

Die ästhetische Rolle

Fragmente einer Literatursoziologie in literaturgeschichtlicher Absicht

KARL EIBL *

„Ich habe mit der aesthetischen Beurtheilung der Sachen nichts zu thun. Der aesthetische Beurtheiler zeigt uns eines Gedichtes Entstehung aus sich selbst, sein inneres Wachsthum und Vollendung, seinen absoluten Werth, sein Verhältniß zu seiner Gattung und etwa zu der Natur und dem Charakter des Dichters. Der Aesthetiker thut am besten, eine Dichtung so wenig als möglich mit anderen und fremden zu vergleichen, dem Geschichtsschreiber ist diese Vergleichung ein Hauptmittel zum Zweck. Er zeigt uns nicht Eines Gedichtes, sondern aller dichterischen Erzeugnisse Entstehung aus der Zeit, aus dem Kreise ihrer Ideen, Thaten und Schicksale . . .“¹ Mit diesen Worten umschreibt Georg Gottfried Gervinus den Gegensatz von Literaturkritik und Literaturgeschichtsschreibung, ‚immanenter‘ und historisch-relationaler Interpretation, der, in immer anderer Formulierung, die Wissenschaft von der Dichtung von Anfang an begleitet hat. Der Grund für diesen Gegensatz der Methoden liegt in der Zweidimensionalität des Gegenstandes selbst.

Literaturgeschichte hat es wie Realgeschichte mit ‚Fakten‘ im Wortsinne zu tun, mit einem perfektisch gewordenen ‚Machen‘: Sichtbar ist nur das Gemachte, das zwar zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Standorten aus verschieden interpretiert werden kann, selbst aber unveränderlich und bewegungslos bleibt wie eine photographische Momentaufnahme. Auch die Vielzahl der Momentaufnahmen, die zum ‚beweglichen Bild‘ zusammengesetzt werden, verdankt die vermeintliche Bewegtheit schon der Zutat des Betrachters. Dem Realhistoriker ist es fast eine Selbstverständlichkeit, aus den ‚Fakten‘, die ihm vorliegen, also aus den Quellen verschiedenster Art, auf den geschichtlichen Prozeß zu schließen, der sie hervorgebracht hat. Sein Erkenntnisziel ist nicht die Quelle, sondern das, was sie bezeugt; der Wert des Gebildes, das er beobachtet, ist dessen *Zeugniswert*.

Literaturwissenschaft als ‚Dichtungswissenschaft‘ hingegen hat es mit Gebilden zu tun, wenn und sofern sie einen ‚ästhetischen Wert‘² verkörpern. Die These, – womöglich: ‚echte‘ – Dichtung sei ‚zeitlos‘, ist gewiß häufig naive

* Dr. phil. Karl Eibl, Wiss. Rat und Professor für Germanistik an der Universität Trier, BRD-55 Trier, Universität, Schneidershof, Deutschland.

¹ G. G. Gervinus, *Geschichte der deutschen Dichtung*, Leipzig 1853, Bd. 1, S. 11.

² Zum Begriff des „ästhetischen Wertes“ vgl. insbesondere J. Mukařovský, *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt 1967, und ders., *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt 1970.

metaphysizierende Schwärmerei; sie trifft aber auch den Unterschied von Gebilde und Ereignis und meint die simple Tatsache, daß das Einzelwerk, gleich, wann es entstanden ist, auch hier und jetzt, wenn auch vielleicht nur in defizienter Form, existiert, während das Geschichts, 'geschehen', dem es diese Existenz verdankt, nur noch erschließbar ist. Der Unterschied zwischen literatur-ästhetischem und realgeschichtlichem Umgang mit hier und jetzt gegebenen Fakten besteht also offenbar in der unterschiedlichen Betonung der beiden im Faktum als Perfekt enthaltenen Zeitstufen: die literaturästhetische Sehweise ermittelt nicht aus dem Faktum ein vorangegangenes prozessuales Präsenz, sondern sie untersucht die Struktur des Faktums in seiner 'Zeitlosigkeit' und Gegenwartigkeit. Legitimiert wird diese andere Akzentuierung – wenn sie sich nicht mit einem pseudoreligiösen Begriff vom Kunstwerk begnügt – aus der Eigenart fiktionaler Werke, – daraus, daß das literarische Kunstwerk nicht, wie etwa das juristische Dokument, reale Rechtsverhältnisse festlegt, nicht, wie die Chronik oder der Brief, reale Ereignisse festhält, sondern, obwohl selbst in einem bestimmten Realitätskontext entstanden und von ihm geprägt, zeitlich-empirisch nicht fixierbare Fiktionen konstituiert.³ Dies führt im Extrem zur spezifischen Form des literaturwissenschaftlichen Historismus: Nicht jede Epoche, sondern jedes Einzelwerk 'hat seine Seligkeit in sich', ist, wie das Standardzitat in diesem Zusammenhang lautet, „selig in ihm selbst“, ist 'unmittelbar zu Gott'. Die einseitig forcierte Betonung des Gebildecharakters von Kunstwerken, der Gegenwartigkeit des Faktums, macht die Einzelinterpretation notwendig zum Ziel literaturwissenschaftlicher Bemühung; allenfalls in einem Kommentar zur Erklärung des nicht mehr Verständlichen hat der Blick auf die Geschichte dann noch ein Recht. Das Nebeneinander, in dem die Werke entstanden sind, tritt zurück hinter dem Nebeneinander, in dem sie existieren. Literaturgeschichte heißt dann nicht mehr als chronologische Anordnung. Das polemisch gemeinte Schlagwort vom 'Museum' trifft den Sachverhalt genau.

