des *Kartells* auf über 100, einschließlich bedeutender Dichter wie Rilke oder Morgenstern.

Obwohl die Gründer und viele der Mitglieder anerkannte Dichter mit gewissem Marktwert sind, beharrt das Komitee vor allem auf Holz' Betreiben auf einer solidarischen, egalitären Herangehensweise.⁸³⁴ Auch jedem erfolglosen Dichter oder Anfänger solle das *Kartell* offenstehen.⁸³⁵ Unter anderem aus diesem Grund wird 1904 der geforderte Verstarif auf 25 Pfennig gesenkt. In der Praxis zeigt sich das Kartellkomitee ohnehin beweglich, so dass die Honorar- und Aufлагensätze aufgrund von ideellen oder pragmatischen Gründen bei Verhandlungen mit Verlagen angepasst werden. Bei unerlaubten Abdrucken in Anthologien stellt das *Kartell* Strafantrag, erstmals 1903, zuerst jedoch mit geringem Erfolg, weil die Staatsanwaltschaft den sogenannten Schulbuchparagraphen zugunsten der Verleger interpretiert. Da ein Verfahren gegen den Ver-

831 Bereits 1891 schreibt Liliencron in einem Brief an Timm Kröger: »50 Pf. pro Gedichtzeile fordere ich jetzt immer.« (Zit. nach: Martens [1975], *Lyrik kommerziell*, S. 22.)

832 Vgl. das systematische Verzeichnis von Liliencrons Kieler Nachlass laut Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek (1984), *Detlev von Liliencron*, S. 50.

833 Vgl. Martens (1975), *Lyrik kommerziell*, S. 64–70; vgl. zur ökonomischen Agenda des *Kartells* auch Manfred Tietzel, *Literaturökonomik*, Tübingen 1995, S. 226–232.

834 Vgl. das Manifest des Kartellkomitees »Wesen und Ziel des Kartells lyrischer Autoren«, in: *Die Feder*, 117, 6. Jg. (01.05.1904), ohne Seitenangabe angehängt; auch dokumentiert in Martens (1975), *Lyrik kommerziell*, S. 98–101.

835 Vgl. Martens (1975), *Lyrik kommerziell*, S. 89. Gleichzeitig stellt er, indem er das Manifest »Wesen und Ziel« indirekt zitiert, zur Strategie des Kartells zu Recht fest: »Wenn bei gleichem Zeilentarif nur noch der Kunstwert für die Auswahl von abzudruckenden Gedichten entscheidend sei, werde ein Verlag eher 100 Zeilen eines *bedeutenden Dichters* als je 10 Zeilen von 10 *unbedeutenden* akzeptieren. Hier differenziert sich die ökonomische Solidarität des Standes.« (Ebd.) Darin schwingt eben doch ein normatives Ideal von Dichtung mit, deren Wert sich durch Nachdrucke durchsetzen werde. Durch den »Mehrbetrag des Nachdrucks [werde] eine gerechtere Entschädigung der begabteren Talente« (*Wesen und Ziel* nach Martens [1975], *Lyrik kommerziell*, S. 99) bezweckt, jedoch »ohne daß die weniger begabten so leer ausgehen werden wie bisher« (ebd.).

leger Voigtländer im Frühjahr 1905 zugunsten der Kläger endet, kann das *Kartell* nun immerhin einen Präzedenzfall vorweisen, der aber wenig an der Grauzone zwischen Schulbuch und Anthologie sowie am Gebaren der Verleger ändert.⁸³⁶

Im November 1905 verweigert Liliencron dem Verlag B. G. Teubner den Nachdruck seiner Novelle »Die vergessene Hortensie« in einem Lesebuch, falls er dafür nicht entlohnt werde. Liliencron veröffentlicht den Briefwechsel mit dem Verlag im Anschluss in der *Feder*. Darin zeigt sich die Verlegerstrategie, vor der Hirschfeld gewarnt hatte. Im ersten Anschreiben ist unscharf von einem Lesebuch die Rede, das Liliencrons Werk »in Schulkreisen noch bekannter« machen werde, was wiederum »im Interesse Ihres Buches liegen« müsse. Des Weiteren spricht der Brief nur von einem »Stück« oder »Abschnitt«.⁸³⁷ Dass es sich um die komplette Novelle handelt, geht erst aus einer Fußnote hervor. In seiner Ablehnung der Aufforderung – rhetorisch lässt sich der Verlagsbrief nicht als ein Angebot verstehen – verweist Liliencron auf das *Kartell*:

Ich halte es, im Gegensatz zu Ihrer Ansicht, für *nicht* »in meinem Interesse liegend«, daß meine Bücher auf diese Weise ausgenützt werden. Im Gegenteil: je mehr ein Autor in solchen Anthologien pp. mit Einzelstücken abgedruckt wird, um so weniger wird er in seinen eignen Büchern vollständig gelesen.

Uebrigens behalte ich mir vor, diese Angelegenheit durch das Kartell lyrischer Autoren dem Allgem. Schriftstellerverein unterbreiten zu lassen.⁸³⁸

Im Antwortschreiben reagiert der Verlag perfide: Erstens wird der Autor lächerlich gemacht, da er seine Tätigkeit als Arbeit (vergleichbar mit der eines Schuhmachers) verstanden haben möchte, im vorgeblichen Widerspruch zu den »höheren« Dichtern; zweitens wird ihm Egoismus und Amoral unterstellt, da er nicht »zur ästhetischen Bildung der Jugend« beitragen und »zu unserem Volke« sprechen möchte; drittens wird das Tun des Verlags verharmlost, da ja nur »Proben« oder »ein kurzer Abschnitt« nachgedruckt werden sollen; viertens wird die Rechtsprechung selektiv zitiert und so ausgelegt, dass das eigene Verhalten legitim erscheint, während der Dichter sich gegen das Gesetz stelle; fünftens wird behauptet, es sei in der Anfrage bloß um leichte Änderungen und nicht um eine Nachdruck-Erlaubnis gegangen, um so das eigene Argument zu stützen: Denn wenn es sich wirklich um ein reines Schulbuch handelte, hätte der Verlag Liliencron ja gar nicht fragen müssen. Sechstens wird die Haltung des Dichters desavouiert, indem festgestellt wird, selbst das *Kartell* und der *Allgemeine Schriftstellerverein (ASV)* könnten nicht zu einem anderen Schluss kommen. Und siebtens wird dem Autor gedroht, dass er von den Beteiligten des Bandes von nun an boykottiert werde.⁸³⁹ Liliencrons Reaktion fällt knapp und sachlich aus:

836 Vgl. Martens (1975), *Lyrik kommerziell*, S. 83.

837 »Briefwechsel zwischen Liliencron und Teubner«, in: *Die Feder*, 155, 8. Jg. (01.12.1905), S. 1352 f.

838 Ebd. [Herv. i. O.]

839 Vgl. das Verlagsschreiben ebd.: »Aus Ihrem sehr gefälligen Schreiben vom 8. d. Mts. ersehe ich mit großem Erstaunen, dass Sie sich mit einem Schuster und Ihre Werke mit Stiefeln vergleichen. Bei diesem Standpunkte verstehe ich natürlich auch, dass Sie ihre geistigen Produkte nur gegen Stücklohn abzugeben bereit sind. Allerdings hatte ich dies bei Dichtern Ihres Namens nicht erwartet, umso weniger, als heute erfreulicherweise

1. »Die vergessene Hortensie« ist weder ein Aufsatz von geringem Umfang, noch ein Gedicht, noch ein kleinerer Teil eines Schriftwerkes, sondern eine vollständige, selbständige, 14 Druckseiten lange Novelle.

2. Aus ihrem Briefe vom 2. d. Mts. konnte ich in keiner Weise entnehmen, ob es sich in der Tat um ein Unterrichtsbuch im Sinne des Urhebergesetzes handelt, und nicht vielleicht um eine Anthologie, die zugleich auch an das breitere Publikum verkauft werden soll. Auch haben Sie in Ihrem Schreiben [...] mit keinem Wort erwähnt, daß die Herausgeber der Anthologie Aenderungen an dem Wortlaut meiner Novelle vorzunehmen wünschten.

3. Ich mache Sie deshalb auf die von Ihnen nicht citierten Bestimmungen von § 19 Abs. 4 und Par. 24 des Urheberrechtsgesetzes aufmerksam, nach denen die persönliche Einwilligung des Autors erforderlich ist, und *verbiete* Ihnen hiermit ausdrücklich die beabsichtigte Benutzung meiner Novelle.⁸⁴⁰

Daraufhin folgt ein letzter Angriff auf Liliencrons Renommee: »Die Herausgeber meines Lesebuches teilten mir mit, dass sie Ihrer Arbeit keine große Bedeutung beilegen und gern von ihr absehen, umsomehr, als sie sonst nur zusagende Antworten erhalten haben.«⁸⁴¹ Zur Bedeutung Liliencrons zu dieser Zeit sei gesagt, dass das *Kartell* einen Monat später in der *Feder* die ausgehandelten Einkünfte für den Sammelband *Deutsche Lyrik seit Liliencron* darlegt. Liliencron wird, wie schon unter 5.1 gezeigt, im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts als Vorreiter zeitgenössischer Lyrik betrachtet, und hier als kommerzielles Zugpferd dieses Bandes im Max Hesse-Verlag eingesetzt.⁸⁴² Mit diesem

unsere Dichter von Ruf auf einer höheren Warte stehen [1.]. Denn diese denken nicht daran, unserem Volke ihr geistiges Eigentum vorzuentshalten, sie freuen sich vielmehr, ihr Scherflein zur ästhetischen Bildung der Jugend beizutragen und sehen gern Proben ihrer Werke in Schulbüchern wiedergegeben [2.]. Auch das Gesetz, das von unserem Reichstag nach reichlicher Überlegung geschaffen wurde, bringt diese Auffassung zum Ausdruck, mit der Sie sich freilich im Widerspruch zu befinden scheinen [4.]. Da es aber im Urheberrecht § 19, Abschnitt 4, heißt: »Wenn einzelne Aufsätze von geringem Umfang, einzelne Gedichte oder kleinere Teile eines Schriftwerks nach dem Erscheinen in eine Sammlung aufgenommen werden, die Werke einer größeren Zahl von Schriftstellern vereinigt und ihrer Beschaffenheit nach für den Kirchen-, Schul- oder Unterrichtsgebrauch oder zu einem eigentümlichen literarischen Zwecke bestimmt ist«, so werden Sie daraus ersehen, dass mir der Abdruck eines kurzen Abschnittes [3.] aus einem oder mehreren Ihrer Werke ganz frei steht und es wird mich nur freuen, wenn Sie sich dies vom Kartell lyrischer Literatur [sic] und dem Allgemeinen Schriftstellerverein bestätigen lassen [6.]. In meiner Anfrage ersuchte ich Sie nur, sich freundlichst mit einigen kleinen, aus pädagogischen Gründen wünschenswerten Aenderungen einverstanden zu erklären [5.]. Da Sie dieser Bitte nicht zu entsprechen geneigt sind, werde ich gern darauf verzichten, auch werde ich nicht verfehlen, die Herausgeber meines Lesebuches Ihrem Wunsche gemäß darauf aufmerksam zu machen, dass Sie nicht zu unserem Volke zu sprechen wünschen, und ich werde sie auch bitten, möglichst wenig zur Verbreitung Ihrer Werke beizutragen [7. u. 2.].« Vgl. dazu auch Füssel (2000), *Das Autor-Verleger-Verhältnis*, S. 140–142.

840 Briefwechsel zwischen Liliencron und Teubner, in: *Die Feder*, 155, 8. Jg. (01.12.1905), S. 1352 f. [Herv. i. O.]

841 Ebd. Dass es sich bei diesem Gestus von Verlagsseite um keinen Einzelfall handelt, unterstreicht Martens anhand einer Auseinandersetzung zwischen Liliencron und der Leipziger *Allgemeinen Buchhändler-Zeitung* von 1904. Vgl. Martens (1975), *Lyrik kommerziell*, S. 69 f.

842 Vgl. *Die Feder*, 157, 9. Jg. (01.01.1906), S. 1379. Zu den gelisteten Autoren, auf die die Honorare (auch für den Sammelband *Lyrische Andachten*, ebenfalls im Max Hesse-Verlag

kann offenbar reibungslos ein für alle Seiten zufriedenstellender Vertrag ausgehandelt werden.

Noch kurz vor Liliencrons Tod informiert Karl Kraus ihn am 29. April 1909 über den Wiederabdruck von dessen »Anakreontische[m] Liedel«. Das Gedicht war regulär in der *Fackel* erschienen, aber in der *Frankfurter Zeitung* und weiteren deutschen Zeitungen ohne Erlaubnis nachgedruckt worden. Zunächst erscheint das Vorgehen gegen die Zeitungsverleger aus Sicht des ASV aussichtslos, da Texte aus österreichischen Blättern nachgedruckt werden dürfen, wenn letztere dies nicht explizit untersagten. Da Kraus jedoch sofort feststellt, dass er selbstverständlich ein solches Verbot in der *Fackel* platziert habe, bezahlen die Meisten den *Kartell*-üblichen Satz von 25 Pfennig pro Zeile, jeweils 12 Mark. Zuvor müssen sich Liliencron und Kraus aber wiederum mit einem tatsachen- und rechtsverdrehenden Schreiben des *Altonaer Tageblatts* auseinandersetzen.⁸⁴³

Am 22. Juli 1909 stirbt Liliencron an den Folgen eines Schlaganfalls. In einem knappen Nachruf vom 1. August zählt die *Feder* Liliencron »zu denjenigen Leuchten der Schriftstellerwelt, die durch ihren Namen und durch ihr Eintreten das Odium von der Verfolgung des geistigen Diebstahls nahmen, das die Nachdrucker ihrer Freibeuterei so gern anhängten.«⁸⁴⁴ Einen Monat später veröffentlicht Richard Dehmel – auch im Namen von Liliencrons Witwe – einen Aufruf, in dem die Veröffentlichung jeglicher Briefe oder Postkarten Liliencrons ohne Absprache mit ihm als Nachlassverwalter oder Liliencrons Witwe als Erbin untersagt seien, »dies umso strenger, als der Dichter selber einen Abscheu vor der wahllosen Auskramung intimer Korrespondenzen hatte.«⁸⁴⁵

Die Etablierung von ökonomischem Bewusstsein auf Seiten der Schriftsteller und den Abschied von deren antimateriellem Idealismus datiert Wolfgang Martens auf 1910, anhand der erfolgreichen Gründung des SDS (Schutzverband deutscher Schriftsteller).⁸⁴⁶ Auf diese Weise vollziehe sich in der deutschsprachigen Literatur endgültig eine institutionelle Professionalisierung, nach der es akzeptabel wird, ökonomische Interessen und Dichtertum zu verbinden. Für deren Wegbereitung oder, weniger teleologisch gedacht, für den Prozess der Professionalisierung müssen die *Feder* und das *Kartell lyrischer Autoren* als wesentlich gelten; und damit eben auch Liliencrons Werk, in dem schon seit Mitte der 1880er Jahre die Arbeitsbedingungen von Dichtern reflektiert und problematisiert werden. Paradox daran ist, dass Liliencron eigentlich

erschieden) verteilt werden, gehören auch die Nicht-Mitglieder des *Kartells*: Viele der heute kanonisierten Dichter der Epoche sind vertreten, so etwa Rilke, George, Hesse, Huch, Morgenstern, Wedekind und Zweig.

843 Vgl. Gries (2009), *Liliencron. Chronik eines Dichterlebens*, S. 260; vgl. dazu auch: »Literatur und Presse, eine Geschichte in Briefen«, in: *Die Fackel*, 281–2, 11. Jg. (04.06.1909), S. 33–36.

844 *Die Feder*, 243, 12. Jg. (01.08.1909), S. 2418: »Sein Hinscheiden ist ein Schlag, nicht nur für das Kartell lyrischer Autoren [...], nicht nur für den Allgemeinen Schriftstellerverein [...], sondern für die deutschen Schriftsteller insgesamt, für deren Rechte einzutreten er stets bereit war. [...] Unter den Kartellmitgliedern war er derjenige, dessen Gedichte für Anthologien am häufigsten verlangt wurden, in dieser und in mancher anderer Beziehung war er eine Hauptstütze des Kartells. Seinem Wirken werden wir über das Grab hinaus vieles zu danken haben.«

845 *Die Feder*, 245, 12. Jg. (01.09.1909), S. 2441.

846 Vgl. Martens (1975), *Lyrik kommerziell*, S. 29–37, v. a. S. 34–37.

einem altmodischen Dichterideal (trotz modernem Literaturgeschmack) und einem adeligen, klassenbewussten Habitus anhängt. Zudem ist er impulsiv⁸⁴⁷ und offensiv genug, um seine Forderungen ohne Rücksicht auf etwaige negative Folgen geltend zu machen. Erst dadurch wird er zu einem bedeutenden Aktivisten für Urheberrechte und die Professionalisierung des Schriftstellerberufs.

Von Liliencrons Handeln und den damit verbundenen Valorisierungen ausgehend lassen sich anhand des Theorems der »Zirkulation sozialer Energien« die prozessualen Wechselwirkungen zwischen Kultur und Recht bzw. Literatur und Gesellschaft beschreiben, ohne literarische Werke mit ihrem formalen und inhaltlichen Eigensinn zugunsten einer bloßen Sozialgeschichte zu vernachlässigen oder allzu schlichten materialistischen Lesarten das Wort zu reden. Gleichzeitig ermöglicht der Greenblatt'sche Ansatz, ergänzt um die offenere Perspektive der Intertextualität nach Kristeva, eine Verknüpfung zwischen Texten bzw. zwischen Texten und Handlungen, die sich nicht auf eine offenkundige Bezugnahme beschränkt, sondern darüber hinausgehende, latente Fluchtlinien lesbar macht. Damit ist die Analyse auch nicht auf ein bloß strukturalistisches oder hermeneutisches Verständnis von Intertextualität beschränkt und setzt zugleich einen etwas anderen Schwerpunkt, als dies in der Rezeptions- oder Wirkungsästhetik der Fall ist. Die sozialen Wirkungen des *Kartells* können nicht von der Relevanz der literarischen Werke ihrer Mitglieder entkoppelt werden. Die Wertungsprozesse hinsichtlich der Texte von Liliencron, Holz, Hofmannsthal und Co., die zunächst nur wenig an ökonomischen Maßstäben orientiert sind, verlängern sich in literaturbezogene Akte der Rechtsprechung und deren Umsetzung seitens der Verlage und Redaktionen hinein. Denn ohne den geschätzten Status oder Wert der Dichter fühlte sich der Gesetzgeber nicht berufen, deren Lebensbedingungen zu verbessern und kein Verlag sähe sich verpflichtet, deren Gedichte für den Wiederabdruck in Anthologien auszuwählen *und* zu bezahlen, und somit diese Texte durch Referenz aktualisierend aufzuwerten. Im zweiten Fall geht es freilich vor allem darum, Bücher zu verkaufen, im ersten spiegelt sich allerdings eine generelle Wertschätzung von Literatur, so wie auch das Engagement des *Kartells* eine literaturbezogene (wenngleich eigennützige) Wertung darstellt. Methodisch erweist sich bei der analytischen Beschreibung die in meiner Arbeit fortwährend verfochtene Vermittlung zwischen Text- und Kontext-Fokus sowie zwischen synchroner und diachroner Perspektive als gewinnbringend. Dabei kann das Wirken eines Dichters hinsichtlich des Urheber- und Verlagsrechts von 1901 selbstredend nur als ein partikulares Beispiel gelten, vom dem also keine großen Kausalketten oder kategorialen Abstraktionen zum Verhältnis von Literatur und Sozialem ausgehen sollen.