Es ist das Verdienst der weithin in Mißkredit geratenen 'werkimmanenten' Schule, daß sie das Problem der Literaturgeschichtlichkeit von neuem und in dieser zugespitzten Form zur Diskussion gestellt hat; viele frühere Lösungsversuche erweisen sich heute, wie etwa der Ansatz Gervinus', als mehr oder weniger bewußte Verkürzung des Gegenstandes, – oder als ein Überspringen dieses Gegenstandes um der Pseudosynthese im Beliebigen willen. So haben vor allem Vertreter der 'geistesgeschichtlichen' Methode oft dazu geneigt, Geistesgeschichte nicht als Geschichte von Bewußtseinsinhalten zu begreifen, sondern als 'Geister'-Geschichte: Welt-, Zeit-, Volks- oder Regionalgeister⁴ – als Hilfs-

³ Zur Frage der Fiktionalität und 'Zeitlosigkeit' von Dichtung vgl. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957; weshalb wir im Gegensatz zu Käte Hamburger auch Lyrik als fiktional verstehen, kann hier nicht näher begründet werden.

⁴ Vgl. die ausführliche, wenngleich oft um der Pointe willen ungerechte, Darstellung bei Jost Hermand, *Synthetisches Interpretieren*, München 1968.

konstruktionen durchaus brauchbar – gerieten leicht zu eigentlichen Akteuren der Geschichte, die Werke wurden zu Verlautbarungen der genialen Herolde des jeweiligen Geistes, und so konnten nun tatsächlich analog zum realgeschichtlichen Verfahren die Werke als Quellen für die Erkenntnis eines sich prozessual verwirklichenden Sub- oder Superstrats gedeutet werden. Hier hat sich die 'werkimmanente' Methode, so weit sie sich treu blieb, als fruchtbarer Exorzismus bewährt, der nicht zu einem Verlust an Geschichte, sondern zu einem Verlust an Mythologie führte und damit erst den Weg zur Geschichte freimachte.

Die bedeutenderen Vertreter der 'werkimmanenten' Methode haben selbst versucht, die Dimension der Geschichte wiederzugewinnen oder die einzelwerkimmanente Methode wenigstens zu einer literaturimmanenten zu erweitern.⁵ „Die meisten führenden Literaturgeschichten“, so beklagt nun R. Wellek den von Gervinus formulierten Gegensatz, „sind entweder Kulturgeschichten oder Sammlungen kritischer Aufsätze. Die eine Art ist keine Geschichte der *Kunst*, die andere keine *Geschichte* der Kunst.“⁶ Wellek sieht diesen Gegensatz nicht mehr als notwendig an, sondern er argumentiert, es genüge, „irgendeine chronologisch oder nach 'Schulen' angeordnete Gemäldesammlung zu besuchen, um zu erkennen, daß es eine Geschichte der Malkunst gibt, die sich sowohl von einer Geschichte der Maler als auch von einer Würdigung oder Beurteilung einzelner Bilder ganz erheblich unterscheidet.“⁷ Doch was der, von Wellek bezeichnenderweise in ein Museum geschickte, naive Betrachter sieht, ist tatsächlich noch immer ein Nebeneinander von Bildern, die einander teils mehr, teils weniger ähnlich sind. Erst wenn er die Haltung des Realhistorikers einnimmt – er tut es fast automatisch, so daß Wellek diese Operation nicht eigens zu nennen braucht –, wenn er überdies als Angehöriger oder Kenner des Kulturkreises, dem die Bilder entstammen, seine eigene Position als synthetisierenden Zielpunkt verwenden kann, wenn er also die Momentaufnahmen zum 'beweglichen Bild' zusammensetzt und die Fakten als Erzeugnisse von Faktoren begreift, stößt er auf die Geschichte. Die „Malkunst“ ist zwar auf dem Wege gedanklicher Abstraktion von Bild und Maler ablösbar und beschreibbar, aber sie fällt damit auch aus dem konkreten geschichtlichen Prozeß heraus. Einer Literaturgeschichte als Geschichte von „Sprachkunst“ würde eher der Name der Poetik gebühren, und unter diesem Namen ist sie ein durchaus legitimer Bestandteil der Literaturwissenschaft, der sich zumal von den Methoden der neueren Linguistik noch erhebliche Förderung versprechen darf. Aber auf die Frage „weshalb gerade hier und jetzt auf diese Weise?“ ist keine Antwort zu erwarten. Geschichte von 'Sprachkunst' als Geschichte einer Abstraktion kann sich irgendwo und irgend-

⁵ Vgl. etwa Wolfgang Kayser's Dictum „Ich habe die Kategorie des Geschichtlichen wieder für mich entdeckt“ (W. Kayser, *Schiller als Dichter und Deuter der Größe*, Göttingen 1960, S. 38) oder E. Staigers Bemühungen in seinem Buch *Stilwandel*, Zürich 1963, auch Kayser's Beitrag zu *Deutsche Literatur in unserer Zeit*, Göttingen ³1961.

⁶ R. Wellek und A. Warren, *Theorie der Literatur*, Bad Homburg 1959, S. 288.

⁷ R. Wellek und A. Warren, *aaO*, S. 289.

Nachbarwissenschaften, ihre Methoden und Ergebnisse sind nicht ohne weiteres kompatibel. Zwischen ihnen liegt ein Leerfeld, das auszufüllen zumindest die zünftigen Fachwissenschaftler bisher nur wenig Neigung zeigten. Vielen Geisteshistorikern war Soziologie ein materialistischer Greuel, erträglich allenfalls in ihrer spekulativen ‚deutschen‘ Variante, für die ‚werkimmanente‘ Schule war sie ohnedies irrelevant, und vom Standpunkt der Soziologie aus hat Literatursoziologie „mit dem ästhetischen Denken über Kunst nichts zu schaffen“¹⁴; sie ist „nicht am literarischen Werk als ästhetischem Gegenstand interessiert“¹⁵. Wieder tut sich der Gegensatz auf, der eingangs mit dem Gervinus-Zitat umschrieben wurde.

Doch wenn die zünftige Literatursoziologie von der „Interaktion der an Literatur beteiligten Menschen“¹⁶ ausgeht, jedoch vor Problem und Eigenart des Ästhetischen – also dem Spezifikum dieser Interaktion – innehält, sei’s weil sie es für eine von Irrationalisten gepredigte Chimäre hält, die der auf Wertfreiheit bedachte Empiriker sicherheitshalber gar nicht zur Kenntnis nimmt, sei’s weil sie selbst dem Gerücht von der Unantastbarkeit des Kunstwerkes aufsitzt, – dann hat der Literaturwissenschaftler bei seinem Projekt einer Literatursoziologie in literaturgeschichtlicher Absicht um so mehr darauf zu achten, daß der soziologische Ansatz bis ins spezifisch Ästhetische hinein fortgeschrieben wird. Denn Soziologie der Literaten, der Massenmedien, des Literaturbetriebs etc. sind zwar genuin soziologische Aufgaben; wenn aber das