847 Siehe einen Brief von Richard Dehmel an Arno Holz am 02.11.1904, nachdem Liliencron das *Kartell* bei einem Vertrag für einen Anthologiebeitrag übergangen hatte und Holz sich deswegen kurzfristig mit Liliencron überworfen hatte: »Liliencron ist kein Mensch, der nach ›Ideen‹ handelt; er handelt stets nach Stimmungen und Launen, dagegen ist halt nix zu machen. Seine Launen sind fast immer ›ritterlich‹; bloß wenn sich's um Monneten handelt, sind sie mitunter mal strauchritterlich.« Zit. nach: Martens (1975), *Lyrik kommerziell*, S. 107.

5.3 Referenz und Kanon: Liliencrons intertextuelle Patronage in *Der Mäcen*

Detlev von Liliencron unterstützte andere Autoren neben seinem sozialkritischen und kulturpolitischen Engagement vor allem auf zweierlei charakteristische Weise. Zum einen referiert er in seinen Texten beständig und mit Nachdruck auf andere Verfasser und ihre Werke, sei es durch direkte Zitate, durch Widmungen, Anspielungen, Namenserverwähnungen und ähnliches. Zum anderen war er ein fleißiger Briefeschreiber, der umfangreiche Korrespondenzen mit anderen, oft jüngeren Autoren betrieb (Arno Holz, Karl Kraus, Theobald Nöthig,⁸⁴⁸ Peter Hille etc.) und viele junge, nicht-etablierte Kollegen, die sich mit Lob oder Fragen an ihn wandten, mit freundlichen Antwortschreiben bedachte, die diesen bisweilen Türen öffneten, wenn sie sich auf Liliencron beriefen.⁸⁴⁹

Ein narratives Verfahren, das er mehrfach verwendet, basiert auf einer Trennung zwischen einem eher naiven, kunstfernen Rahmenerzähler und der Person, die Liliencrons (vermeintliche) Ansichten als eigentliche Erzählstimme nachvollzieht und präsentiert: In *Der Mäcen* (1889)⁸⁵⁰ wechselt die Erzählperspektive nach 30 Seiten vom Ich-Erzähler Timmo Boje Tegte zu Graf Gadendorp und dessen Notizbuch. Ein weiteres Markenzeichen von Liliencrons Stil ist die Verwendung von anderem realen oder fiktiven Material wie Briefen oder Rezensionen, wiederum ausgeprägt im *Mäcen*, aber auch in den Erzählungen »Der Dichter« (1887) und »Aus einem Gespräch« (1889). Diese zum Teil gänzlich unvermittelten intertextuellen Verweise oder palimpsestartig kommentierten Auszüge belegen ein Verfahren der Aufwertung literarischer Werke bzw. Akteure, das ich als typisch für die Entstehung kultureller Relevanz vorgestellt habe. Auch die besondere, paradoxe Dialektik von Kierkegaards Wiederholungs-begriff (siehe *Kapitel 3.4*) lässt sich anhand des *Mäcens* veranschaulichen, da zum einen die referierten Gegenstände dem Wertenden (hier: Zitierenden) äußerlich bleiben – auch wenn sie in diesem Fall sogar in den wertenden Text integriert werden –, und zum anderen die (spätere) wiederholende Bewertung des Romans selbst unkontrollierbar einem Außen – der zeitlich wie räumlich gesonderten produktiven Rezeption – überlassen bleibt. Sprich, die synchrone Relation der Wertung bedarf einer meist unvorhersehbaren, äußerlichen diachronen Aktualisierung, um selbst als literaturbezogene Wertung aufgewertet zu werden.

Liliencrons kurzer Roman *Der Mäcen* beinhaltet eine Reihe von umfangreichen, direkten Bezugnahmen auf die Lieblingsdichter und -gedichte des Erzählers. Auf diese Weise findet eine Förderung durch Zitation statt, die zugleich die inhaltliche Thematik

848 Liliencrons freundschaftliches Verhältnis zu Nöthig ist im Detail dokumentiert: Vgl. Jean Royer (Hg.), *Detlev von Liliencron und Theobald Nöthig*, 2 Bde., Herzberg 1986. (Bd. 1: *Briefwechsel 1884-1889*; Bd. 2: *Anmerkungen*)

849 Vgl. etwa Rüdiger Schütt, »Peter Hille kommt durch ...«. Liliencron und Peter Hille«, in: Mainholz/ ders./Walter (1994), *Artist Royalist Anarchist*, S. 105-115.

850 Liliencron (2013), *Der Mäcen*. (Im Fließtext zitiert mit der Sigle L-M) Zwischen der hier verwendeten Ausgabe von 1907 und dem Original von 1889 hat Liliencron einige kleine Veränderungen vorgenommen: Korrekturen, Ergänzungen und Streichungen. Daher wird im Folgenden an einigen Stellen auch auf die Erst- bzw. Originalausgabe (OA) verwiesen.

sierung von Mäzenatentum und Dichtersorgen reflektiert und programmatisch begleitet. Grob zu unterscheiden sind fünf Arten der Patronage, die der Roman beschreibt bzw. vollzieht: Erstens valorisieren beide Erzählstimmen ausgiebig durch Zitate, Erwähnungen und vollständig abgedruckte Gedichte; zweitens lädt der Protagonist Wulff Gadendorp Dichter auf sein Anwesen ein oder führt dort Theaterinszenierungen von aus seiner Sicht vernachlässigten Stücken auf; drittens unterstützt er Autoren monetär, durch persönliche Geldzuwendungen, durch eine beträchtliche Hinterlassenschaft an die deutsche Schillerstiftung und durch die Veranstaltung eines lukrativen Preisausschreibens für Bildhauer; viertens finden sich in Gadendorps Notizbuch einige normative poetologische Äußerungen zur Lyrik, verknüpft mit der Angabe von demnach unterschätzten (und überschätzten) Dichtern; fünftens stellt der Graf eine detaillierte 73-stellige Kanonliste zusammen.⁸⁵¹ Mit Ausnahme des dritten Aspekts, der auf die Arbeits- und Lebensbedingungen von Schriftstellern abzielt (vgl. dazu 5.2.2),⁸⁵² dienen die Akte des Mäzens, die sich im Notizbuch selbst manifestieren oder von denen in diesem berichtet wird, vorrangig der Aufwertung seiner Protégés und der weiteren Aufmerksamkeitsherstellung für sie. Die Literaten auf Gadendorps Liste der Weltliteratur kann man indes kaum noch als seine Schützlinge (im Sinne von Mäzenatentum) betrachten, zumal viele von ihnen ohnehin schon als kanonisch gelten, die intertextuelle Patronage daher lediglich einer Revalorisierung auf hohem Niveau entspricht.

Die Erzählung beginnt in Tanger, im April 1888,⁸⁵³ wo der Baron Timmo Boje Tegte seinen Urlaub verbringt. Schon im fünften Absatz des Textes, noch auf der ersten

851 Philipp Pabst betont für den *Mäcen* zudem den Aspekt des Freundschaftsdienstes seitens Liliencrons via dessen Erzähler Gadendorp: »Beinahe alle Autoren der Anthologie standen mit Liliencron in briefliche[m] Kontakt, zum Teil waren sie eng mit ihm befreundet, wie der Westfale Peter Hille. [...] Neben der Valorisierung, Bewahrung und (sekundären) Distribution der Texte sowie der pädagogischen Korrektur des Publikumsgeschmacks und der ideellen Förderung der Autoren ist die Freundschaftsgeste eine maßgebliche Funktion der Anthologie.« Pabst (2013), Nachwort, S. 213.

852 Gadendorp fördert allerdings nicht nur Literatur, sondern veranlasst auch ein Preisausschreiben für Statuen von »Schubert, Schumann, Brahms und Peter Franz. Zehntausend Mark dem Sieger.« (L-M 88) Die Denkmäler sollen jeweils 150.000 Mark kosten. Darüber hinaus investiert er in das Gemälde eines armen Malers, dem er statt 300 Mark 80.000 bezahlt, nachdem er die Preisschilder vertauscht hat, um die Förderung nicht als Almosen zu gestalten. Dieser Maler »hat noch immer in Deutschland mit dem ›Publikum‹ (natürlich!) stark zu kämpfen. Aber sein Sieg rückt näher und näher.« (L-M 90)

853 Es gibt im Text zwei widersprüchliche Datierungen, die von der Originalausgabe bis zur autorisierten von 1907 aber nicht verändert wurden: Der letzte Brief von Graf Gadendorp auf Seite 11 (OA: S. 12) wird für März 1888 datiert, die Rückkehr des Barons nach Hamburg aber auf Seite 10 (OA: S. 11) für Mai 1889. Im Weiteren erscheint 1888 für den Zeitraum der Erzählung als logisch richtig. Der Baron Timmo verabschiedet sich als Rahmenerzähler, nachdem er von der Beerdigung Gadendorps im Mai berichtet hat, »an einem Juniabend«, an dem er »die Lesung« von dessen Notizbuch beginnt. Die Tagebucheinträge, die fortan den Roman bilden, beginnen vermutlich im Juli 1885 (»an einem brennenden Julitag«, L-M 23), da ein späterer Eintrag einen »Junimorgen« (L-M 52) beschreibt und kurz darauf explizit der »Juli 1886« (L-M 65) als Datierung jüngster Ereignisse erscheint. Es folgen unter anderem der »Anfang des Dezembers« (L-M 90) und einige chronologisch datierte Einträge im Dezember sowie wieder der »Juni« (L-M 100), der also das Jahr 1887 meinen dürfte. Andererseits endet der Roman in der Version von 1907 mit der Angabe »Kellinghusen (Holstein), 1886« (L-M 162), die im Original

Seite, werden sechs Verse von Theodor Storm als Zitat abgedruckt und vom Erzähler dahingehend kommentiert, dass sein todkranker Freund Wulff Gadendorp ihm für die Reise »eine kleine Bücherei seiner Lieblingsdichter [...] »aufgehalst« (L-M 5f.) habe. Zunächst äußert er sich abfällig über diesen »Plunder« (L-M 6) und entschuldigt sich beim Leser, nur die Langeweile habe ihn überhaupt zur Lektüre verleitet. Anschließend zitiert er Gadendorps Bitte an ihn, die Bücher mitzunehmen, und erklärt seine eigene ablehnende Grundhaltung: »Unter der ungeheuern Menge Schundes, die uns überregnet als »National-Literatur«, als Schönwissenschaft insbesondere, hab ich seit vielen Jahren verlernt, mich zurechtfinden zu können. Es ist ja immer der gleiche Quark.« (Ebd.) Er vergleicht seine Position mit der von Gadendorp:

Es ist mir einfach unmöglich geworden, Gedichte zu lesen. Ich erachte es für ein Wunder, daß Wulff Gadendorp nicht müde wird, Bücher zu kaufen.

Nur dann, wenn er mir vorlas, was er besonders für wert hielt, muß ich gestehen: welche Schätze an Poesie birgt das gute Deutschland. (Ebd.)

Schon an dieser Stelle wird das Selbstverständnis des Werkes eingeführt. Ohne dass konkrete ästhetische Ideale definiert werden, handelt der Text von der Bewertung von Literatur, im Besonderen deutschsprachiger Literatur. Dabei merken die Erzähler – zunächst der Baron, dann der Graf – in den seltensten Fällen an, warum ein Gedicht besser sei als ein anderes oder ein Autor fähiger als ein anderer. Zumeist werden lediglich hervorragende Exemplare (Gedichte) dargestellt sowie Autoren erwähnt, in einem Fall sogar dezidiert als weltliterarischer Kanon aufgelistet. Wenn kommentiert wird, folgen zudem fast nie ernsthafte analytische Vergleiche oder kritische Erläuterungen, sondern persönliche Stellungnahmen, die implizieren, dass jedem Leser verständlich sein müsse, warum dieses Gedicht oder dieser Autor⁸⁵⁴ selbsterklärend als wertvoll zu erachten seien. Wenn Literatur abgewertet wird, beschränken sich die Erzähler in der Regel auf pauschalisierende Polemik, wie in oben genanntem Zitat. Lediglich in Bezug auf Goethes *Hermann und Dorothea* und Homers Gesamtwerk wird (auch hier eher idiosynkratisch als argumentativ) der kanonische Rang in Frage gestellt. Generell werden Literaturkritiker scharf angegriffen.⁸⁵⁵

Vor seiner Abreise aus Tanger erhält Timmo einen Abschiedsbrief vom inzwischen verstorbenen Gadendorp. Dem wohlhabenden Baron hinterlässt der Graf nur Gegenstände; da jener letztlich doch über »Schönheitssinn« verfüge, solle er das Notizbuch erben:

noch fehlt. Vgl. dazu auch Philipp Pabst, »Zeilen- und Quellenkommentar, Varianten«, in: Liliencron (2013), *Der Mäcen*, S. 169–206: 172 f., wobei Pabst die irritierenden Datierungen als Indizien einer Herausgeberfiktion und »utopische[n] Qualität« des Romans auslegt.

854 Ich benutze bewusst die männliche Form, da die Narration eine männliche, fast patriarchale Perspektive wiedergibt, wenngleich Marie von Ebner-Eschenbach und Annette von Droste-Hülshoff, bei Droste mit Nachdruck, in einen gleichberechtigten Kanon gesetzt werden, aber eben doch als Ausnahmen fungieren.

855 Ausnahme: Im Zuge einer Anpreisung der Literatur Kleists und einer Tirade gegen die ablehnende Kritik zu dessen Lebzeiten (»Diese Kanaille!«, L-M 64) lobt Gadendorp das positive Urteil des Kritikers und Autors Wilhelm Jensen über Theodor Storm und überträgt es, Jensen zitierend, auf Kleist. Vgl. ebd.

Du findest darin allerlei Gespräche mit Dir, mit anderen, mit mir selbst; Auszüge und Gedanken aus Büchern; meine Lieblingsgedichte aus meinen Lieblingsdichtern, namentlich der jungen Garde nach 1880. Von den ›Alten‹ habe ich nur Platen, Lenau und Uhland genommen, glaub ich. Den neueren nur Conrad Ferdinand Meyer und Gottfried Keller vorangestellt. Tausend ja, das sind zwei Dichter. (L-M 13)

Gadendorp kündigt so seinen persönlichen Kanon an, wiewohl auch das zuvor ausgeführte Lob und Erbe für Kaiser und Reichskanzler zu seinen Wertungsakten gerechnet werden muss; der Graf nimmt Bismarcks Briefe zudem in die Reihe der Weltliteratur auf.⁸⁵⁶ Seinen Freund Timmo will er überzeugen, dass Literatur erst auf lange Sicht ihren Wert festigt: »In Bezug auf die kräftige, frische Bewegung in der Literatur, wenn Dir auch nicht verständlich, bin ich der festen Überzeugung, daß sie siegen wird, wenn auch vielleicht erst in zwanzig Jahren.« (L-M 14) Vor diesem Hintergrund erklärt sich zudem die Wichtigkeit, die er der Vermittlung seines Notizbuches an Timmo beimisst. In diesem Akt artikuliert sich auch die Hoffnung, dass der Baron seine Liebe und Positionen zur Literatur teilen und/oder weiterreichen kann, um dem Gadendorp'schen Kanon weiter ›zu seinem Recht‹ zu verhelfen. Diese durchaus offenkundige Intention ist für die weitere Relevanz der kulturellen Werke jedoch im Wortsinn unerheblich. Wenn der Baron das Notizbuch wegwirft oder es im Archiv verschwindet, wird es irrelevant. Da er es jedoch der Öffentlichkeit zuführt, erhält es Relevanz und vermittelt dadurch den zitierten Gedichten und erwähnten Autoren Wert und Wirkung, wenn sie wahrgenommen werden. Vor dem fragmentarischen Ende dieses Abschiedsbriefes zitiert Gadendorp eine Sentenz Goethes, der auch in seinem Notizbuch immer wieder als Referenzgröße auftaucht.

Zurück in seinem Heimatort Wulffhagen löst Timmo die Siegel des Notizbuches, dem der Roman die narrative Stimme überlässt: Es beginnt mit zwei Gedichtstropfen von je vier Versen als Motti, eines von August von Platen, eines von Hermann Lingg, gefolgt von der Beschreibung eines Stiers, der Gadendorp an sein deutsches Vaterland erinnert und mit Stolz erfüllt. Die Sprünge zwischen Gedichtauszügen, Naturbetrachtungen, Alltagsbeschreibungen und Reflexionen – zumeist von Leerzeilen getrennt, die zudem durch horizontale Striche (OA) oder Sternchen (L-M) markiert werden – bestimmen den gesamten weiteren Verlauf des Romans. Die Zitate machen mit insgesamt ca. 50 Seiten etwa ein Drittel des Textes aus, Anfang und Ende des Notizbuches werden von ihnen sogar klar dominiert.⁸⁵⁷ Wenn Gadendorp am »Gottfried Keller-Tag« (L-M 24–31) sechs Gedichte von Keller komplett niederschreibt, beginnt er bezeichnenderweise mit dem »Poetentod«. Er kommentiert nach dem letzten zitierten Gedicht »Nachtfahrer«: »Könnt ich doch jedem Deutschen meine Freude an Gottfried Keller übertragen.« (L-M 31). Gadendorp überlegt im Anschluss, wie man am besten Gedichte zu rezipieren habe, in welcher Position und Räumlichkeit und in welchem Umfang, und kommt schließlich zu der Frage: »Wen ich für die größten lebenden Dichter halte? Unbedingt Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer. Ich hätte beinahe hinzugefügt: Arnold Böcklin.«⁸⁵⁸ (Ebd.) Entsprechend folgt ein »Conrad Ferdinand Meyer-Tag.« (L-M 32–37)

856 Vgl. L-M 132, vgl. zu Gadendorps Testament auch *Kapitel 5.2.2.*

857 Vgl. L-M 23–62 u. 147–162.

858 Bei Böcklin handelt es sich nicht um einen Lyriker, sondern um einen symbolistischen Maler und Zeitgenossen Liliencrons.

Hier zitiert Gadendorp sogar neun Gedichte aus dessen Sammlung *Gedichte* von 1887, kurz kommentiert mit dem »Strom des Menschenherzens« (OA, S. 48), den er darin rauschen höre; dieser Kommentar ist in der Version von 1907 komplett getilgt.⁸⁵⁹ Im Anschluss begründet er sein Desinteresse an Zeitungen, am »Schund der Feuilleton-Romane« sowie an den Kolumnen »Kunst, Literatur und Kritik« (L-M 38). Es geht dem Mäzen fortwährend um eine Umwertung, aber ferner um eine steile Re-Hierarchisierung deutschsprachiger Literatur, in erster Linie von Lyrik. Einerseits widerspricht dies zwar dem Wunsch, armen Dichtern generell und zahlreich zu helfen. Andererseits spricht daraus sein Bewusstsein, dass nur ein breiter dichterischer Freiraum zu einigen ›Meisterwerken‹ führen könne. Dies zeigt sich auch, wenn Gadendorp die Entwicklung seiner Protégés zwar kritisch beäugt, ihnen aber auch zugesteht, einen anderen Weg eingeschlagen zu haben, als er sich das gewünscht hätte.