zwischen „Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften . . . philosophisch legitimiert worden“ (H. Friedrich, *Strukturalismus und Struktur in literaturwissenschaftlicher Hinsicht*, in: *Europäische Aufklärung*, München 1967, S. 77–86, hier S. 86), und „seit Dilthey“ brauche der „prinzipielle Unterschied zwischen Natur- und Geisteswissenschaften nicht mehr erörtert (!) zu werden“ (P. Szondi, *Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft*, in: *Die Neue Rundschau* 73, 1962, S. 146–165, hier S. 147) –: Solche Äußerungen aus dem Kreis der Elite des Faches machen unfreiwillig deutlich, daß es an der Zeit ist, den Dualismus Verstehen–Erklären neu zu durchdenken und zumindest versuchsweise das von Karl R. Popper und Hans Albert propagierte Verfahren einer ‚Erklärung von Verstehen‘ auch in der Literaturwissenschaft zu inaugrieren. Das hermeneutische ‚Vorwissen‘ oder ‚Vorurteil‘ wäre im Sinne dieses Verfahrens als ein selbst zu hinterfragendes Ensemble von unexplizierten, stillschweigend vorausgesetzten ‚Gesetzesannahmen‘ (verbunden natürlich mit Faktenkenntnis) anzusehen, die explizit und damit überprüfbar zu machen sind: Zu gewinnen wären dadurch eine nomologische „Erklärung menschlicher Deutungsaktivitäten“, eine darauf aufbauende Hermeneutik als „Technologie des Verstehens“ und die Möglichkeit kategorialer Klärung unexpliziter, ‚historischer‘ Verstehensmodi (‚Wirkungsgeschichte‘), – also eine ‚kritische Hermeneutik‘ als Wissenschaft. Zu diesem Programm vgl. H. Albert, *Traktat über kritische Vernunft*, Tübingen ²1969, bes. S. 149 ff., ders., *Hermeneutik und Realwissenschaft*, jetzt in: H. A., *Plädoyer für kritischen Rationalismus*, München 1971, S. 106–149, ferner K. R. Popper, *Die Logik der Forschung*, Tübingen ³1969 und ders., *Das Elend des Historizismus*, Tübingen ²1969, bes. S. 112 ff., schließlich Beiträge in: *Der Positivismusstreit . . .*, E. Topitsch (Hrsg.), *Logik der Sozialwissenschaften*, Köln/Berlin 1970, H. Albert (Hrsg.), *Theorie und Realität*, Tübingen 1964.

14 A. Silbermann, *Sammelrezension Kunstsoziologie* in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 19 (1967), S. 791.

15 H. N. Fügen, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie*, Bonn 1964, S. 14.

16 H. N. Fügen, *aaO*, S. 14.

Problem der Literaturgeschichtlichkeit allein durch sie gelöst werden soll, dann entsteht, nach einer Phase der Bemühung um eine ‚Literaturgeschichte ohne Autor‘, das Wunderding einer Literaturgeschichte ohne Literatur.

Dies ist die Absicht der folgenden Überlegungen: Eine Kategorie ausfindig zu machen und zu explizieren, die Gebildecharakter und Fiktionalität des literarischen Werkes mitbetrifft und es trotzdem ermöglicht, Literatur als gesellschaftlich-historische Wirklichkeit funktional zu begreifen, das literarische Faktum also in seinen beiden Dimensionen zu sehen, als ‚zeitenthoben‘ Existierendes und als jeweils-aktual zu Vollziehendes. Das ‚Ereignis‘ ist einmalig, unverwechselbar, an eine genau fixierbare Zeitstelle geknüpft; das literarische Gebilde hingegen, hierin dauernden Naturgebilden vergleichbar, kann, wenn es einmal entstanden ist, immer wieder aktualisiert, zum Gegenstand und Mittel von Ereignissen gemacht werden. Wenn Literaturgeschichte jenes Konkret-Ereignishaftes einfangen will, durch das Literatur *in* der Geschichte existiert, dann wird sie das literarische Faktum in Relation zu an Faktoren gebundenen Akten untersuchen müssen.

Als Königsweg bot sich dafür seit je der Blick auf den Faktor an, der dem Werk offenbar am nächsten steht und es ohne weitere Zwischeninstanz hervorbringt: den Autor. Schon die mythologisierende Literaturgeschichte hatte ihn zu einer – von einem Ineffabile umgebenen – Schaltstelle zwischen geschichtlichem Substans und individuellem Gebilde stilisiert. Eine ‚auf die Füße gestellte‘ Literaturgeschichte könnte ihm eine ganz ähnliche Position zusprechen, als Schaltstelle, in der sich die gesellschaftlichen Faktoren bündeln und in Literatur transformieren. Es bedürfte nur der eingehenden soziologischen und sozialpsychologischen Analyse dieses Faktorenbündels, damit die Linie von der Gesellschaft zum Gebilde gezogen werden kann. Gerade hier aber liegt die Crux des Ansatzes. Gewiß sind die Methoden der Verhaltenswissenschaften geeignet, Regelmäßigkeiten im Verhalten der großen Zahl festzustellen, und gewiß können solche Regelmäßigkeiten auch im Verhalten einzelner Individuen wiederentdeckt werden. Einen Autor aber totaliter als Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse zu beschreiben, reichen weder die verfügbaren Daten noch die verfügbaren Methoden der Auswertung aus, – falls man sich nicht aus einem bestimmten Vorverständnis des allein Relevanten mit der groben Pauschalzuweisung zu einer Standes- oder Klassenideologie begnügt. ‚Ineffabile‘ bleibt das Autorindividuum weiter bis zu einem gewissen Grade, nicht wegen einer mystischen Verknüpfung mit dem Urgrund, sondern wegen der Unmöglichkeit einer umfassenden Mikroskopie individueller sozialer Determination.¹⁷