Ebenso wie Erzähler Timmo betont, dass das laute Vorlesen Gadendorps ihn überraschend für Gedichte zu begeistern vermochte, so beschreibt Gadendorp selbst, wie er bei einem geselligen Abend auf seinem Anwesen seine Gäste mit dem »Bettlerlied« von Alexis Lomnitz in Erregung versetzt. Er nimmt seine Rolle als Vermittler wahr und ernst, ohne den sein Publikum sich den Gedichten (womöglich) gar nicht aussetzen würde. Gleichwohl kritisiert er den Geschmack der höheren Schichten: »Mein Gott, wenn die Oberpräsidenten auch Oberkunstrichter würden ...« (L-M 41). Im nächsten Eintrag führt er ein langes Gedicht von Julius Gesellhofen an, das ihm als ›schön‹ aufgefallen sei, ohne es weiter zu kommentieren. Nach einer Anekdote folgt ein »Platen-Tag« (L-M 45 f.), der vier Platen-Gedichte ohne Titel umfasst. Weiterhin beanstandet Gadendorp zwar dessen Balladen, stellt aber die vorbildlich reinen Reime heraus im Vergleich zu den unreinen Reimen bei Martin Greif, Mörike, Schiller und Goethe. »Selbst Gottfried Keller reimt Erde auf Gefährte«, spottet er, und resümiert: »Wenn die Deutschen nicht mehr Teufel auf Zweifel reimen dürften, führen sie ohne Zweifel zum Teufel.« (L-M 47)⁸⁶⁰ Demgegenüber überschüttet er die Ballade »Herz von Douglas« von Moritz Graf von Strachwitz mit Superlativen – »herrlichst[!], unvergleichlichst[!]« (ebd.) –, von denen das zweite Attribut auf einen relationalen Wertmaßstab verweist, obwohl auch dieser unbestimmt anmutet. Die nächste Tageswidmung erfolgt für Nikolaus Lenau, fünf Gedichte werden ausgewählt (L-M 49–51). Insgesamt bedenkt Gadendorp somit unterschiedliche Epochen des 19. Jahrhunderts mit Respekt, finden sich doch

859 Vgl. auch Pabst (2013), Zeilen- und Quellenkommentar, S. 178.

860 An späterer Stelle im Text erweitert Gadendorp seine poetologische Kritik. Wenn er »wirkliche, wahre, echte Poesie« definieren möchte, werden seine Aussagen gleichwohl erneut vage und elitär: Nur wenige könnten Poesie empfinden und so feststellen, dass etwa Byron ein »echter Dichter« (L-M 117) sei, aber nicht Tennyson. Gadendorp urteilt anhand von Vergleichen, ohne die Kriterien jenseits von subjektivem Empfinden zu benennen. »Wer ist ein Dichter?« fragt er und verwehrt sich dagegen, jemand könne dichten, »um andern eine ›Freude‹ zu machen? Dann wären wir [!] keine Dichter, sondern Seiltänzer.« (L-M 118) Stattdessen zähle als würdige Motivation nur der Drang zum Ausdruck »von seinen Schmerzen und Freuden durch ›Schreiben‹«, und wiederum wettert er gegen die deutsche Tradition des unreinen Reims, so bei »Goethe, Schiller, Heine, Mörike« (ebd.), von denen er ein Gedicht Heines als Negativbeispiel persifliert, indem er die unreinen Reime in der Wiedergabe bereinigt. Weiterhin kritisiert er »lange Stabreimdichtungen«, »unmodern[e]« Verwendungen (z. B. »tanz«e«t») und »spießbürgerlich[e]« Anredeformen (Euch/Ihr). (L-M 119 f.)

Akteure aus Vormärz, Realismus, Naturalismus, Ästhetizismus und Biedermeier unter den Zitierten. Mit Ludwig Uhland folgt ein Spätromantiker und Kopf des schwäbischen Dichterkreises, drei seiner Gedichte werden in Gänze zitiert. (L-M 54–57)

Die religiöse Metaphorik des betont unreligiösen Gadendorp erscheint bezeichnend für das Selbstverständnis des Mäzens. Sein Werk (bzw. sein Geld) sei »gesegnet«, wenn es jemandem »wirklich« geholfen hätte.⁸⁶¹ Dies kann als Hilfe zum Weitermachen aufgefasst werden – zur Selbsthilfe, zum eventuellen Erfolg, an dem der Mäzen dann zu partizipieren vermag. Als Segen oder Weihe kann man durchaus, wie in *Kapitel 3.4* zur Wiederholung und Gabe erläutert, die Aufwertung des kulturellen Werkes betrachten – des literarischen Werkes, aber eben auch des mäzenatischen, literaturbezogenen Werkes. Gadendorp verweist außerdem auf die Bibel als literarisches Werk, indem er die »Farbenpracht« (L-M 60) des Buches Esther mit ausführlichem Zitat würdigt. Nachdem er mit »Das bejahrte Freudenmädchen« ein naturalistisches Werk aus dem Kreis der »Modernen Dichter-Charaktere«⁸⁶² referiert – ein gereimtes, aber in freien Versen verfasstes, »unendlich rührendes Gedicht von Karl Henckell. Tief menschlich. Es könnte Shakespeare oder Goethe als Urheber haben« (L-M 60) –, fasst Gadendorp den Entschluss, »eine Sammlung der Dichter herauszugeben, die nach 1880 an die Öffentlichkeit getreten sind. Es wird eine Riesenarbeit werden.« (L-M 61) Tatsächlich werden im weiteren Verlauf des *Mäzen*, mit Ausnahme der Kanonliste, vorrangig Strophen und Werktitel (vor allem bei Dramen und Romanen) aus dem zeitgenössischen Jahrzehnt reproduziert.

Eine zweite, noch eigennützigere Aktion Gadendorps besteht darin, sich zu seinem Privatvergnügen eine Theatergruppe in den Ort Gadendorp kommen und dort mit Shakespeares *Antonius und Kleopatra* auftreten zu lassen. Offenbar wirkt der Graf dabei als Dramaturg: »Ich hatte in dem Stück nicht eine Silbe gestrichen«, um den »größte[n] Dichter« nicht zu verfälschen. (L-M 65) Nachgerade konträr zu einem Ideal der Kunstvermittlung erscheint jedoch seine Entscheidung, keinerlei Publikum zuzulassen, damit er »nicht die [...] blödsinnigen Bemerkungen und lächerlichen Ausrufe meiner Nachbarn und der Menschen überhaupt hören« (ebd.) müsse. Einen Dialog zwischen Enobarbus und Scarus gibt er in seinem Notizbuch wörtlich wieder und spricht Shakespeare direkt an: »Es war Dir gänzlich gleichgültig, ob Du eine besondere ›Schönheit‹ sagtest oder nicht; wenns nur charakteristisch getroffen.« (L-M 66) Ausnahmsweise findet sich ein regelrechtes Argument mit Wertmaßstab für das Lob an Shakespeare, nämlich dessen komplexe, wahrhaftige Charakterzeichnung. Über diesen, zunächst egoistischen Genuss entschließt sich Gadendorp, in seinem Schloss einen Saal zum Theater umzugestalten und für vier Wochen das Ensemble des »Berliner Shakespeare-Theaters« anzuheuern, um es neue Dramen aufführen zu lassen:

Karl Bleibtreus: Schicksal, Conrad Albertis: Brot, Julius Harts: Der Sumpf, Heinrich Harts: Sedan, M. G. Conrads: Firma Goldberg, [Friedrich] Kummers: Tarquin, Wilhelm Walloths: Johann von Schwaben, Max Halbes: Ein Emporkömmling, Liliencrons: Die Merowinger, von [Adolf] Bartels: Johann Christian Günther. (L-M 67)

861 Vgl. L-M 57; vgl. dazu auch *Kapitel 5.2.2*.

862 Henckell verfasste u. a. die Einleitung »Die neue Lyrik« zu der Epoche machenden Gedichtsammlung von 1885. Vgl. auch Pabst (2013), Zeilen- und Quellenkommentar, S. 183.

Bei diesen Werken handelt es sich fast ausschließlich um naturalistische, jedenfalls zeitgenössische Autoren, »denen es bisher nicht gelungen war, ihre Stücke auf die Bretter zu bringen.« (Ebd.) Um 1889 hatte sich der Begriff ›Naturalismus‹ allerdings noch nicht als Epochenbegriff in Abgrenzung zum ›Realismus‹ durchgesetzt und die Autoren galten und bezeichneten sich selbst eher als radikale Realisten.⁸⁶³ Gadendorp möchte nun doch ein Publikum empfangen, das die jungen Dramatiker und seine Festspiele würdigt: »Eckernsund, sowie meine Dörfer und Gutsnachbarn bildeten die Zuschauer. Ich hatte die genannten Dichter und wer sonst von Schriftstellern und Literaten Lust hatte, mein Gast auf einige Wochen zu sein, eingeladen.« (Ebd.) Und der Mäzen plant eine Wiederholung oder sogar Regelmäßigkeit dieses Theaterfestivals in der Provinz: »Nächstes Jahr will ich mir ähnliche frohe Stunden verschaffen. Mein Zweck ist der, den jungen Dichtern, deren Stücke nicht auf den Bühnen Eingang gefunden haben, eine Freude zu machen, und vor allem: Deutschland auf sie aufmerksam zu machen.« (Ebd.) Ausdrücklich verweist der Mäzen auf die Funktion, Aufmerksamkeit herzustellen, eine temporäre Archivierung und Valorisierung vorzunehmen und dadurch möglichst einen Automatismus anzustoßen, der die Autoren und Stücke im Gespräch, im Diskurs hält. Diesen Versuch grenzt Gadendorp entschieden gegen akademische Kanonisierungsprozesse ab: »Die Professoren und Akademiker rümpfen wohl hochmütig die Nase und schielen höhnisch unter ihren Nachtmützen nach Gadendorp: ›Laßt sie sich nur austoben; es ist doch nichts mit ihnen.‹« (Ebd.) Eine weitere Stoßrichtung der Kritik Gadendorps wird so kenntlich: Der Fokus auf große Meister und klassische, kanonisierte Formen lasse es nicht zu, dass an den Universitäten neue Stile ausreichend wertgeschätzt werden. Er wendet sich damit auch gegen zu starke Hierarchien, die verhindern, dass der Nachwuchs (am Theater) überhaupt durchdringen könne. Indessen versteift er sich selbst mehrfach auf einige wenige Namen und Werke, seine persönlichen Favoriten.

Gadendorp möchte auf der einen Seite, dass die von ihm zitierten Autoren auch finanziell gewürdigt werden, andererseits müssen sie zuvor überhaupt erst wahrgenommen werden. Letzteres ist – nach der Veröffentlichung durch einen Verlag – gemeinhin die Hauptaufgabe von Literaturkritik, der Gadendorp wiederum pauschal misstraut. Dieses Dilemma der Kulturförderung lässt sich nicht einfach lösen: Nachfrage entsteht hier erst durch die Wahrnehmung des Angebots. Ein Kompromiss könnte lauten, bei

863 Vgl. Theo Meyer, »Naturalistische Literaturtheorien«, in: Mix (2000), *Naturalismus Fin de siècle Expressionismus*, S. 28–43: 28–36. An dieser Stelle sei erwähnt, dass 1890 der ›Leipziger Realistenprozess‹ gegen Liliencrons Verleger Wilhelm Friedrich und drei von dessen Autoren, nämlich die von Gadendorp hier genannten Alberti und Walloth sowie Hermann Conradi (für den von Gadendorp im Weiteren gelobten Roman *Adam Mensch*), angestrengt wird aufgrund von »Unsittlichkeit und im Falle von Conradis Buch zusätzlich wegen Gotteslästerung«. Uwe Schneider, »Literarische Zensur und Öffentlichkeit im Wilhelmischen Kaiserreich«, in: Mix (2000), *Naturalismus Fin de siècle Expressionismus*, S. 394–409: 398; vgl. auch S. 397–401. Die Skandalträchtigkeit dieser ›schmutzigen‹ Schreiber spiegelt sich wider, wenn Gadendorp seine Tante Aurelie beruhigen muss, die mit gemischten Gefühlen ihren baldigen Gästen entgegenblickt: »[W]ie es die guten Deutschen im allgemeinen tun, hält sie den Dichter für einen – Gelehrten, der mit fürchterlich langem, ›wallendem‹ [...] Haar, fettigem und schmutzigem, offenem Hemdkragen, ewig in Wahnsinn rollenden Augen [...] in den Wäldern und Haiden [...] umherschwärmt, [...] nie einen Tropfen Geld hat, und, ohne Ausnahme Demokrat ist.« (L-M 102f.)

der ersten Wahrnehmung und Wertschätzung den Kulturschaffenden finanziell oder logistisch sofort zu unterstützen (sei es durch einen Mindestlohn beim Erstabdruck), wie Gadendorp dies bei einem Protegé versucht. Er gewährt ihm ohne Verpflichtungen einen Kredit, so dass der Autor arbeiten und sich ausgehend davon weitere Aufmerksamkeit entwickeln kann. Gleiches gilt für die jungen Dramatiker, deren Stücke in Gadendorp uraufgeführt werden sollen, wenn die etablierten Bühnen sie nicht zeigen wollen. Als ähnliche, ältere Beispiele nennt er Goethes Frühwerk, Shakespeare, Kleist und mit Abstrichen Hebbel: »Ich liebe solche Dichter, die, um im Literatenkauderwelsch zu sprechen, eine ›kleine Gemeinde‹ haben.« (L-M 75)⁸⁶⁴ Erneut deutet sich ein idealistisches, durchaus hierarchisches und normatives Literaturverständnis des Mäzens an, und zwar nicht nur auf Seiten der zu bewertenden Werke. Er impliziert, dass herausragende Autoren lediglich von einer kleinen, herausgehobenen Gruppe von fähigen Lesern ausreichend verstanden und gewürdigt werden können.

Neben Lyrik und Dramen wendet sich Gadendorp in seinem Notizbuch auch Prosa zu, namentlich der aktuellen, naturalistischen von Hermann Conradi, Michael Georg Conrad und Wilhelm Walloth. Auf Conrads Roman *Adam Mensch* reagiert er erschüttert: »Es ist ein entsetzliches Buch, schonungslos, grenzenlos, Wunden schlagend, Wunden heilend. Ein paar Mal war mir, als müßte ich es weglegen, aber dann immer sagte ich mir: Es ist von einem großen Künstler geschrieben, [...] von einem Dichter der Kraft – und las weiter.« (L-M 97) Diese anschauliche, hier auf ein Fünftel gekürzte Umschreibung der Wirkung des Romans auf den Mäzen vermittelt ausnahmsweise einen plastischen Eindruck von Conrads Stil und könnte auch als Rezension durchgehen. Tage später erwägt er weiter: »Wie ist es doch so garstig bei uns, daß erst Jahrzehnte hingehen müssen, ehe es einem echten Dichter gelingt, durchzudringen, wenigstens in den meisten Fällen.« (Ebd.) Die Rohheit und Neuheit der Naturalisten in Form und Inhalt wie bei Conradi sei außerdem generell verpönt. Eingehend kommentiert er darüber hinaus *Was die Isar rauscht* von Conrad und *Der Gladiator* von Walloth. Während er zu Conrads Text nur kurz den Inhalt erläutert und die Beschreibung einer bestimmten Szene lobt, gibt er von Walloth anderthalb Seiten des Romans als Zitat wieder, um die Klarheit der Darstellung hervorzuheben: »Ich habe nie den römischen Zirkus so klar, so deutlich vor mir liegen sehen. [...] Das ist einzig! Das mache einer Walloth nach. Und wie, mit welchem Malerauge, kennt er Lichter und Schatten und ihre tausend Untertöne.« (L-M 126) Gadendorp führt keine Stilanalyse im eigentlichen Sinne durch, sondern möchte nur den Blick des Lesers auf eine Textstelle lenken, die ihre Qualität demonstrativ zeige. Der Mäzen positioniert sich dadurch weniger als Interpret oder Kritiker, sondern in erster Linie als bloßer Vermittler. Durch seine Auswahl versucht er, eine Valorisierungskette zu stabilisieren, deren Gegenstand ohne sein Handeln im Archiv verschüttet werden könnte. Ein typisches Vorgehen der Sichtbarmachung ist die gezielte Nebeneinander-Reihung von unbekannten und bekannten Autoren⁸⁶⁵ – ein Verfahren, das im *New Historicism* ein methodisch zeitgemäßes litera-

864 Im Original folgt noch eine Aufzählung, mit stärkerer Referenz auf zeitgenössische Dichter: »also Goethe, ›die Jüngsten‹, Kleist, Storm, Hermann Lingg, Greif, Platen, Fontane, Peter Hille, Heinrich von Reder, Mörike.« Liliencron (1889), *Der Mäzen*, S. 101.

865 Vgl. auch Pabst (2013), Nachwort, S. 215: »Der Graf ist ein Mediator zwischen Kanonautoren (Shakespeare, Goethe), arrivierten Dichtern (C.F. Meyer, Keller) und jungen, mo-

turwissenschaftliches Äquivalent erhält. Bisweilen spitzt Gadendorp seine Urteile sogar durch Kontiguität und Vergleich zu, etwa indem er zunächst den verstorbenen, erfolgreichen »Romanschreiber« Ewald August König (gest. am 09.03.1888) würdigt, nur um zu bemerken, dass ungefähr gleichzeitig der unbekannte Dichter Albert Lindner (am 04.02.1888) starb, »aus Nahrungssorgen wahnsinnig geworden [...], im Irrenhause«. (L-M 127)⁸⁶⁶

Für Gadendorp kommt das Kalkül, für ein breites Publikum zu schreiben, einer Unterwerfung gleich. Seine Kernaussage lautet: Die falschen Autoren haben den Erfolg. Das Notizbuch enthält allerdings keine Überlegungen dazu, dass gerade das Ziel, originell oder auf der Höhe der Zeit oder für ein anspruchsvolles Publikum oder speziell für einen individuellen Geschmack zu schreiben, ebenso kalkuliert sein kann und dies letztlich weder gemessen werden noch ausschlaggebend sein kann, da es, wie er selbst andeutet, auf den Rezeptionsprozess ankommt. Damit ist erneut das Telos ausgemacht, auf der Grundlage einer kleinen Wertschätzung eine größere Aufmerksamkeit herzustellen. Die Kriterien für die erste Aufwertung können idiosynkratisch, subjektiv ausfallen oder sich nach bestimmten ästhetischen Vorgaben richten; gemessen werden kann erst der produktive Umgang mit einem Werk oder einem Namen. Man kann am Beispiel des kurzen Romans auch anschaulich machen, dass die Resultate dieses Wertungsverfahrens nicht sinnvoll zu quantifizieren sind. Des Öfteren fügt Gadendorp kleine Ergänzungen zu seinen Zitaten oder *Namedroppings* hinzu. Auch in seiner normativen Liste der Weltliteratur ergänzt er, welche Autoren darunter seine Favoriten seien oder welche Einzelwerke herausfallen – oder von welchen Autoren aus seiner Sicht nur Einzelwerke etwas taugen. Weder die Zahl der Nennungen, noch die etwaig höchste Pyramidenposition, und ebenso wenig die längste Lobpreisung, wie etwa hinsichtlich Conradis *Adam Mensch*, lassen eine saubere Quantifizierung oder Objektivierung jenseits gradueller Einschätzungen auf der Grundlage genauer Beobachtungen zu. Es handelt sich bei den Referenzen lediglich um momenthafte Impulse im Wertungsprozess, die überdies darauf angewiesen sind, dass das Notizbuch vom Baron gelesen und weitergegeben wird, resp. dass der Leser Liliencron's Prosatext rezipiert und die literarischen Wertungen darin auf sich wirken lässt. Diese beiläufige »Handlungsanweisung« zur Valorisierung klingt nun nahezu so, als gehe es dabei um subjektiv bewusste Akte. Infolge poststrukturalistischer Intertextualität ist das Entscheidende jedoch freilich die bloße Sicht- und Beschreibbarkeit der Relationen, denen sich diese Studie von Beginn an und *passim* verschrieben hat.

dernen Schriftstellern. [...] Sein Valorisierungsverfahren ist ein ex-zentrisches, er steckt das Zentrum ab und verlässt es, er weist Kanonkenntnisse nach und weicht in die Peripherie des literarischen Feldes aus.«

- 866 Zuvor spottet Gadendorp bereits über die Alternative des Dichters: Entweder er finde einen Mäzen oder ihm bleibe die Selbstauslöschung, der »Strick«. Zugleich ist ihm bewusst, dass ein idealistischer, aber undankbarer Trostpreis winkt: »Ein Trost bleibt dem Jahrzehnte lang Kämpfenden: Nach seinem Tode kommt er in die Literaturgeschichte. Ein netter Trost! Geld verdienen wird er nur, wenn er sich dem jämmerlichen Geschmack des großen Publikums anbequemt. Von dem Augenblicke an ist er als Künstler verloren. Er wird dann Handwerker. Wenn ich Dichter wäre, würd ich mir sagen: soll ich für den Sultan »Volk« schreiben? Aber das will der gute Michel Deutsch: zu ihm soll der Dichter, als Hanswurst versteht sich, kommen.« (L-M 98)

Es wird in einigen Einträgen Gadendorps deutlich, dass das Notizbuch bereits beim Verfassen zur Veröffentlichung konzipiert war. So empfiehlt der Graf den deutschen Zeitschriften einen Brief Kleists »als stete Kopfleiste« (L-M 130), um ihre Leser auf die Infantilisierung und Gleichförmigkeit der deutschen Literatur aufmerksam zu machen. Er gibt als Quelle sogar die Kleist-Ausgabe mit Herausgeber und Seitenzahl an. Eine Ausnahme stellt indes das *direkte Adressieren* eines Johanns⁸⁶⁷ dar, der einen Kanon der Weltliteratur bei Gadendorp erbeten hat: »Die besten Bücher aller Zeiten und Literaturen [...] nach meinem Geschmack und nach meiner Liebe. Dazu gehören Wochen, liebes Menschenkind. [...] Und Du neckst mich zugleich, daß wir immer andre Nationen ›kopieren‹.« (L-M 131) Folgerichtig ist der nächste Eintrag mit »[n]ach einem Monat« datiert: »Ich habe die folgende Liste aufgestellt. Aber sie dürfte nicht vollzählig sein: es wird dies oder jenes Buch zu leicht vergessen. Die lebenden deutschen Dichter, die mir gefallen, kennst Du.« (Ebd.) Es folgt eine Liste mit 73 Einträgen.⁸⁶⁸ Von einigen antiken, ungeordneten Klassikern geht es unvermittelt über in die deutsche Literaturgeschichte, danach wird die Liste nach Ländern gegliedert. Sie umfasst Frankreich, England, Italien, Spanien, »Dänemark, Skandinavien« (gemeinsam) und Russland. In der Regel werden lediglich die Autorinnen- und Autorennamen angegeben, zumeist nur der Nachname. In einigen Fällen werden einzelne Werke positiv herausgehoben oder Gadendorp kommentiert sogar kurz. Als Ausnahmen werden auch Themen oder Gattungen angegeben: »2) Chroniken aller Art, Wappenbücher, alte Kalender«, »8) Viele alte Kirchenlieder: Luther, Paul Fleming, Paul Gerhard« (L-M 131) und »31) Weltgeschichte: und aus dieser Einzelgeschichte und Lebensbeschreibungen« (L-M 132). Zum Teil wird der Kanon durch emphatische Zusätze zu einer Art Shortlist der Favoriten verknappt: Darauf finden sich Kleist (»Jedes Komma, jedes Titelchen. Mein Lieblingsdichter«), Storm und Droste (»beide mit hunderttausend Ausrufungszeichen. Die lieb ich«, ebd.) sowie Boccaccio (»Prächtig! Lustig! Eins meiner Lieblingsbücher«, L-M 133). Rabelais wird außerdem mit drei Ausrufezeichen bedacht, Marc Aurel immerhin mit einem; hinter der abschließenden Nummer 73, Turgeniew, steht das kryptische »(vor allen)« (L-M 134), das unklar lässt, ob er »vor allen« Russen an erster Stelle stehen soll. Alle weiteren Kommentare dienen nur der Differenzierung, beispielsweise in Bezug auf Theodor Körner: »einige unglaublich schöne Vaterlandslieder; sonst mag ich ihn nicht.« (L-M 132) Oder bei Shakespeare: »besonders auch die Königsdramen« (L-M 133).⁸⁶⁹

867 »Lieber Johann!« (L-M 131) Pabst vermutet in der Wahl des Vornamens einen Bezug auf Goethes Konzept von Weltliteratur. Vgl. Pabst (2013), Zeilen- und Quellenkommentar, S. 200f.

868 Die Liste ist in der Erstausgabe fehlerhaft nummeriert, es gibt eine doppelte »3)«, so dass die Liste hier mit der 72 endet. Vgl. Liliencron (1889), *Der Mäcen*, S. 189–193.

869 Vgl. zum Katalogcharakter der Kanonliste und des Romans insgesamt Moritz Baßler/Christoph Brecht/Dirk Niefanger/Gotthart Wunberg, *Historismus und literarische Moderne. Mit einem Beitrag von Friedrich Detlefs*, Tübingen 1996, S. 124–127. In einer knappen Stil- und Verfahrensanalyse zu *Der Mäcen* diskutieren die Autoren die Zuordnung des Textes zu Naturalismus oder Impressionismus: »Die Heterogenität der [in *Der Mäcen*] nicht anders als durch Aufzählung verbundenen Phänomene muß ihnen [...] den Charakter von Selbstständigkeit und Isolierung verleihen. Man wird beim besten Willen nicht behaupten können, daß es sich bei diesen Texten um ›impressionistische‹ in irgendeinem strikteren Sinne des Begriffs handelt. Um so nachdenklicher stimmt gerade die Tatsache, daß sie von

Im Zusammenhang mit den bisherigen Ausführungen zum Tagebuchroman fällt auf, dass es keine Überschneidungen des Kanons mit der vorherigen Dramenliste oder den Lyrikern, die das Notizbuch abschließen, gibt. Von den Dichtern mit Tageswidmungen finden sich allerdings Uhland, Platen und Lenau in der Liste, Keller jedoch nicht. Wirklich zeitgenössische Autoren – deren Durchbruch weniger als 20 Jahre zurückliegt – beschränken sich in Gadendorps Aufzählung auf das europäische Ausland: Nicht nur Émile Zola, sondern auch Maupassant und Daudet bekommen einen Eintrag, sowie bei den Skandinaviern neben Ibsen etwa Alexander L. Kjelland und Björnsterne Björnson. Ebenso wie die Dramen-Reihung erscheint die »Übersicht der Bücher der Weltliteratur« (L-M 131) nicht durchhierarchisiert, sondern parataktisch. Obwohl es sich bei der Auflistung zweifelsohne um einen normativen Kanon handelt, vermittelt Gadendorps Freundschaftsdienst gegenüber Johann nichtsdestoweniger eine gewisse Singularität und synchrone, historisch situierte Geschmacksbestimmung. Auf diese Weise unterscheidet sie sich dennoch merklich von einer Literaturhistoriographie, die sich zumeist viel stärker an Rezeptionsgeschichten und Epochenzuordnungen jenseits des persönlichen ästhetischen Empfindens orientiert.⁸⁷⁰

Da das Notizbuch mit Gadendorps Tod an Timmo übergeht, ist naheliegend, dass es fragmentarisch abschließt. Gadendorp sammelt und versammelt bis zuletzt Gedichte, die seiner Meinung nach Aufmerksamkeit verdienen: »In den letzten zwei Wochen zog ich aus neuerschienenen Büchern und Zeitschriften folgende Gedichte aus, die ich in meiner Sammlung niederlegen will:« (L-M 147). Es folgen 20 Gedichte, zumeist ganz zitiert, von einer Reihe zeitgenössischer Lyriker.⁸⁷¹ Als letzten Eintrag im Notizbuch und Abschluss des Prosawerks⁸⁷² werden vier Verse von C. F. Meyer aus den »zwei Reigen« referiert:

einem Autor stammen, der mit Recht immer wieder dem Impressionismus zugerechnet worden ist. Das Fazit kann eigentlich nur heißen, daß die oben konstatierte Isoliertheit der Textteile mit dem Impressionismus sehr wohl zu tun hat. Und die daran anschließende These lautet, daß die Verselbständigung der Lexeme, die in den vorangehenden Darstellungen für den Naturalismus genauso festgestellt werden konnte wie für die Décadence [...], das übergeordnete Verfahren ist.« Ebd., S. 126 f. [Herv. i. O.]

870 Als Resümee seines Nachworts bezeichnet Philipp Pabst den Roman auch als »Detlev von Liliencrons emphatisches Geschmacksbekenntnis«. Pabst (2013), Nachwort, S. 223.

871 Von Heinrich von Reder zitiert Gadendorp zwölf Verse ohne Titel; von Ferdinand Avenarius »Ein Traum«, »Spätfrost«, »Die Pest« und »Wipfelrauschen«; von Prinz Emil zu Schönau-Carolath zwei Gedichte, die beide »Vorüberreitend« heißen (in der späteren Version steht der Titel nur über dem zweiten; siehe L-M 152 im Vergleich zu OA: S. 218 f.) sowie »Am Kaisergrabe« und »Einer Fremden«; von Peter Hille einen Aphorismus und »Seegedicht«; von Prinz Reuß »Der deutsche Jäger«; von Franz Sandvoß vier Verse ohne Titel und »Die Goldwage«; ein Gedicht in zwölf Versen ohne Angabe des Dichters (das auch Pabst in seinem Kommentar nicht zuordnet); von Reinhold Fuchs aus den »Sonette[n] vom Nordseestrand« bzw. *Strandgut* (vgl. L-M 160 u. Pabst [2013], Zeilen- und Quellenkommentar, S. 205) »Auf dem Hünengrabe« und »Die verlorene Quelle«; von Ernst Ziel ein unbenanntes Gedicht; und schließlich »Dichterruhm« von Otto Ernst.

872 In der autorisierten Fassung von 1907, die Pabst zugrunde legt, folgt noch: »Kellinghusen (Holstein), 1886« (L-M 162), wobei die Datierung nicht zu den vorherigen passen will, siehe oben in Fn. 853.

Doch Leben hat das Leben gern,
Und leicht gewöhnt sich Brust an Brust.
Die Toten liegen tief und fern
Und wissen nichts von unsrer Lust ... (L-M 162)

Diese letzten Verse können in Verbindung mit dem zuvor zitierten »Dichterruhm«⁸⁷³ als Fazit von Gadendorps atheistischer Kulturkritik gelesen werden: Die Toten haben nichts von ihrem Ruhm. Daher ist es umso notwendiger, die Künstler zu Lebzeiten stärker zu unterstützen, damit sie ihrer Arbeit nachgehen können, ungeachtet dessen, dass diese Arbeit erst später zu ihrem Wert gelangt bzw. gelangen kann.

Das intertextuelle Verfahren, dessen sich Liliencron in seinem Mäzenatentum vermittels Gadendorp perpetuierlich bedient, bildet den Valorisierungsablauf, in dem jede sichtbare resp. wirksame Referenz als Wiederholung des Werks mit der Zuschreibung von Relevanz einhergeht, so dass Intertextualität grundsätzlich wie unvermeidlich als Motor von literarischer Kanonisierung angesehen werden kann. In *Der Mäcen* werden die Bezüge überaus deutlich ausgestellt, zumeist jedoch ohne dass konkrete axiologische Werte formuliert werden oder überhaupt rekonstruierbar erscheinen. Das bloße indexikalische Aktualisieren der Gedichte, Titel und Namen – sie werden dem Leser lediglich vor Augen geführt – soll deren weitere Kanonisierung anschieben, indem der Protagonist Gadendorp selbst mit diesen Referenzen wertet und Relevanz erzeugt, so dass bestenfalls im Anschluss auch sein »Werk« gewürdigt wird.

873 »So leicht entgeht der Dichter nicht dem Ruhm! / Kann er die Gunst der Massen nicht erlungern, / So preist die Nachwelt doch sein Heldentum, / Daß ers verstand, heroisch zu verhungern.« (Otto Ernst, zit. nach ebd.)

6. Schluss

Gabriele Rippl und Simone Winko stellen in der Einleitung ihres *Handbuch Kanon und Wertung* von 2013 fest: »Trotz ihres grundlegenden Charakters ist die Wertungsforschung in der Literaturwissenschaft erheblich weniger präsent als die Kanonforschung.«⁸⁷⁴ In sieben Kapiteln soll ihr umfangreiches Handbuch von der Theorie über Typologie und Geschichte bis hin zur Praxis verschiedenste Aspekte der Wertungs- und Kanonforschung immerhin auf den Punkt bringen. Der quantitative Schwerpunkt liegt auf Fragen des Kanons, wie Rippl und Winko mit Blick auf die größere Präsenz der Kanonforschung begründen. Sie unterscheiden dabei grundsätzlich zwei Positionen, von denen die erste »kanonskeptisch[]« sei und bisweilen (anhand eines engen, normativen Kanonbegriffs) »bestreite[], dass es Kanones heute noch gibt«, während die zweite davon ausgehe, »Kanonisierung sei unvermeidbar.«⁸⁷⁵ Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit stützen die letztere Position. Diese arbeitet laut Rippl/Winko mit »einem weiten und inhaltlich nicht festgelegten Kanonbegriff, für den die relationale Komponente (der Bezug auf erst einmal unbestimmte Wertmaßstäbe von unterschiedlicher Geltung und Reichweite) und die Funktionen der Auswahl und Vorbildlichkeit in einem formalen Sinne im Vordergrund stehen.«⁸⁷⁶ So allgemein trifft dies auch für meine Thesen und Erwägungen zu. Die folgende Spezifikation lässt sich aber nur bedingt auf die Stoßrichtung meiner Studie übertragen, denn Rippl/Winko definieren: »So verstandene Kanones bündeln die literarischen Texte, die einem vorausgesetzten gruppenspezifischen Wertmaßstab am besten entsprechen.«⁸⁷⁷ Wie ich mehrfach unterstrichen habe, ist (zunächst) nicht »ein gruppenspezifischer axiologischer Wert« entscheidend für Wertungsprozesse gegenüber einem Werk, sondern allenfalls ein nicht-spezifischer Meta-Maßstab (Vorschlag: »Relevanz«), der sich in Wertattributionen niederschlägt, die verschiedensten axiologischen Werten entsprechen können, die wiederum potentiell von verschiedensten Akteuren vertreten werden.

Kanonisierung wird in meinen Ausführungen präsentiert als die Aneinanderreihung oder Verkettung von literarischen Wertungen. Demnach bezeichnet sie lediglich die Prozessualisierung und Pluralisierung von singulären, punktuellen Valorisierungen. Der Fokus liegt im Sinne dieser Logik aber weiterhin auf Aspekten der Wertung, es handelt sich also um eine Studie zur deskriptiven Wertungs- und Kanonisierungstheorie. Es ist unvermeidlich, dass die Beobachterrolle des Wertungsforschers auch mit einer Positionierung einhergeht. Und wenn man sich der Kausalität oder Motivation bzw. der Aufgabe oder Funktion von Kanones zuwendet, diskutiert man zumeist nicht nur normative Vorgaben, sondern auch die Position des Forschers selbst ist kaum frei von diesen.⁸⁷⁸ Jedoch halte ich es für möglich und sinnvoll, die der Kanonbildung

874 Gabriele Rippl/Simone Winko, »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*, Stuttgart, Weimar 2013, S. 1–5: 2.

875 Ebd.

876 Ebd.

877 Ebd.

878 In seinem *Handbuch*-Artikel zu kontextbezogenen Modellen der Kanonbildung schließt

zugrunde liegende literarische Wertung und deren wiederholte Wiederholung in Kanonisierungsabläufen strukturell zu erfassen und dabei einen deskriptiven Anspruch zu verfolgen und größtenteils zu wahren.⁸⁷⁹

Mein Anspruch besteht sogar darin, nicht ›Erklärungsmuster‹ – hier schwingt bereits ein kausales ›Warum‹ mit –,⁸⁸⁰ sondern lediglich einige Beschreibungsmuster für den kleinteiligen Modus (›Wie‹) der literarischen Kanonisierung anzubieten und so eine Referenzökonomie als Wertungsmodell sichtbar und darstellbar zu machen. Die Wertungsakte beschränken sich demnach nicht auf Handlungen, sondern lassen auch andere Formen der Referenz (vor allem im Rückgriff auf Akteur-Netzwerk-Theorie und weite Intertextualität) zu. Mithin spreche ich nicht nur der Kanonisierung insgesamt, sondern ebenso den Einzelwertungen bisweilen ihre Intentionalität – und vor allen Dingen deren Bedeutung für die Kanonisierung – ab. Der Beschreibung einzelner Wertungen »auf der Mikroebene«⁸⁸¹ arbeiten sowohl die Überlegungen zur Relevanz als axiologischem Meta-Wert, der sich in jeder Referenz äußert, als auch die nicht nur terminologischen Erwägungen zur Struktur von Wertungen als einer (Kierkegaard'schen) Wiederholung zu, so dass als Fazit durchaus eine Annäherung an ›bislang unbeantwortete Fragen‹ der Kanon- und Wertungsforschung konstatiert werden kann.

Durch die nahezu synonyme Verknüpfung von weiter Intertextualität und literarischer Wertung qua Referenz als der unvermeidlichen Valorisierungspraxis wird in der vorliegenden Arbeit die Wertungstheorie darüber hinaus poststrukturalistisch erweitert, zumal gerade diese geistes- und sozialwissenschaftliche Strömung bisher weitgehend ausgeklammert wurde.⁸⁸² Die poststrukturalistische Rehabilitierung der dia-

Alexander Starre sogar, an Thomas Anz angelehnt, mit der Feststellung, »dass die Kanonforschung ohne normative Anteile ›funktions- und folgenlos‹ bliebe«. A.S., »Kontextbezogene Modelle: Bildung, Ökonomie, Nation und Identität als Kanonisierungsfaktoren«, in: Rippl/Winko (2013), *Handbuch Kanon und Wertung*, S. 58–66: 64.

879 Vgl. dazu auch Elisabeth Kampmann, »Wie lässt sich ein Kanon rekonstruieren?«, in: Rippl/Winko (2013), *Handbuch Kanon und Wertung*, S. 407–412, S. 407: »Kanones sind als gesellschaftliche Konstrukte zu begreifen, die kein abgeschlossenes Elaborat darstellen. Somit kann die Rekonstruktion eines Kanons immer nur bedeuten, einen Ausschnitt des dynamischen, diskursiven Prozesses annäherungsweise nachzubilden.«

880 Matthias Beilein begründet den Versuch einer deskriptiven Kanonforschung damit, dass sich »[a]us der Kritik am normativen Kanonverständnis [...] der Impuls [ergebe], Erklärungsmuster für weitgehend ungesteuert ablaufende kulturelle Selektionsprozesse zu liefern.« Ders., »Literatursoziologische, politische und geschichtstheoretische Kanonmodelle (mit Hinweisen zur Terminologie)«, in: Rippl/Winko (2013), *Handbuch Kanon und Wertung*, S. 66–76: 66. [Herv. M. Bierwirth]

881 Beilein stellt hinsichtlich des von ihm verfochtenen *invisible hand*-Modells der literarischen Kanonisierung die »(bisher unbeantwortete) Frage [...], ob sich die Einzelhandlungen auf der Mikroebene [...] in eine sinnvolle Taxonomie bringen lassen.« Ebd., S. 74; vgl. zu dem Modell auch Kapitel 3.2.