17 Vgl. L. Goldmann, *Dialektische Untersuchungen*, Neuwied 1966, S. 130: „Warum geht man, wenn man die Werke in eine umfassendere sinnvolle Totalität gliedert . . . auf eine so weit entfernt liegende Totalität, wie die intellektuellen, sozialen und ökonomischen Strukturen zurück? Warum bezieht man sich nicht . . . auf die dem Werk dem Anschein nach viel näher liegende sinnvolle Struktur der Biographie und der Psychologie des Autors? . . . Leider be-

Doch selbst der Aufweis aller Determinanten würde den Autor nur zu einem zufälligen Exempel machen, zu einer vielleicht klinisch interessanten Einzelerscheinung, während für das Problem der Literaturgeschichtlichkeit noch nichts gewonnen wäre. Welchen Sinn etwa hat die Frage, ob ein längst verstorbener schizophrener Literat X ein enttäuschter Jakobiner war? Das Ergebnis solchen Fragens wäre vielleicht eine rührende Geschichte für ein sozialistisches Erbauungsbuch. Geschichtliche Bedeutung gewinnt diese Frage erst dadurch, daß die Werke eines solchen Literaten – z. B. Hölderlins – nicht im Privatraum ihres Entstehens geblieben, sondern zu einer öffentlichen Angelegenheit geworden, ins ‚publicum‘ gewachsen sind. Die Geschichte eines Werkes auf seine Entstehungsgeschichte zu beschränken wäre nur dann adäquat, wenn dieses Werk gleich nach seiner Entstehung wieder verschwunden wäre, – aber das wäre ein recht merkwürdiges Unterfangen. Die Frage nach den Bedingungen der Entstehung erhält ihre Bedeutung offenbar erst aus dem Weiterleben eines Werkes, ja, man kann sagen, daß alle entstehungsgeschichtliche Forschung schon immer ihren Stellenwert aus der Wirkungsgeschichte erhalten hat, aus einer Wirkungsgeschichte freilich, die für den Fragenden einfach ‚da‘ war, und die ihn umschloß, ohne daß er sich in der Regel Rechenschaft darüber ablegte; nur dieses Selbst-Umgriffensein konnte ihn überdies zum Glauben bringen, er gehe mit Werken um, die letztlich über aller Geschichte seien. – Nur der – aus welchen Gründen und in welcher Größenordnung immer! – erfolgreiche Autor, nur das erfolgreiche Werk ragen ins Ereignis-Kontinuum der Geschichte hinein, und nur die erfolgreichen Werke werden uns überhaupt sichtbar, tragen zur geschichtlichen Konstituierung des ‚Heute‘ bei, gehen in das Nebeneinander gegenwärtig existierender ‚Fakten‘ ein.

Die jüngsten Forderungen nach einer „Literaturgeschichte des Lesers“ oder einer „Rezeptionsästhetik“¹⁸ gehen von der Einsicht aus, daß der Blick auf die Publiken als Literaturträger der geschichtlichen Wirklichkeit in ihrer Kohärenz eher gerecht werden kann als der isolierende Walhalla-Klassizismus einer Sammlung genialer Köpfe, die doch allesamt ihre Geltung als Genies der Tatsache zu verdanken haben, daß sie vom Publikum zu Genies gewählt und als Genies bestätigt wurden. Wenn im Folgenden das komplizierte Zusammenspiel der verschiedenen personal fixierbaren ‚Faktoren‘ auf den Faktor ‚Publikum‘ reduziert wird, dann geschieht das aus heuristischen Gründen: Einmal ist das

sitzen wir jedoch in der Praxis kein ernsthaftes positives Mittel, um die Psychologie eines Individuums rekonstruieren zu können. Die meisten, ja praktisch alle Versuche dieser Art sind mehr oder weniger intelligente und scharfsinnige Konstruktionen, die jedoch sehr wenig mit der positiven Wissenschaft gemeinsam haben. Beim heutigen Stand der Geisteswissenschaften bestimmen in Wirklichkeit eher die Interpretationen des Werkes das Bild seines Autors als umgekehrt.“