882 Im *Handbuch* findet sich immerhin ein Beitrag, der sich einem poststrukturalistischen Wert- und Wertungsverständnis zuwendet. Jedoch beschäftigt sich Thomas Wägenbaur darin vorrangig mit den beiden neueren kulturwissenschaftlichen Strömungen der *Gender Studies* und *Postcolonial Studies*, die einige Anleihen im Poststrukturalismus nehmen, aber bereits als Teil oder Folge des *cultural turn* betrachtet werden müssen. Dahingegen stehen Derrida, Barthes, Deleuze etc. noch klar in der Tradition des *linguistic turn* – wie Wägenbaur auch anmerkt. Von jenen befasst er sich eingehend allerdings nur mit Derrida. Wägenbaur weist darauf hin, dass Derridas Konzept der *différance* und generell poststruk-

chronen Ebene gegenüber der synchronen lässt sich – gerade auch hinsichtlich ihrer Operationalisierung in der Analyse – am besten anhand der Intertextualitätsbegriffe von Kristeva und Barthes diskutieren, die in der Wertungsforschung ebenfalls auffällig abwesend sind.⁸⁸³ Bloße Referenzen auf andere Texte gelten in der Tradition von Heydebrand und Winko nicht als literarische Wertungen, daher fallen sie nicht ins Gewicht, sondern aus dem Sichtfeld. Speziell der intertextuelle Umgang mit dem kulturellen und literarischen Archiv und seinen konkreten Gegenständen zeigt jedoch in literarischen Texten deren Wertungen an, ohne dass dazu zwingend auf Wertmaßstäbe (jenseits von Relevanz) rückgeschlossen werden muss.

Ich fasse mein Vorgehen zusammen: Nachdem ich mich methodisch für eine dialogische Theoriebildung in Anlehnung an Peter V. Zima entschied, um die bisherige deskriptive Wertungsforschung zu kritisieren und zu erweitern, habe ich mich einigen Ansätzen zugewandt, die andere, zum Teil weitere Begriffe von Kultur, Literatur und Werk entwickeln, als dies beim Gros der Wertungsforschung der Fall ist. In Abgrenzung zu letzterem stehen jene, im zweiten Kapitel erläuterten Forschungszweige zudem in kritischer Distanz zu kommunikations- und handlungstheoretischen Schulen der Geistes- und Sozialwissenschaften. Namentlich wurde zuerst der *New Historicism* diskutiert, um dessen Beschreibung der Wechselwirkungen zwischen Literarischem und Sozialem unter Wahrung einer Parität von Text und Kontext zu adaptieren, dabei aber auch die binäre Struktur seiner Untersuchungen skeptisch zu reflektieren. Generell galt es, den Kontext, vor allem den intertextuellen, stärker in den Blick der Wertungsanalyse zu rücken. Daher wurde auch die Text-Kontext-Theorie von Moritz Baßler ins Auge gefasst, wobei hier, stärker noch als bei den neuhistoristischen Ursprungstexten von Greenblatt, die Achse der Synchronie in strukturalistischer Tradition privilegiert wird.

Die junge Disziplin der Kulturökonomik hingegen modelliert das Zusammenspiel von Kultur und Markt bisweilen auf Grundlage kommerzieller Eigenschaften und definiert die Künste entsprechend anhand ihrer Nachfrage, andere Kulturökonomien formulieren indes eine ethisch-didaktische Norm als Telos von Kultur. In beiden Fällen werden marktökonomische Prozesse zugrunde gelegt, einmal als affirmative Übertragung und einmal als Realität, der gegenüber man im Sinne eines Utilitarismus die Res-

turalistische Prämissen mitnichten dazu führen, dass Hierarchien und Wertungen an sich obsolet würden, da ohnehin alle Sinnzuschreibungen relativ (im fehlerhaften Sinne von ›beliebig‹) seien – wie Polemiker aus verschiedenen Richtungen und zugleich manch naive ›Anhänger‹ Derridas bisweilen behaupten. »Für die semiotisch fundierte Wertungstheorie hat das [der Derrida'sche Bedeutungsrelativismus, M.B.] nicht die Folge, dass es keine Wertung mehr gibt, sondern dass es viele mögliche Wertungen gibt. Es gibt keine absoluten Werte, sondern nur noch relative und d[as] heißt wieder keine willkürlichen, sondern kontingent relationale, die im jeweiligen Kontext geltend gemacht werden können.« Vgl. Thomas Wägenbaur, »Poststrukturalistische und kulturwissenschaftliche Ansätze«, in: Rippl/Winko (2013), *Handbuch Kanon und Wertung*, S. 41–49: 42.

883 Sogar im *Handbuch*-Eintrag zur ›Wertung in literarischen Texten‹ findet sich keinerlei Verweis auf intertextuelle Elemente, und der diachrone Aspekt, der eigentlich augenfällig ist, wenn in einem literarischen Text Wertungen gegenüber der Tradition oder einem konkreten Werk vorgenommen werden, wird – im Unterschied zu den synchronen Paratexten – nicht angesprochen. Vgl. Katharina Prinz/Simone Winko, »Wie rekonstruiert man Wertungen und Werte in literarischen Texten?«, in: Rippl/Winko (2013), *Handbuch Kanon und Wertung*, S. 402–407.

sourcen nützlicher Künste sichern solle – anstatt die Tauschprozesse der Kultur selbst in den Fokus zu stellen und nach deren eigentlicher Ökonomie zu fragen. John Carey entwirft wiederum einen Kulturbegriff, der so offen und demokratisch daherkommt, dass er bisweilen beliebig erscheint, zumal er sich in rein subjektiver Rezeption – auch nicht-artikulierter – legitimieren lassen soll, diese jedoch (zunächst) keinerlei analytischen Zugriff aufgrund von verwertbaren Äußerungen o.Ä. ermöglicht. Anhand der Akteur-Netzwerk-Theorie schließlich können Ereignisse und Akte beschrieben und in kulturelle oder literarische Kanonisierungsprozesse integriert werden, die jenseits menschlicher Subjektivität oder intentionalen Handelns eine sichtbare, rekonstruierbare Wirkung entfalten.

Die Vorüberlegungen in den genannten fünf Unterkapiteln bereiten das Hauptkapitel vor, das die Thesen zur Struktur literarischer Kanonisierung entfaltet. Anhand der kritischen Erläuterung bisheriger Wertungstheorien sowie eines kurzen Blicks auf die Kanonforschung wurden einige Defizite oder Leerstellen benannt, denen ich mit den Schlagworten ›Referenz‹, ›Relevanz‹, ›Intertextualität‹ und ›Wiederholung‹ beizukommen versuche. Die Thesen und Ergebnisse der Untersuchung lassen sich anhand der folgenden Kernaussagen rekapitulieren, die abschließend nur knapp erläutert und in ihren Zusammenhang gestellt werden sollen.

Jede Referenz auf einen literarischen oder einen literaturbezogenen Gegenstand (Werk) stellt zugleich eine literarische Wertung dar.

Selbstreflexiv bedeutet dies wiederum, dass man literarische Wertungen nicht analysieren kann, ohne selbst zu werten. Man kann aber zwischen den zwei Ebenen unterscheiden. Bei der Rede über ein bestimmtes literarisches Werk – ›Literatur‹ wird in Anlehnung an Friederike Worthmann offen und historisch relativ definiert – kann man hingegen nur graduell zwischen deskriptiven und valorisierenden Äußerungen trennen. Wert wird dem Werk durch die Äußerungen in jedem Fall attribuiert. Die Intention oder Bewusstheit der Wertung auf Seiten des Wertungssubjekts sind irrelevant und unerheblich (nicht sicher feststellbar) für den Effekt der Referenz.

Bei jeder literarischen Wertung wird dem Gegenstand entsprechend dem Meta-Wertmaßstab ›Relevanz‹ eben dieser Wert attribuiert.

Angelehnt an Zdisław Najders Axiologie und deren Adaption bei Heydebrand/Winko kann die Wert-Trias der ›Relevanz‹ wie folgt gebildet werden: Jede Wertattribution lässt sich als eine Zuschreibung von Relevanz betrachten, Relevanz ist dabei zugleich ein axiologischer Wert, nach dessen Ideal ein relevant erscheinender Gegenstand als relevant bewertet wird – der dritte Wert-Aspekt findet sich in der quantitativen Ausprägung der Valorisierung. Axiologischer und attributiver Wert bilden einen Zirkelschluss oder zumindest ein Paradox vergleichbar mit dem Henne-Ei-Problem. Ein Gegenstand wird als relevant angesehen und daher als relevant aufgewertet, oder aber: ein Gegenstand wird als relevant angesehen, weil er als relevant aufgewertet wurde. Dieser nicht unbeabsichtigte Widerspruch korrespondiert mit einer weiteren die Zeitstruktur betreffenden Spannung bei literarischen Wertungsprozessen.

Bei jeder literarischen Wertung stehen die synchrone und die diachrone Achse in einem irreduziblen Verhältnis zueinander.

Einerseits ›geschieht‹ die Wertung synchron, indem ein Wertender durch Referenz auf einen Gegenstand eine Relation zwischen Wertungssubjekt und -objekt herstellt, die das Objekt aktualisiert, also synchron zu seiner Aufwertung setzt. Zugleich ist es bei der Betrachtung unvermeidlich, den analytischen Blick auf die diachrone Achse zu lenken, da die Aktualisierung nur im Verhältnis zu einem Zeitverlauf denkbar ist und sich auf einen vorhandenen, also zeitlich früher verorteten Gegenstand bezieht. Dieser wiederum ›wirkt‹ erst durch die (synchronisierende) Referenz auf ihn. Die literarische Wertung allerdings bedarf gleichfalls weiterer, späterer Referenzen, um selbst Wirkung zu entfalten, auch hier wieder in der Verknüpfung von Synchronie und Diachronie. Die synchrone Relevanzzuschreibung bleibt also ohne diachrone Wiederholung selbst irrelevant, dieses Wechselspiel bildet die Grundvoraussetzung von Kanonisierung.

Literarische Kanonisierung basiert auf der Pluralisierung und Prozessualisierung von Wertungen gegenüber einem Gegenstand/ Werk.

Nicht nur die Wertungen eines literarischen Werks, sondern auch die Referenzen auf diese literaturbezogenen Akte bestimmen über die Kanonisierung des Werks (und die ebenfalls mögliche Kanonisierung der literaturbezogenen Akte, sprich: Wertungen) mit. Ein einheitlicher Wertmaßstab (jenseits von Relevanz) ist dafür nicht nötig. Eine konkrete Bestimmung eines Kanonstatus bedürfte normativer Vorgaben, die gleichwohl ein Moment der Beliebigkeit aufwiesen: Über welchen Zeitraum sind wie viele Referenzen hinreichend, damit von einem kanonischen Rang die Rede sein kann? Wie werden die qualitativen und quantitativen Ausprägungen der Valorisierungen (und deren Rezeption) ausgewertet? Um demgegenüber einen deskriptiven Anspruch zu wahren, habe ich mich überwiegend auf die bloße Beschreibung von Kanonisierungsprozessen beschränkt.

Intertextualität bezeichnet die ontologische Struktur, aufgrund derer jeder literarische oder literaturbezogene Akt mit zeichenhaften Referenzen gegenüber der Tradition und dem synchronen Kontext einhergeht, die als Wertungsgefüge zu betrachten sind.

Mit Verweis auf das Frühwerk Julia Kristevas wird in der vorliegenden Arbeit der Vernachlässigung intertextueller Elemente seitens der literarischen Wertungsforschung begegnet. Kleine, latente oder subtile Referenzen, auch jenseits von Intentionalität und Subjektivität, können demgemäß sichtbar gemacht und als literarische Wertungen betrachtet werden. Ähnliches gilt für unkommentierte Zitate oder reine Namenserwähnungen, deren Wertungsfunktion bisher mindestens in Frage stand.

Vor dem Hintergrund der Wiederholungsstruktur, die für eine Kanonisierung unabdinglich, aber schon bei einer singulären Wertung sichtbar ist – den Gegenstand durch Referenz aktualisieren und so in gewisser Weise wieder-holen –, ist der Kierkegaard'sche Wiederholungsbegriff bereichernd für die Wertungsforschung.

Bei Kierkegaard verfügt der Begriff der Wiederholung über ein metaphysisches Moment, da er ein Sich-Ins-Verhältnis-Setzen beschreibt, bei dem die Reaktion des Referierten (Gott, eine geliebte Person o.Ä.) unvorhersehbar und unkontrollierbar

erscheint. Wenn ein literarisches Werk oder eine literarische Wertung – Literarische Texte werten auch immer in Bezug auf die literarische Tradition! – in den Diskurs eingebracht bzw. gegeben wird, verliert der Urheber (bzw. das Wertungssubjekt) die Kontrolle über sein Produkt. Strukturell ›erfordert‹ diese kulturelle Gabe zwar eine literaturbezogene Gegengabe, aber diese bleibt sowohl dem Urheber als auch dessen Werk äußerlich. Durch die Wiederholung des Werks wird es einerseits valorisiert, andererseits wird der Wertungsakt selbst erst für eine mögliche spätere Aufwertung bereitgestellt. Es handelt sich um einen asymmetrischen Tausch: Indem einem Gegenstand Wert zugesprochen wird, erhält der Wertungsakt in aller Regel (Ausnahme: synchrone gegenseitige Referenz) nur die Potenz einer zeitversetzten Aufwertung.

Die deskriptive Wertungs- und Kanonforschung bedarf stets einer kritischen Offenlegung normativer Elemente, sei es bei der Diskussion von Ästhetiken mit ihren jeweiligen Wertmaßstäben, sei es hinsichtlich der Kanonbildung, sei es in Bezug auf die kultur- und literaturtheoretischen Prämissen.

Dies habe ich eingehend für die Kulturökonomie des Neuen, für eine Literaturtheorie der Abweichung und für die formalistische Ästhetik der Entautomatisierung durchgeführt: Sie bilden lediglich drei Facetten eines normativen relationalen Wertmaßstabs anstatt allgemeine kulturelle Abläufe – und sei es nur für die ästhetische Moderne – zu erfassen. Außerdem konnte eine dialogische Kritik der Wertungstheorie deren normative, durch ihre methodisch-theoretischen Grundlagen bedingte Beschränkungen ins Auge fassen.

Obwohl es sich bei meinen Thesen und ihrer Entwicklung um eine nicht-systematische Form der Theoriebildung handelt, ist eine pragmatische Operationalisierung einzelner oder mehrerer Elemente bzw. Begriffe in der Wertungsforschung zweifellos wünschenswert – zumal ich mich an allgemeinen Forschungsdesideraten orientiere. Die Analyse sollte gleichwohl stets dem Material angemessen ausfallen, anstatt es in vorgegebene Schemata zu pressen. Dieser Direktive entspricht zumindest mein Vorgehen in der Auseinandersetzung mit Detlev von Liliencron. Die Diskussion von dessen Werk, Wert und Wirken veranschaulicht abschließend die gewinnbringende Anwendung einer Theorie literarischer Wertung, die ihren Fokus auf strukturelle Merkmale der Referenz und Wiederholung sowie auf den inhaltlich unbestimmten axiologischen Wert der Relevanz legt, um Prozesse literarischer Kanonisierung zu beschreiben.

Dubravka Ugrešić lieferte mit ihrem Essay über den »Schriftsteller als literarische Referenz« nicht nur ein entscheidendes Stichwort für meine Überlegungen, sondern sie bringt darin auch das erhabene und tragische Ideal der literarischen Kanonisierung, die für Autor oder Autorin zumeist erst *post mortem* erfolgen kann, selbstreflexiv auf den Punkt: Durch Referenzen »sichern wir [Schriftsteller] uns das ewige Leben. Denn nur Menschen sind sterblich. Wir sind etwas anderes, wir sind Referenzen. Das ewige Leben kann uns nur eine Inflation verderben. Die Inflation der unumgänglichen literarischen Referenzen.«⁸⁸⁴ Aber selbst eine Inflation der Referenzen, die sich bei Ugrešić stets auf einzelne Literaten beziehen, führte – im Widerspruch zu ihrem Resümee – lediglich zu einem breiteren Kanon, zu einer Pluralisierung der referierten Werke (plus Urheber). Ein überzeitlicher Wert stabilisiert sich letztlich in steilen wie auch in

884 Dubravka Ugrešić, »Der Schriftsteller als literarische Referenz«, in: dies., *Lesen verboten* [2000], Frankfurt/M. 2002, S. 53–55: 55.

flachen Hierarchien durch die wiederholte Wiederholung des Gegenstandes, durch die beständige Aktualisierung von dessen Relevanz, durch eine fortdauernde Präsenz im intertextuellen Gefüge der Literaturgeschichte mit ihren vielfältigen Akteuren.

7. Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie* [1970], Frankfurt/M. 1996.
- Akrich, Madeleine, »Die De-Skription technischer Objekte« [1992], in: Bellinger/Krieger (2006), *ANThology*, S. 407-428.
- Anz, Thomas, »Einführung«, in: Heydebrand (1998), *Kanon - Macht - Kultur*, S. 3-8.
- Arnold, Heinz-Ludwig/Korte, Hermann (Hg.), *Literarische Kanonbildung*, München 2002. (*text + kritik. Zeitschrift für Literatur*, Sonderband IX)
- Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter, »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde*, Stuttgart, Weimar 1995, S. XV-XXX.
- Assmann, Aleida, »Einleitung«, in: dies./Assmann (2001), *Aufmerksamkeiten*, S. 11-23.
- Dies., »Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon«, in: Moritz Csáky/Peter Stachel (Hg.), *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive*, Teil 2: *Die Erfindung des Ursprungs, die Systematisierung der Zeit*, Wien 2001, S. 15-29.
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan (Hg.), *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation VII*, München 2001.
- Dies. (Hg.), *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München 1987.
- Dies., »Kanon und Zensur«, in: dies. (1987), *Kanon und Zensur*, S. 7-27.
- Austermühl, Elke, »Lyrik der Jahrhundertwende«, in: Mix (2000), *Naturalismus Fin de siècle Expressionismus*, S. 350-366.
- Bader, Günter, »Alles neu - Eine poetisch-theologische Reflexion über Schöpfung und Neuschöpfung«, in: Moog-Grünefeld (2002), *Das Neue*, S. 159-171.
- Bahr, Hermann, *Die Überwindung des Naturalismus* [1891], hg. v. Claus Pias, Weimar 2004.
- Ders., *Studien zur Kritik der Moderne* [1890], hg. v. Claus Pias, Weimar 2004.
- Barck, Simone, »Kultur im Wiederaufbau (Teil 2), Bildung und Kultur in der DDR«, in: *Informationen zur politischen Bildung* 256 (*Deutschland in den fünfziger Jahren*), 3. Quartal 1997. <http://www.bpb.de/izpb/10136/kultur-im-wiederaufbau-teil-2?p=all> (zuletzt eingesehen am 24.01.2016).
- Bartels, Adolf, *Die Deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Alten und die Jungen* [1897], 6., verbess. Aufl., Leipzig 1904.
- Ders., *Die Deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Alten und die Jungen* [1897], 8., verbess. Aufl., Leipzig 1910.
- Barthes, Roland, »Der Tod des Autors« [1967], in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185-193.
- Ders., *S/Z* [1970], Frankfurt/M. 1987.
- Ders., »Vom Werk zum Text« [1971], in: Stephan Kammer/Roger Lüdeke (Hg.), *Texte zur Theorie des Textes*, Stuttgart 2005, S. 40-51.
- Baßler, Moritz, »Avantgarde und Pop. Figuren des Alterns und Verjüngens«, in: Alexandra Pontzen/Heinz-Peter Preusser (Hg.), *Alternde Avantgarden*, Heidelberg 2011, S. 63-73.
- Ders., *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*, Tübingen 2005.
- Ders., »Historismus, Literarische Moderne und Literaturwissenschaft«, in: Roland S. Kamzelak (Hg.), *Historische Gedächtnisse sind Palimpseste. Hermeneutik - Historismus - New*

- Historicism – Cultural Studies. Festschrift zum 70. Geburtstag von Gotthart Wunberg*, Paderborn 2001, S. 127–136.
- Baßler, Moritz/Brecht, Christoph/Niefanger, Dirk/Wunberg, Gotthart, *Historismus und literarische Moderne. Mit einem Beitrag von Friedrich Detblefs*, Tübingen 1996.
- Bataille, George, *Die Aufhebung der Ökonomie*, 3., erw. Aufl., München 2001.
- Baudelaire, Charles, »Der Maler des modernen Lebens« [1860/63], in: ders., *Der Künstler und das moderne Leben, Essays, »Salons«, Intime Tagebücher*, hg. v. Henry Schumann, Leipzig 1990, S. 290–320.
- Beilein, Matthias, »Kanonisierung und ›invisible hand‹«, in: Bierwirth/Leistert/Wieser (2010), *Ungeplante Strukturen*, S. 221–233.
- Ders., »Literatursoziologische, politische und geschichtstheoretische Kanonmodelle (mit Hinweisen zur Terminologie)«, in: Rippl/Winko (2013), *Handbuch Kanon und Wertung*, S. 66–76.
- Ders., »Sehr interessant. Über einige spezifische Probleme der Beschäftigung mit und Bewertung von Gegenwartsliteratur«, in: Bierwirth/Johannsen/Zeman (2012), *Doing Contemporary Literature*, S. 41–51.
- Beilein, Matthias/Stockinger, Claudia/Winko, Simone (Hg.), *Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft*, Berlin, Boston 2011.
- Bellinger, Andréa/Krieger David J. (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006.
- Dies., »Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie«, in: dies. (2006), *ANThology*, S. 13–50.
- Bendixen, Peter, *Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie*, 2., erw. Aufl., Wiesbaden 2001.
- Berressem, Hanjo, »Guattari, Pierre Félix«, in: Nünning (2001), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 234.
- Die Bibel. Altes und Neues Testament*, Einheitsübersetzung, Freiburg (u.a.) 1991.
- Bierwirth, Maik, »Context – Intertext: A Prerequisite of Cultural Relevance and Value«, in: Elisabeth Wäghäll Nivre/Beate Schirrmacher/Claudia Egerer (Hg.), *(Re-)Contextualizing Literary and Cultural History. The Representation of the Past in Literary and Material Culture*, Stockholm 2013, S. 49–62.
- Ders., »Detlev von Liliencron und das Verlags- und Urheberrecht von 1901«, in: Christian Meierhofer/Eric Scheufler (Hg.), *Turns und Trends der Literaturwissenschaft. Literatur, Kultur und Wissenschaft zwischen Nachmärz und Jahrhundertwende im Blickfeld aktueller Theoriebildung*, Zürich 2011, S. 129–146.
- Ders., »... jenseits geplanter Prozesse. Einleitendes und Methodisches«, in: ders./Leistert/Wieser (Hg.), *Ungeplante Strukturen. Tausch und Zirkulation*, Paderborn 2010, S. 9–17.
- Ders., »Relevanz und Referenz. Wertung durch Wiederholung am Beispiel von Thomas Meineckes Hubert-Fichte-Palimpsest in *Lookalikes*«, in: ders./Johannsen/Zeman (2012), *Doing Contemporary Literature*, S. 87–110.
- Bierwirth, Maik/Johannsen, Anja/Zeman, Mirna (Hg.), *Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*, Paderborn 2012.
- Bierwirth, Maik/Leistert, Oliver/Wieser, Renate (Hg.), *Ungeplante Strukturen. Tausch und Zirkulation*, Paderborn 2010.
- Bleicher, Joan K./Hickethier, Knut (Hg.), *Aufmerksamkeit, Medien und Ökonomie*, Münster 2002.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, London, Oxford, New York 1973.
- Ders., *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, New York 1994.
- Blumenberg, Hans, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt/M. 1966.

- Bosbach, Gerd/Korff, Jens Jürgen, *Lügen mit Zahlen: Wie wir mit Statistiken manipuliert werden*, München 2011.
- Bourdieu, Pierre, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* [1992], Frankfurt/M. 2001.
- Braun-Thürmann, Holger, *Innovation*, Bielefeld 2005.
- Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985.
- Bublitz, Hannelore/Marek, Roman/Steinmann, Christina L./Winkler, Hartmut (Hg.), *Automatismen*, Paderborn 2010.
- Bubner, Rüdiger, »Wie alt ist das Neue?«, in: Moog-Grünwald (2002), *Das Neue*, S. 1-12.
- Bunzel, Wolfgang, *Einführung in die Literatur des Naturalismus*, 2. Aufl., Darmstadt 2011.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974.
- Callon, Michel, »Die Sozio-Logik der Übersetzung: Auseinandersetzungen und Verhandlungen zur Bestimmung von Problematischem und Unproblematischem« [1980], in: Bellinger/Krieger (2006), *ANThology*, S. 51-74.
- Carey, John, *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*, London 1992.
- Ders., *What Good Are the Arts?*, London 2005.
- Carter, Jeffrey (Hg.), *Understanding Religious Sacrifice - a Reader*, London, New York 2003.
- Conradi, Tobias/Derwanz, Heike/Muhle, Florian (Hg.), *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*, Paderborn 2011.
- Crary, Jonathan, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt/M. 2002.
- Ders., *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, MA 1999.
- Cullen, Michael S., »Saubengels und andere Journalisten«, in: *Blickpunkt Bundestag*, 6/2 (März 2003). <http://webarchiv.bundestag.de/archive/2006/0908/bp/2003/bp0302/0302010a.html> (zuletzt eingesehen am 08.12.2013).
- Danto, Arthur C., *Das Fortleben der Kunst* [1997], München 2000.
- Ders., *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst* [1981], Frankfurt/M. 1991.
- Därman, Iris, *Theorien der Gabe zur Einführung*, Hamburg 2010.
- Daston, Lorraine, *Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit*, München 2001.
- Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* [1983], Frankfurt/M. 1989.
- Ders., »Über die Philosophie« [Gespräch mit Raymond Bellour u. François Ewald, *Magazine littéraire*, Sept. 1988], in: ders., *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt/M. 1993, S. 197-226.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II* [1980], Berlin 1992.
- Dies., *Was ist Philosophie?* [1991], Frankfurt/M. 2000.
- Derrida, Jacques, *Grammatologie* [1967], Frankfurt/M. 1983.
- Detlev von Liliencron (1844-1909). *Ausstellung und Nachlass*. (Hg. als *Berichte und Beiträge der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek*). Kiel 1984.
- Ecker, Gisela, »Giftige Gaben. Über Tauschprozesse in der Literatur«, München 2008.
- Eco, Umberto, *Der Name der Rose [Il nome della rosa]*, München 1982.
- Ders., »Zwischen Autor und Text«, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 279-294.
- Ehrlich, Lothar/Schildt, Judith/Speccht, Benjamin (Hg.), *Die Bildung des Kanons. Textuelle Faktoren - Kulturelle Funktionen - Ethische Praxis*, Köln, Weimar, Wien 2007.

- Eibl, Karl, »Textkörper und Textbedeutung. Über die Aggregatzustände von Literatur, mit einigen Beispielen aus der Geschichte des Faust-Stoffes«, in: Heydebrand (1998), *Kanon – Macht – Kultur*, S. 60–77.
- Eke, Norbert Otto, »Beobachtungen beobachten. Beiläufiges aus germanistischer Sicht zum Umgang mit einer Literatur der Gegenwärtigkeit«, in: Bierwirth/Johannsen/Zeman (2012), *Doing Contemporary Literature*, S. 23–40.
- Erlich, Victor, *Russischer Formalismus* [1955], München 1964.
- Ewers, Hanns Heinz, *Führer durch die moderne Literatur. 300 Würdigungen der hervorragendsten Schriftsteller unserer Zeit*, unter Mitwirkung von Victor Hadwiger, Erich Mühsam u. René Schickele [1906], korr. u. komm. Neuausg., hg. v. Danielle Winter/Arne Glusgold Drews, Hannover 2006.
- Die Fackel*, 281–2, 11. Jg. (04.06.1909).
- Fähnders, Walter, *Avantgarde und Moderne 1890–1933*, Stuttgart, Weimar 1998.
- Farkas, Reinhard (Hg.), *Hermann Babr. Prophet der Moderne. Tagebücher 1888–1904*, Wien, Graz, Köln 1987.
- Die Feder. Halbmonatsschrift für die deutschen Schriftsteller und Journalisten*. [№ 1–245, 1898–1909]
- Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens* [1969], Frankfurt/M. 1981.
- Ders., »Von den Martern zu den Zellen. Ein Gespräch mit Roger-Pol Droit« [1975], in: ders., *Mikrophysik der Macht. Über Strafrecht, Psychiatrie und Medizin*, Berlin 1976, S. 48–53.
- Franck, Georg, *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München, Wien 1998.
- Fred, W., *Literatur als Ware. Bemerkungen über die Wertung schriftstellerischer Arbeit*. Berlin 1911.
- Freise, Matthias, »Textbezogene Modelle: Ästhetische Qualität als Maßstab der Kanonbildung«, in: Rippl/Winko (2013), *Handbuch Kanon und Wertung*, S. 50–58.
- Freise, Matthias/Stockinger, Claudia, (Hg.), *Wertung und Kanon*, Heidelberg 2010.
- Fricke, Harald, »Das Neue – (K)eine Denkfigur der Moderne. Zur Historizität des Abweichungsprinzips«, in: Moog-Grünewald (2002), *Das Neue*, S. 311–322.
- Ders., *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*, München 2000.
- Ders., *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*, München 1981.
- Fricke, Harald/Peer, Willie van, »How Scientific Can Literary Evaluation Be? Arguments and Experiments«, in: Rüdiger Zymner (Hg.), *Allgemeine Literaturwissenschaft – Grundfragen einer besonderen Disziplin*, 2. Aufl., Berlin 2001, S. 140–153.
- Füssel, Stephan, »Das Autor-Verleger-Verhältnis in der Kaiserzeit«, in: Mix (2000), *Naturalismus Fin de siècle Expressionismus*, S. 137–154.
- Gallagher, Catherine/Greenblatt, Stephen, *Practicing New Historicism*, Chicago, London 2000.
- Genette, Gérard, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [1982], Frankfurt/M. 1993.
- Girard, René, *Das Heilige und die Gewalt* [1972], Zürich 1987.
- Ders., *Der Sündenbock* [1982], Zürich 1988.
- Glöckner, Dorothea, *Kierkegaards Begriff der Wiederholung. Eine Studie zu seinem Freiheitsverständnis*, Berlin, New York 1998.
- Gorak, Jan (Hg.), *Canon vs. Culture. Reflections on the Current Debate*, New York 2001.
- Ders., *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, London 1991.
- Gottschalk, Ingrid, *Kulturökonomik. Probleme, Fragestellungen und Antworten*, Wiesbaden 2006.
- Grabes, Herbert, »Literary History and Cultural History: Relations and Differences«, in: ders., *Literary History/Cultural History: Force-Fields and Tensions*, Tübingen 2001, S. 1–34.
- Greenblatt, Stephen, »Kultur« [1990], in: Moritz Baßler (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, 2., akt. Aufl., Tübingen 2001, S. 48–59.

- Ders., *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, Los Angeles 1988.
- Ders., *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Berlin 1990.
- Ders., »Was ist Literaturgeschichte?« [1997], in: ders., *Was ist Literaturgeschichte?*, Frankfurt/M. 2000, S. 9–50.
- Greiner, Bernhard, »Genie-Ästhetik und Neue Mythologie. Versuche um 1800, das Neue als Neues zu denken«, in: Moog-Grünwald (2002), *Das Neue*, S. 39–53.
- Griese, Volker, *Detlev von Liliencron. Chronik eines Dichterlebens*, Münster 2009.
- Groys, Boris, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie* [1992], 3. Aufl., Frankfurt/M. 2004.
- Guarda, Victor, *Die Wiederholung. Analysen zur Grundstruktur menschlicher Existenz im Verständnis Sören Kierkegaards*, Meisenheim 1980.
- Guillory, John, *Cultural Capital. The Problem of Canon Formation*. Chicago 1993.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, »Modernität, Moderne«, in: Otto Brunner (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 4, Stuttgart 1978, S. 93–131.
- Haas, Norbert/Nägele, Rainer/Rheinberger, Hans-Jörg (Hg.), *Aufmerksamkeit. Liechtensteiner Exkurse III*, Eggingen 1998.
- Hadwiger, Victor, »Detlev Freiherr von Liliencron«, in: Ewers (2006), *Führer durch die moderne Literatur*, S. 115–117.
- Hahn, Alois, »Aufmerksamkeit«, in: Assmann/Assmann (2001), *Aufmerksamkeiten*, S. 25–56.
- Ders., »Kanonisierungsstile«, in: Assmann/Assmann (1987), *Kanon und Zensur*, S. 28–37.
- Hallet, Wolfgang, *Fremdsprachenunterricht als Spiel der Texte und Kulturen. Intertextualität als Paradigma einer kulturwissenschaftlichen Didaktik*, Trier 2002.
- Ders., »Intertextualität als methodisches Konzept einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft«, in: Marion Gymnich/Birgit Neumann/Ansgar Nünning (2006), *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*, Trier 2006, S. 53–70.
- Hamann, Christof/Hofmann, Michael (Hg.), *Kanon heute. Literaturwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven*, Hohengehren 2009.
- Hamann, Richard/Hermand, Jost, *Impressionismus*, Berlin 1960.
- Hansen-Löve, Aage A., *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978.
- Hass, Hans-Egon, »[Literarische Wertung und Kulturgemeinschaft]« [1959], in: Mecklenburg (1977), *Literarische Wertung*, S. 41–47.
- Heinze, Thomas, »Vorwort«, in: ders. (Hg.), *Kultur und Wirtschaft. Perspektiven gemeinsamer Innovation*, Opladen 1995, S. 7–9.
- Hejl, Peter M., »Kultur«, in: Nünning (2001), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 343–345.
- Hénaff, Marcel, *Der Preis der Wahrheit. Gabe, Geld und Philosophie* [2002], Frankfurt/M. 2009.
- Herrmann, Leonhard, »Kanon als System. Kanon-Debatte und Kanonmodelle in der Literaturwissenschaft«, in: Ehrlich/Schildt/Specht (2007), *Die Bildung des Kanons*, S. 21–42.
- Ders., »System? Kanon? Epoche? Perspektiven und Grenzen eines systemtheoretischen Kanonmodells«, in: Beilein/Stockinger/Winko (2012), *Kanon, Wertung und Vermittlung*, S. 59–76.
- Hettche, Walter, »Nachwort«, in: Liliencron (2009), *Ausgewählte Werke*, S. 539–560.
- Heydebrand, Renate von, »Kanon Macht Kultur – Versuch einer Zusammenfassung«, in: dies. (1998), *Kanon – Macht – Kultur*, S. 612–625.

- Dies. (Hg.), *Kanon – Macht – Kultur: theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, Stuttgart, Weimar 1998.
- Dies., »Vorbemerkung«, in: dies. (1998), *Kanon – Macht – Kultur*, S. IX–XIV.
- Dies., »Wertung, literarische«, in: Klaus Kanzog/Achim Masser (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, begr. v. Paul Merker/Wolfgang Stammeler, *Zweite Auflage, Viertes Band: Sl-Z*, Berlin, New York 1984, S. 828–871.
- Heydebrand, Renate von/Winko, Simone, *Einführung in die Wertung von Literatur: Systematik – Geschichte – Legitimation*, Paderborn, München, Wien, Zürich 1996.
- Dies., »The Qualities of Literatures. A Concept of Literary Evaluation in Pluralistic Societies«, in: Peer (2008), *The Quality of Literature*, S. 223–239.
- Hohoff, Curt, »Vorwort«, in: Albert Soergel/ders., *Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Düsseldorf 1961, S. 5–7.
- Holthuis, Susanne, *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen 1993.
- Honold, Alexander, »Die Zeit als kanonbildender Faktor: Generation und Geltung«, in: Heydebrand (1998), *Kanon – Macht – Kultur*, S. 560–573.
- Hubert, Henri/Mauss, Marcel, »Essay über die Natur und die Funktion des Opfers«, in: Marcel Mauss, *Schriften zur Religionssoziologie*, hg. u. eingel. v. Stephan Moebius/Frithjof Nungesser/Christian Papilloud, Berlin 2012, S. 97–216.
- Jakobson, Roman, »On Linguistic Aspects of Translation« [1959], in: ders., *Language in Literature*, hg. v. Krystyna Pomorska/Stephen Rudy, Cambridge, MA 1987, S. 428–435.
- Jakobson, Roman/Lévi-Strauss, Claude, »Les Chats« von Charles Baudelaire« [1962], in: Heinz Blumensath (Hg.), *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln 1972, S. 184–201.
- Jannidis, Fotis, »Der nützliche Autor. Möglichkeiten eines Begriffs zwischen Text und historischem Kontext«, in: ders./Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko (Hg.), *Die Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999, S. 353–389.
- Ders., »Literaturgeschichten«, in: Rippl/Winko (2013), *Handbuch Kanon und Wertung*, S. 159–167.
- Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martínez, Matías/Winko, Simone, »Einleitung Roland Barthes: Der Tod des Autors«, in: dies. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 181–184.
- Japp, Uwe, *Literatur und Modernität*, Frankfurt/M. 1987.
- Jauß, Hans Robert, »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft«, in: ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M. 1970, S. 144–207.
- Johnson, Jim [d.i. Bruno Latour], »Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen: Die Soziologie eines Türschließers« [1988], in: Bellinger/Krieger (2006), *ANThology*, S. 237–258.
- Kaiser, Gerhard/Matuschek, Stefan (Hg.), *Begründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie*, Heidelberg 2001.
- »Kampf gegen Formalismus in Literatur und Kunst, für eine fortschrittliche deutsche Kultur – Beschluss des 5. Plenums des Zentralkomitees (ZK) der SED vom 17. März 1951«, in: *Neues Deutschland*, 23.03.1951.
- Kampmann, Elisabeth, »Der Kanonisierungsprozess in den Dimensionen Dauer und Reichweite. Ein Beschreibungsmodell mit einem Beispiel aus dem Wilden Westen«, in: Beilein/Stockinger/Winko (2012), *Kanon, Wertung und Vermittlung*, S. 93–106.
- Dies., *Kanon und Verlag. Zur Kanonisierungspraxis des Deutschen Taschenbuch Verlages*, Berlin 2011.

- Dies., »Wie lässt sich ein Kanon rekonstruieren?«, in: Rippl/Winko (2013), *Handbuch Kanon und Wertung*, S. 407–412.
- Karthaus, Ulrich (Hg.), *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*, Stuttgart 1977.
<http://www.kathrin-roeggla.de/biobib/> (zuletzt eingesehen am 24.01.2016).
- Keller, Rudi, *Sprachwandel. Von der unsichtbaren Hand in der Sprache*, Tübingen 1990.
- Kermode, Frank, *Forms of Attention*, Chicago, London 1985.
- Kierkegaard, Søren, *Die Krankheit zum Tode [Eine christliche psychologische Entwicklung zur Erbauung und Erweckung von Anti-Climacus. Herausgegeben von S. Kierkegaard, 1849]*, hg. u. übers. v. Liselotte Richter, 3. Aufl., Hamburg 1996.
- Ders., *Die Wiederholung* [urspr. Untertitel: *Ein Versuch in der experimentellen Psychologie von Constantin Constantius*, 1843], übers. mit Einl. u. Komm. hg. v. Hans Rochol, Hamburg 2000. (Sigle: K-W)
- Ders., *Furcht und Zittern. Dialektische Lyrik von Johannes de Silentio* [1843], hg. u. übers. v. Liselotte Richter, 5. Aufl., Hamburg 2004.
- Kimmich, Dorothee/Wilke, Tobias, *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, 2. Aufl., Darmstadt 2011.
- Kirsten, Wulf (Hg.), *Die Akte Detlev von Liliencron*, Weimar 1968. (= *Veröffentlichungen aus dem Archiv der Schillerstiftung*, 13)
- Kleinschmidt, Christoph, *Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*, Bielefeld 2012.
- Korte, Hermann, »Aus dem Kanon, aus dem Sinn? Dekanonisierung am Beispiel prominenter ›vergessener‹ Dichter«, in: *Der Deutschunterricht*, 6 (2005), S. 6–21.
- Ders., »K wie Kanon und Kultur. Kleines Kanonglossar in 25 Stichwörtern«, in: Arnold/ders. (2002), *Literarische Kanonbildung*, S. 25–38.
- Kremer, Detlef, *Romantik. Lehrbuch Germanistik*, 3., akt. Aufl., Stuttgart, Weimar 2007.
- Kristeva, Julia, »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman [1967]«, in: Jens Ihwe (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*, II, Frankfurt/M. 1972, S. 345–375.
- Dies., »Der geschlossene Text« [1969], in: Peter V. Zima (Hg.), *Textsemiotik als Ideologiekritik*, Frankfurt/M. 1977, S. 194–229.
- Dies., »Probleme der Textstrukturierung« [1968], in: Jens Ihwe (Hg.) *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. II/2: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*, I, Frankfurt/M. 1971, S. 484–507.
- Dies., *Semeiotike: Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969.
- Dies., »Semiologie – kritische Wissenschaft und/oder Wissenschaftskritik« [1968], in: Peter V. Zima (Hg.), *Textsemiotik als Ideologiekritik*, Frankfurt/M. 1977, S. 35–53.
- Dies., »Zu einer Semiologie der Paragramme« [1969], in: Helga Gallas (Hg.), *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt, Neuwied 1972, S. 163–200.
- Kunstforum international*, 148 (Dez. 1999/Jan. 2000), *Ressource Aufmerksamkeit. Ästhetik in der Informationsgesellschaft*, hg. v. Florian Rötzer, Ruppichteroth 1999.
- Lachmann, Renate (Hg.), *Dialogizität*, München 1982.
- Latour, Bruno, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* [2005], Frankfurt/M. 2007.
- Ders., »Wie wird man ikonophil in Kunst, Wissenschaft und Religion?« [1998], in: Hensel/Schröter (2012), *Akteur-Netzwerk-Theorie*, S. 19–44.
- Ders., *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt/M. 1998.

- Law, John, »Akteur-Netzwerk-Theorie und materiale Semiotik« [2009], in: Conradi/Derwanz/Muhle (Hg.), *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*, Paderborn 2011, S. 21–48.
- Liessmann, Konrad Paul, *Philosophie der modernen Kunst: eine Einführung*, 2., überarb. u. erw. Aufl., Wien 1994.
- Liliencron, Detlev von, *Ausgewählte Werke*, hg. v. Walter Hettche, Neumünster 2009.
- Ders., »Der Dichter«, in: ders. (2009), *Ausgewählte Werke*, S. 439–449. (Sigle: L-D)
- Ders., *Gedichte*, hg. v. Günter Heintz, Stuttgart 1981.
- Ders., *Der Mäcen* [1889], hg. v. Philipp Pabst, Neumünster 2013. (Sigle: L-M)
- Ders., »Der Mäcen«, in: ders., *Der Mäcen. Erzählungen*, 2. Bd., Leipzig 1889, S. 1–230.
http://www.liliencron-ist-kein-vorbild.de/i_diskussion.php (zuletzt eingesehen am 24.01.2016).
- Link, Jürgen, *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, München 1983.
- Ders., »Hölderlin – oder eine Kanonisierung ohne Ort?«, in: Heydebrand (1998), *Kanon – Macht – Kultur*, S. 383–395.
- Ders., »Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik«, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M. 1988, S. 284–307.
- Link, Jürgen/Parr, Rolf, »Semiotische Diskursanalyse«, in: Klaus-Michael Bogdal (Hg.), *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Opladen 1990, S. 107–130.
- Lublinski, Samuel, *Die Bilanz der Moderne* [1904], hg. v. Gotthart Wunberg, Tübingen 1974.
- Mai, Hans-Peter, »Bypassing Intertextuality. Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext«, in: Heinrich F. Plett (Hg.), *Intertextuality*, Berlin, New York 1991, S. 30–59.
- Mainholz, Mathias, »Liliencron – Eine Ansichtssache«, in: ders./Schütt/Walter, *Artist Royalist Anarchist*, S. 17–65.
- Mainholz, Mathias/Schütt, Rüdiger/Walter, Sabine, *Artist Royalist Anarchist. Das Abenteuerliche Leben des Baron Detlev Freiherr von Liliencron 1844–1909*, Herzberg 1994.
- Mann, Thomas, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, Berlin 1901, 2 Bde.
- Marhold, Hartmut, *Impressionismus in der deutschen Dichtung*, Frankfurt/M. [u.a.] 1985.
- Marinetti, F. T., »Gründung und Manifest des Futurismus« [1909] in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart, Weimar 1995, S. 3–7.
- Martens, Wolfgang, *Lyrik kommerziell. Das Kartell lyrischer Autoren 1902–1933*, München 1975.
- Martínez, Matías, »Autorschaft und Intertextualität«, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/ders./Simone Winko (Hg.), *Die Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999, S. 465–479.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich, »Manifest der kommunistischen Partei« [1848], in: dies., *Werke*, Bd. 4 [1959], 6. Aufl., Berlin 1972, S. 459–493.
- Mauss, Marcel, *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften* [1923/24], Frankfurt/M. 1990.
- Mecklenburg, Norbert, »Einleitung«, in: ders. (Hg.), *Literarische Wertung. Texte zur Entwicklung der Wertungsdiskussion in der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1977, S. VII–XLIII.
- Meyer, Theo, »Naturalistische Literaturtheorien«, in: Mix (2000), *Naturalismus Fin de siècle Expressionismus*, S. 28–43.
- »Mindestens 25.000 unserer Bücher sind vernichtet«. Jörg Sundermeier (Verbrecher Verlag) über die Folgen des LKG-Brands, Interview: Holger Heimann«, in: *Börsenblatt* vom 17.04.2013. <http://www.boersenblatt.net/604039/> (zuletzt eingesehen am 24.01.2016).

- Mix, York-Gothart (Hg.), *Naturalismus Fin de siècle Expressionismus 1890-1918*, Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 7, München 2000.
- Mogg, Thomas, *Die Kodifikation von Verlagsrecht und Verlagsvertrag in Deutschland. Die Geschichte des Gesetzes über das Verlagsrecht vom 19. Juni 1901 und seine Vorgeschichte*, Aachen 2006.
- Montrose, Louis, »Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur« [1989], in: Moritz Baßler (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, 2., akt. Aufl., Tübingen 2001, S. 60-93.
- Moog-Grünewald, Maria (Hg.), *Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne*, Heidelberg 2002.
- Dies. (Hg.), *Kanon und Theorie*, Heidelberg 1997.
- Moretti, Franco, *Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte* [2005], Frankfurt/M. 2009.
- Morris, Charles W., *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie* [1938 u. 1939], München 1972.
- Mukařovský, Jan, »Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert«, in: ders., *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt/M. 1970, S. 7-112.
- Najder, Zdzisław, *Values and Evaluations*, Oxford 1975.
- Neumann, Birgit, »Kulturelles Wissen und Literatur«, in: Marion Gymnich/dies./Ansgar Nünning (2006), *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*, Trier 2006, S. 29-51.
- Neumann, Birgit/Nünning, Ansgar, »Kulturelles Wissen und Intertextualität: Grundbegriffe und Forschungsansätze zur Kontextualisierung von Literatur«, in: Marion Gymnich/dies. (Hg.), *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*, Trier 2006, S. 3-28.
- Nobel, Alfred, »The Will of Alfred Nobel« [Paris, 27.11.1895]. <http://www.nobelpreis.org/nobelpreis/DE/will.htm> (zuletzt eingesehen am 15.04.2013).
- »Not in Our Name, Marke Hamburg!«, in: *Die Zeit*, 46 (05.11.2009). (= »Kunst als Protest. ›Lasst den Scheiß!‹«). <http://www.zeit.de/2009/46/Kuenstlermanifest>, zuletzt eingesehen am 24.01.2016).
- Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, 2., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2001.
- Ders., »No Contextualization without Literary Theory and Concepts: Problems, Kinds and Criteria of Contextualizing Literary History«, in: Elisabeth Wäghäll Nivre/Beate Schirrmacher/Claudia Egerer (Hg.), *(Re-)Contextualizing Literary and Cultural History. The Representation of the Past in Literary and Material Culture*, Stockholm 2013, S. 13-47.
- Orr, Mary, *Intertextuality: debates and contexts*, Oxford 2003.
- Pabst, Philipp, »Nachwort«, in: Liliencron (2013), *Der Mäcen*, S. 207-226.
- Ders., »Zeilen- und Quellenkommentar, Varianten«, in: Liliencron (2013), *Der Mäcen*, S. 169-206.
- Parr, Rolf, unter Mitarb. v. Jörg Schönert, *Autorschaft. Eine kurze Sozialgeschichte der literarischen Intelligenz in Deutschland zwischen 1860 und 1930*, Heidelberg 2008.
- Ders., unter Mitarb. v. Jörg Schönert, »Autoren«, in: Georg Jäger in Verb. mit Dieter Langewiesche/Wolfram Siemann (Hg.), *Geschichte des Deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1: *Das Kaiserreich 1871-1918*, Teil 3, Berlin, New York 2010, S. 342-408.
- Ders., *Interdiskursive As-Sociation. Studien zu literarisch-kulturellen Gruppierungen zwischen Vormärz und Weimarer Republik*, Tübingen 2000.
- Peer, Willie van, »Canon Formation, Ideology or Aesthetic Quality?« in: ders. (2008), *The Quality of Literature*, S. 17-29.

- Ders., »Introduction, The Evaluation of Literary Texts, A New Perspective«, in: ders. (2008), *The Quality of Literature*, S. 1–14.
- Ders. (Hg.), *The Quality of Literature: Linguistic Studies in Literary Evaluation*, Amsterdam, Philadelphia 2008.
- Peirce, Charles Sanders, *Phänomen und Logik der Zeichen* [1903], hg. u. übers. v. Helmut Pape, Frankfurt/M. 1993.
- Percy, Walker, »Foreword«, in: John Kennedy Toole, *A Confederacy of Dunces*, London 1981, S. v–vii.
- Peters, Jürgen, »Momentaufnahme. Vorwort«, in: Ewers (2006), *Führer durch die moderne Literatur*, S. 7–11.
- Platthaus, Andreas, »Die große Kleinverlagskatastrophe«, in: *F.A.Z.* vom 25.04.2013. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/nach-dem-brand-im-buecherlager-die-grosse-kleinverlagskatastrophe-12159505.html> (zuletzt eingesehen am 24.01.2016).
- Pusch, Albert, »8 Tipps für erfolgreiches Buchmarketing mit Social Media«. <http://www.epublizisten.de/2010/07/gastbeitrag-8-tipps-fur-erfolgreiches-buchmarketing-mit-social-media/> (zuletzt eingesehen am 24.01.2016).
- Preissler, Brigitte, »Seitenweise Text abschreiben – das ist keine Intertextualität«. Interview mit Julia Kristeva«, in: *Die Welt*, 18.03.2010. http://www.welt.de/welt_print/kultur/article6825629/Seitenweise-Text-abschreiben-das-ist-keine-Intertextualitaet.html (zuletzt eingesehen am 24.01.2016).
- Prinz, Katharina/Winko, Simone, »Wie rekonstruiert man Wertungen und Werte in literarischen Texten?«, in: Rippl/Winko (2013), *Handbuch Kanon und Wertung*, S. 402–407.
- Reich-Ranicki, Marcel (Hg.), *Der Kanon. Die Deutsche Literatur. Gedichte*, Bd. 4, Frankfurt/M. 2005.
- Riffaterre, Michael, »Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive«, in: Judith Still/Michael Worton (Hg.), *Intertextuality. Theories and Practices*, Manchester 1990, S. 56–78.
- Ders., *Text Production* [1979], New York 1983.
- Rippl, Gabriele/Winko, Simone, »Einleitung«, in: dies. (2013), *Handbuch Kanon und Wertung*, S. 1–5.
- Dies. (Hg.), *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*, Stuttgart, Weimar 2013.
- Rochol, Hans, »Einleitung des Herausgebers«, in: Kierkegaard (2000), *Wiederholung*, S. XI–XCIII.
- Ders., »Kommentar des Herausgebers«, in: Kierkegaard (2000), *Wiederholung*, S. 149–220.
- Rose, Dirk, »Peripherie und Perspektive. Infrastrukturgeschichtliche Überlegungen zu Liliencron und Bölsche«, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 15/2 (2005), S. 311–326.
- Roudiez, Léon S., »Introduction«, in: Julia Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, hg. v. L.S. Roudiez, New York 1980, S. 1–20.
- Royer, Jean (Hg.), *Detlev von Liliencron und Theobald Nöthig*, 2 Bde., Herzberg 1986. (Bd. 1: *Briefwechsel 1884–1889*; Bd. 2: *Anmerkungen*)
- Sanders, James A., »Intertextuality and Dialogue. New Approaches to the Scriptural Canon«, in: Gorak (2001), *Canon vs. Culture*, S. 175–190.
- Saul, Nicholas/Schmidt, Ricarda (Hg.), *Literarische Wertung und Kanonbildung*, Würzburg 2007.
- Schaffer, Johanna/Buergel, Roger M., »Dinge handeln – Menschen geschehen. Interview mit Bruno Latour« [1995], in: springerin (Hg.), *Widerstände. Kunst – Cultural Studies – Neue Medien. Interviews und Aufsätze aus der Zeitschrift springerin 1995–1999*, Wien, Bozen 1999, S. 149–155.

- Schmähling, Walter (Hg.), *Naturalismus*, Stuttgart 1977.
- Schmidt, Alexander, »Viktor Schklowskij. Eine Montage aus Leben und Werk«, in: Alfred Paffenholz (Hg.), *Spurensicherung. Band 1. Kunsttheoretische Nachforschungen über Max Raphael, Sergej Eisenstein, Viktor Schklowskij, Raoul Hausmann*, Hamburg 1988, S. 111–152.
- Schmidt, Siegfried J., *Beobachtungsmanagement – Die Endgültigkeit der Vorläufigkeit*, Berlin 2007 (Audio-CD).
- Ders., *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1989.
- Ders., *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Braunschweig, Wiesbaden 1980.
- Ders., »Literarische Wertung. Zur Reformulierung eines Problems im Rahmen der Empirischen Literaturwissenschaft«, in: Lothar Jordan/Axel Marquardt/Winfried Woessler (Hg.), *Lyrik – Erlebnis und Kritik*, Frankfurt/M. 1988, S. 186–211.
- Ders., *Literaturwissenschaft als argumentierende Wissenschaft. Zur Grundlegung einer rationalen Literaturwissenschaft*, München 1975.
- Schmitz, Bettina, *Arbeit an den Grenzen der Sprache: Julia Kristeva*, Königstein/Ts. 1998.
- Schneider, Uwe, »Literarische Zensur und Öffentlichkeit im Wilhelminischen Kaiserreich«, in: Mix (2000), *Naturalismus Fin de siècle Expressionismus*, S. 394–409.
- Schumpeter, Joseph, *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie* [1942], 7., erw. Aufl., Tübingen, Basel 1997.
- Ders., *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung. Nachdruck der 1. Auflage von 1912*, hg. v. Jochen Röpke/Olaf Stiller, Berlin 2006.
- Schütt, Rüdiger, »Peter Hille kommt durch ...«. Liliencron und Peter Hille«, in: Mainholz/ders./Walter (1994), *Artist Royalist Anarchist*, S. 105–115.
- Searle, John R., *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, London 1969.
- Seel, Martin, *Theorien*, Frankfurt/M. 2009.
- Simonis, Annette, »Cultural Materialism«, in: Nünning (2001), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 92–94.
- Šklovskij, Viktor, *Chod konja*, Moskau, Berlin 1923.
- Ders., »Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren« [1925], in: Striedter (1994), *Russischer Formalismus*, S. 37–121.
- Ders., »Die Beziehungen zwischen den Kunstgriffen des Handlungsaufbaus und den allgemeinen stilistischen Kunstgriffen«, in: ders., *Theorie der Prosa* [1925], hg. u. übers. v. Gisela Drohla, Frankfurt/M. 1966, S. 28–61.
- Ders., »Die Kunst als Kunstgriff«, in: ders., *Theorie der Prosa* [1925], hg. u. übers. v. Gisela Drohla, Frankfurt/M. 1966, S. 7–27.
- Ders., »Die Kunst als Verfahren« [1917], in: Striedter (1994), *Russischer Formalismus*, S. 3–35.
- Ders., »Kunst als Verfahren«, in: Fritz Mierau (Hg.), *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*, Leipzig 1987.
- Ders., »Wie Don Quijote gemacht ist«, in: ders., *Theorie der Prosa* [1925], hg. u. übers. v. Gisela Drohla, Frankfurt/M. 1966, S. 89–130.
- Smith, Adam, *Der Wohlstand der Nationen. Eine Untersuchung seiner Natur und seiner Ursachen* [1776], hg. v. Horst Claus Recktenwald, München 1978.
- Smith, Barbara Herrnstein, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge, MA 1988.
- Soergel, Albert, *Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte*, Leipzig 1911.
- Soergel, Albert/Hohoff, Curt, *Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Düsseldorf 1961.

- Speck, Stefan, *Von Sklovskij zu de Man: zur Aktualität formalistischer Literaturtheorie*, München 1997.
- Sprache und Literatur*, 104, 40. Jg (2009), *Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT)*, hg. v. Erika Linz, Paderborn 2010.
- Starre, Alexander, »Kontextbezogene Modelle: Bildung, Ökonomie, Nation und Identität als Kanonisierungsfaktoren«, in: Rippl/Winko (2013), *Handbuch Kanon und Wertung*, S. 58–66.
- Still, Judith/Worton, Michael, »Introduction«, in: dies. (Hg.), *Intertextuality. Theories and practices*, Manchester 1990.
- Strässle, Thomas/Kleinschmidt, Christoph/Mohs, Johanne (Hg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien - Praktiken - Perspektiven*, Bielefeld 2013.
- Striedter, Jurij (Hg.), *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa* [1969], 5. Aufl., München 1994.
- Ders., »Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution«, in: ders. (1994), *Russischer Formalismus*, S. IX–LIX.
- Struger, Jürgen (Hg.), *Der Kanon - Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen*, Wien 2008.
- Tegtmeyer, Henning, »Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen – Eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis'«, in: Josef Klein/Ursula Fix (Hg.), *Textbeziehungen: linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Tübingen 1997, S. 49–81.
- Temkine, Pierre, *Warten auf Godot. Das Absurde und die Geschichte*, Berlin 2008.
- Theisohn, Philipp, »Das Recht der Wirklichkeit. Plagiarismus als poetologischer Ernstfall der Gegenwartsliteratur«, in: Bierwirth/Johannsen/Zeman (2012), *Doing Contemporary Literature*, S. 219–239.
- <http://www.theorie.org/> (zuletzt eingesehen am 24.01.2016).
- <http://www.theory.org.uk/> (zuletzt eingesehen am 24.01.2016).
- Tietzel, Manfred, *Literaturökonomik*, Tübingen 1995.
- Towse, Ruth, »Introduction«, in: dies. (Hg.), *Cultural Economics: The Arts, the Heritage and the Media Industries*, 2 Bde., Cheltenham, Lyme 1997, Bd. 1, S. xiii–xxi.
- Tynjanov, Jurij, »Das literarische Faktum« [1924], in: Striedter (1994), *Russischer Formalismus*, S. 393–431.
- Ders., »Dostoevskij und Gogol« [1921], in: Striedter (1994), *Russischer Formalismus*, S. 301–371.
- Ders., »Über die literarische Evolution« [1927], in: Striedter (1994), *Russischer Formalismus*, S. 433–461.
- Tynjanov, Jurij/Jakobson, Roman, »Probleme der Literatur- und Sprachforschung« [1928], in: *Kursbuch* 5 (Mai 1966), hg. v. Hans Magnus Enzensberger, S. 74–76.
- Ueding, Gert (Hg.), *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789–1815*, Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 4, 2. Aufl., München 2008.
- Ugrešić, Dubravka, »Der Schriftsteller als literarische Referenz«, in: dies., *Lesen verboten* [2000], Frankfurt/M. 2002, S. 53–55.
- Vogel, Martin, »Die Entwicklung des Urheberrechts«, in: Georg Jäger in Verb. mit Dieter Langewiesche/Wolfram Siemann (Hg.), *Geschichte des Deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1: *Das Kaiserreich 1871–1918*, Teil 1, Frankfurt/M. 2001, S. 122–138.
- Volkman, Laurenz, »New Historicism«, in: Nünning (2001), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 475–477.

- Voogd, Peter de/Neubauer, John (Hg.), *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, New York 2004.
- Walter, Sabine, »Daß ich ihm helfe ... ist selbstverständlich.« Ida Auerbach-Dehmel als Liliencrons Mäzenin«, in: Mainholz/Schütt/dies. (1994), *Artist Royalist Anarchist*, S. 161–188.
- Dies., »Nie lernt ich im Leben fasten noch sparen.« Liliencron als Schlemmer, Schnorrer, Schürzenjäger«, in: Mainholz/Schütt/dies. (1994), *Artist Royalist Anarchist*, S. 133–160.
- Dies., »On the road. Liliencron als Reisender in Sachen Literatur«, in: Mainholz/Schütt/dies. (1994), *Artist Royalist Anarchist*, S. 247–287.
- Wägenbaur, Thomas, »Poststrukturalistische und kulturwissenschaftliche Ansätze«, in: Rippl/Winko (2013), *Handbuch Kanon und Wertung*, S. 41–49.
- Wegmann, Thomas, *Tauschverhältnisse. Zur Ökonomie des Literarischen und zum Ökonomischen in der Literatur von Gellert bis Goethe*, Würzburg 2002.
- Wellbery, David E./Ryan, Judith/Gumbrecht, Hans Ulrich/Kaes, Anton/Koerner, Joseph Leo/Mücke, Dorothea E. von (Hg.), *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur* [2004], Berlin 2007.
- Wellek, René, »Geleitwort«, in: Erlich (1964), *Russischer Formalismus*, S. 11–12.
- Welsch, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, 2. Aufl., Weinheim 1988.
- Wesche, Tilo, »Adornos Engführung von Kunst und Moderne. Zum Begriff des Neuen in der Ästhetische[n] Theorie«, in: Moog-Grünwald (2002), *Das Neue*, S. 73–89.
- Wieser, Renate, »Die unsichtbare Hand schütteln – Tausch und Zirkulation in ungeplanten Strukturen«, in: Bierwirth/dies./Leister (2010), *Ungeplante Strukturen*, S. 19–30.
- Wiesing, Lambert, »Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit«, in: Assmann/Assmann (2001), *Aufmerksamkeiten*, S. 217–226.
- Wiesinger, Peter (Hg.), *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 »Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert«*, Bd. 8, *Kanon und Kanonisierung als Probleme der Literaturgeschichtsschreibung*, Bern 2003.
- http://de.wikipedia.org/wiki/Detlev_von_Liliencron#Besonderes (zuletzt eingesehen am 24.01.2016).
- http://de.wikipedia.org/wiki/Kathrin_Röggla (zuletzt eingesehen am 24.01.2016).
- <http://de.wikipedia.org>, »Zufällige Artikel« (vom Autor abgerufen am 27.08.2013).
- http://en.wikipedia.org/wiki/Common_External_Power_Supply (zuletzt eingesehen am 11.04.2013).
- Winkler, Hartmut, »Das Modell. Diskurse, Aufschreibesysteme, Technik, Monumente – Entwurf für eine Theorie kultureller Kontinuierung«, in: Hedwig Pompe/Leander Scholz (Hg.), *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*, Köln 2002. S. 297–315.
- Winko, Simone, »Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen«, in: Arnold/Korte (2002), *Literarische Kanonbildung*, S. 9–24.
- Dies., »Negativkanonisierung: August v. Kotzebue in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts«, in: Heydebrand (1998), *Kanon – Macht – Kultur*, S. 341–364.
- Dies., »Textbewertung«, in: Thomas Anz (Hg.), *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Stuttgart, Weimar 2007, S. 233–266.
- Dies., *Wertungen und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren*, Braunschweig, Wiesbaden 1991.
- »Wo kommt diese Energie her? Moritz Baßler im Gespräch über synchrone Avantgarde, Kulturpoetik und Popliteratur (Interview: Maik Bierwirth)«, in: Bierwirth/Johannsen/Zeman (2012), *Doing Contemporary Literature*, S. 131–149.

- Worthmann, Friederike, »Literarische Kanones als Lektüremacht. Systematische Überlegungen zum Verhältnis von Kanon(isierung) und Wert(ung)«, in: Heydebrand (1998), *Kanon - Macht - Kultur*, S. 9–29.
- Dies., *Literarische Wertungen. Vorschläge für ein deskriptives Modell*, Wiesbaden 2004.
- Wunberg, Gotthart, »Nachwort des Herausgebers«, in: Lublinski (1974), *Die Bilanz der Moderne*, S. 369–406.
- Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 57 / 1 (2012), *Schwerpunktthema: Akteur-Netzwerk-Theorie*, hg. v. Thomas Hensel/Jens Schröter, Hamburg 2012.
- Zeman, Mirna, »Käufliche Stereotype, trinkbare Sagen, vermarktete Nationen: Zu Kroatien, Krabat-Schnaps und Krawatte«, in: Bierwirth/Leistert/Wieser (2010), *Ungeplante Strukturen*, S. 235–252.
- Dies., »Literarische Moden. Ein Bestimmungsversuch«, in: Bierwirth/Johannsen/dies. (2012), *Doing Contemporary Literature*, S. 111–131.
- Zima, Peter V., *Ideologie und Theorie. Eine Diskurskritik*, Frankfurt / M. 1989.
- Ders., *Was ist Theorie? Theoriebegriff und Dialogische Theorie in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Tübingen, Basel 2004.
- Zola, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris 1880.
- Zymner, Rüdiger, »Anspielung und Kanon«, in: Heydebrand (1998), *Kanon - Macht - Kultur*, S. 30–46.

Namenregister

- Adorno, Theodor W. 12, 19, 75, 168, 173
Akrich, Madeleine 44, 48f.
Alberti, Conrad 244f.
Anz, Thomas 92, 252
Arnold, Heinz-Ludwig 73, 92
Assmann, Aleida 94f., 103, 106–108, 153
Assmann, Jan 94f., 103, 106

Bachtin, Michail 20–22, 42, 85, 112f., 120
Bahr, Hermann 16, 170f., 197, 208, 212, 215
Bartels, Adolf 212f., 244
Barthes, Roland 27, 65, 76, 78, 110–112, 118–120, 122–125, 252f.
Baßler, Moritz 39–43, 45, 95, 119, 122, 158, 176, 248f., 253
Bataille, Georges 157–160, 162
Baudelaire, Charles 16, 42, 170
Beckett, Samuel 90, 173
Bellinger, Andréa 45–48
Bendixen, Peter 34
Bierbaum, Otto Julius 215, 218, 220, 233
Bismarck, Otto von 221, 242
Bloom, Harold 53, 79, 92f., 137, 156, 197
Bourdieu, Pierre 79, 99–101, 105
Braun-Thürmann, Holger 169f.
Brod, Max 85
Broich, Ulrich 65, 110f.
Brooke, Arthur 172
Bubner, Rüdiger 167f.
Bürger, Peter 171, 185
Busse, Carl 218, 233

Callon, Michel 44, 47
Carey, John 23, 35–39, 191, 254
Conrad, Michael Georg 246
Conradi, Hermann 245–247
Crary, Jonathan 103f., 108

Danto, Arthur C. 36–39
Därmann, Iris 160–163
Daston, Lorraine 103, 108
Dehmel, Richard 209f., 214, 217–219, 233f., 237f.
Deleuze, Gilles 21–23, 76, 78, 85, 129, 202, 206, 252
Derrida, Jacques 76f., 110, 252f.
Dilthey, Wilhelm 55, 95, 134
Dostojewski, Fjodor Michailowitsch 113, 200
Droste-Hülshoff, Annette von 213, 241, 248
Duchamp, Marcel 15, 122, 170, 175f., 182

Ebner-Eschenbach, Marie von 241
Ecker, Gisela 157–159
Eco, Umberto 51, 121, 201
Eibl, Karl 102
Eke, Norbert Otto 17
Erlich, Victor 189, 192
Ewers, Hanns Heinz 209, 212

Fähnders, Walter 15, 170, 220
Falke, Gustav 216, 218, 233
Fichte, Hubert 17, 215
Foucault, Michel 19, 24, 26, 40, 76, 117, 126, 129, 173f.
Franck, Georg 103–106
Freise, Matthias 191
Freud, Sigmund 19
Fricke, Harald 59, 168, 174f., 181–187, 189, 205
Friedrich, Wilhelm 153, 207, 222, 245

Gallagher, Catherine 40
Geertz, Clifford 29

- Genette, Gérard 85, 110 f., 124, 231
George, Stefan 210, 216, 237
Girard, René 157
Glöckner, Dorothea 136, 145, 149
Goethe, Johann Wolfgang von 25, 56,
62, 181, 186, 241–244, 246, 248
Gorak, Jan 92
Gottschalk, Ingrid 32–34
Greenblatt, Stephen 26–31, 39–42, 56,
82 f., 113, 238, 253
Groys, Boris 16, 37, 156, 162 f., 168,
175–183, 186, 189, 192, 195, 199,
205
Guattari, Félix 21–23, 78, 85, 129, 202,
206
Gumbrecht, Hans Ulrich 15, 170

Hadwiger, Victor 209–211
Hahn, Alois 94, 105, 107
Hallet, Wolfgang 110 f., 135
Hamann, Richard 217 f.
Handke, Peter 120–122
Hansen-Löve, Aage A. 194–198, 205
Hass, Hans-Egon 55 f.
Hauptmann, Gerhart 209, 211, 214
Hegemann, Helene 89, 122, 124
Heiberg, Johan Ludvig 149, 153
Heine, Heinrich 201, 219, 243
Hénaff, Marcel 157, 161
Hermand, Jost 217 f.
Hesse, Hermann 155, 177, 237
Heydebrand, Renate von 54 f., 59–69,
71, 73–82, 91–93, 97 f., 101 f.,
130–135, 172, 203, 253 f.
Hille, Peter 218, 239 f., 246, 249
Hirschfeld, Max 232–235
Hofmannsthal, Hugo von 209 f., 212,
216, 218, 233 f., 238
Hohoff, Curt 214–216
Hölderlin, Friedrich 129 f.
Holthuis, Susanne 124 f.
Holz, Arno 209 f., 212, 214–216,
218–220, 233 f., 238 f.
Homer 95, 241
Honold, Alexander 96

Hubert, Henri 157–160, 162

Ibsen, Henrik 214, 249

Jakobson, Roman 40, 42, 119, 201 f.
Jauß, Hans Robert 56, 78 f., 199

Kafka, Franz 12, 53, 78, 85, 89, 95,
113, 161
Kampmann, Elisabeth 94, 98–100, 102,
109, 252
Kant, Immanuel 19, 35, 167 f., 171
Keller, Gottfried 242 f., 246, 249
Keller, Rudi 97
Kennedy Toole, John 100 f.
Kierkegaard, Søren 9, 13, 19, 71, 108,
130, 136–156, 161, 164, 191, 239,
252, 255
Klausnitzer, Ralf 17
Kleist, Heinrich von 78, 85, 128, 196,
241, 246, 248
Koons, Jeff 120 f., 123
Körner, Theodor 248
Korte, Hermann 92, 98
Kraus, Karl 12, 215 f., 237, 239
Krieger, David J. 45–48
Kristeva, Julia 14, 21, 27, 29, 42, 65,
76, 85, 103, 110–126, 128, 134 f.,
238, 253, 255

Lachmann, Renate 65, 111
Landow, George P. 125
Latour, Bruno 29, 44 f., 47–49, 85
Law, John 44, 46
Lenau, Nikolaus 242 f., 249
Lévi-Strauss, Claude 42
Liliencron, Detlev von 14, 17 f., 153,
204, 207–231, 233–250, 256
Link, Jürgen 126–129, 135, 183
Lublinski, Samuel 210–213
Luhmann, Niklas 20, 107
Lukács, Georg 20, 82

Mai, Hans-Peter 112, 119, 123, 125
Mann, Thomas 16, 177, 218

- Marinetti, Filippo Tommaso 196
 Martens, Wolfgang 234, 236 f.
 Martínez, Matías 120–124
 Marx, Karl 19, 117, 169
 Mauss, Marcel 157–164
 Mecklenburg, Norbert 54–57
 Medvedev, Pavel N. 117
 Meinecke, Thomas 17, 159
 Melville, Herman 78, 161
 Meyer, Conrad Ferdinand 242, 246, 249
 Mogg, Thomas 230 f.
 Montrose, Louis 29, 40, 113, 128
 Moog-Grünewald, Maria 92, 167
 Moretti, Franco 99, 115
 Morris, Charles W. 62, 77 f.
 Mukařovský, Jan 64, 78 f.
 Müller-Seidel, Walter 54 f.

 Najder, Zdisław 61, 66 f., 86, 130–135, 254
 Neumann, Birgit 58, 119, 126–128
 Neurath, Otto 20
 Nietzsche, Friedrich 19, 95, 136, 209, 214
 Nobel, Alfred 16, 82, 135, 177
 Nünning, Ansgar 58, 119, 126, 128

 Pabst, Philipp 240 f., 246–249
 Parr, Rolf 127–129
 Pausewang, Gudrun 85, 89
 Pêcheux, Michel 126
 Peer, Willie van 171–175
 Peirce, Charles Sanders 47, 76–78, 116, 132, 159
 Pfister, Manfred 65, 110–112
 Platen, August von 242 f., 246, 249
 Popper, Karl 20

 Reder, Heinrich von 218, 246, 249
 Reich-Ranicki, Marcel 219
 Richardson, Samuel 115
 Riffaterre, Michael 111
 Rilke, Rainer Maria 215 f., 234, 237
 Rippl, Gabriele 251

 Rochol, Hans 136 f., 139 f., 142 f., 149, 154
 Röggl, Kathrin 33

 Salten, Felix 153
 Sanders, James A. 103
 Saussure, Ferdinand de 40, 111, 116
 Schlaf, Johannes 212, 214, 216
 Schlegel, Friedrich 56, 186
 Schmähling, Walter 218 f.
 Schmidt, Arno 59, 98
 Schmidt, Siegfried J. 54, 57–61, 69, 71, 82–84
 Schumpeter, Joseph 168–171, 179
 Searle, John R. 70
 Seel, Martin 18
 Shakespeare, William 28, 128, 172–174, 244, 246, 248
 Šklovskij, Viktor 168, 188–196, 198 f., 203, 205
 Smith, Adam 97
 Smith, Barbara Herrnstein 57, 171 f., 174
 Soergel, Albert 211, 213–216, 218
 Sterne, Laurence 180
 Stockinger, Claudia 73, 92
 Storm, Theodor 217, 241, 246, 248
 Striedter, Jurij 189 f., 192 f., 199
 Sundermeier, Jörg 50

 Tegtmeier, Henning 120, 124 f.
 Tolstoj, Lew Nikolajewitsch 113, 191 f.
 Tylor, Edward B. 25 f.
 Tynjanov, Jurij 168, 188, 194, 198–202, 205

 Ugrešić, Dubravka 9–13, 256
 Uhland, Ludwig 242, 244, 249

 Velvet Underground 176, 215

 Wagenbach, Klaus 153 f.
 Wägenbaur, Thomas 252 f.
 Walloth, Wilhelm 244–246
 Walser, Robert 101, 107, 215 f.

- Walter, Sabine 221 f., 226
Weber, Max 20
Wedekind, Frank 219, 237
Wiesing, Lambert 109
Winkler, Hartmut 95, 157
Winko, Simone 25, 54, 59, 63, 66–82,
86, 88, 92 f., 97, 130–135, 172, 203,
251, 253 f.
Wolf, Christa 82, 87
Worthmann, Friederike 25, 31, 54, 63,
72, 82–91, 100, 128, 131, 133, 136, 153,
208, 254
Wunberg, Gotthart 210–212, 248
Zeman, Mirna 49, 180, 196
Zima, Peter V. 20–23, 43, 120, 128, 253
Zola, Émile 195, 214, 249
Zymner, Rüdiger 101 f.

Summary

Valuations are omnipresent in the cultural discourse. Still, the analysis of these forms of valorization of (and in) literature is a widely neglected topic in the humanities. The acceptance of a literary work into a canon is based on the repeated renewal of its relevancy. But canon debates are much more established than questions of how value is attributed and which premises support canonization in the first place. This book proposes a theory of valorization based predominantly on semiotic models from cultural studies. The study investigates descriptions and ascriptions of relevance that fundamentally rely on an intertextual structure of crossreferences. The analysis, therefore, requires a critical review and revision of past studies on literary evaluation and of canon research. In contrast to action theory approaches (Renate von Heydebrand and Simone Winko), Maik Bierwirth focuses on literary valorization as constituted by small, subtle attributions of value. In advocating a descriptive approach, Bierwirth criticizes normative views on the economics of culture that maintain an allegedly neutral stance to valuative standards. Instead, he suggests an economics of references and relevancy, drawing from New Historicism, Julia Kristeva's concept of intertextuality, and Søren Kierkegaard's treatment of "repetition". Literary canonization is thus regarded as a process founded on pointed value attributions plotted on synchronous and diachronous axes. A brief analytical chapter takes up Detlev von Liliencron's literary work and its impact in order to demonstrate how the central theoretical concepts relate to a specific example of literary valorization in action.