18 Vgl. H. Weinrich, Für eine Literaturgeschichte des Lesers, in: *Merkur*, November 1967, und H. R. Jauß, Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, jetzt in: H. R. J., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1970, S. 144–207. – Zum Verhältnis dieser Skizze zu den Überlegungen von Jauß vgl. Anm. 40.

Publikum als kollektive Größe sozialwissenschaftlichen Problemstellungen am ehesten zugänglich, erst hier werden ‚statistische‘, auf Wahrscheinlichkeit gegründete ‚Gesetze‘ überhaupt anwendbar¹⁹, und zum zweiten ist das Publikum als nachgeordnete Auswahlinstanz für Literaturgeschichte tatsächlich von universeller Bedeutung. Im schwer durchschaubaren Regelsystem, dessen Ergebnis Literaturgeschichte als Phänotyp ist, ist es als ‚Steuerungseinheit‘ zu denken, die über Öffentlichkeit und Sichtbarkeit der Werke entscheidet.²⁰ Es wählt – selbst wiederum gesteuert – unter dem vorhandenen Potential an lebenden und toten Autoren diejenigen aus, der die Ansprüche an die literaturgeschichtliche Entwicklung jeweils am ehesten erfüllt. Literaturgeschichte als Geschichte der Publiken, d. h. der Bezugsgruppen erfolgreicher literarischer Werke – und zwar der tatsächlichen (nicht nur der vom Autor im Werk mitentworfenen) Publiken in ihrer Literarizität wie in ihrem übrigen Lebenszusammenhang – bietet am ehesten die Gewähr, daß Literatur in zureichender Weise geschichtlich festgemacht wird; die ‚Führungsgröße‘ in der Entwicklung des literarischen Systems als vom Publikum gesetzt zu begreifen heißt, Literaturgeschichte historisch-funktional zu begreifen.

Die größte Schwierigkeit einer Fixierung der Werke am Publikum statt am Autor scheint darin zu bestehen, daß der Rezipient als je einzelner Leser, Rezeption als je individueller Rezeptionsakt sich unserer Einsicht womöglich noch stärker entziehen als der Produktionsakt und der Autor. Die individualisierende Tradition der Literaturwissenschaft läßt dieses Problem jedoch gravierender erscheinen als es ist. Wollte man den Blick nur auf die individuellen Bewußtseinsakte richten, dann müßte es auch ein undurchdringliches Rätsel bleiben, weshalb eine Person der anderen gegenüber auf der Straße die Lautfolge „Guten Tag“ artikuliert. Nicht die individuellen Bewußtseinsakte einzelner Leser und Zuschauer sind unser Gegenstand, sondern die intersubjektiven, d. h. in einem weiten Sinne gesellschaftlichen Normen und Werte, die das Begegnungszereemoniell zweier Bekannter, – die Rezeptionsverhalten und Aus-

19 Zum Problem der ‚Gesetze‘ in den Sozialwissenschaften vgl. jetzt die Einführung von Karl-Dieter Opp, *Methodologie der Sozialwissenschaften*, Reinbek 1970.

20 Es handelt sich also um eine Operation, die es erlaubt, einen besonders wichtigen Faktor so zu isolieren, daß er sich einer Untersuchung fügt, – nicht etwa um eine Annahme ‚dichtungsontologischer‘ Art. Die Analogie zu biologischen Evolutionsvorstellungen ist offenkundig: Es wird mit einer selbst nicht erklärten Breite von Mutationen gerechnet, und die ‚Umweltbedingungen‘ entscheiden, ob so entstandene Varianten überleben und sich fortpflanzen können. Damit sind Ursachen und Mechanismen der Mutation nicht erklärt, sondern nur so weit isoliert, daß diese ungeklärten Fragen die Untersuchung eher klärbarer Fragen nicht behindern. In der gleichen Weise wird in unserem Modell der Bereich der Autorpsychologie ‚vorläufig zurückgestellt‘. – Übrigens sind Wirkungsmöglichkeiten des Autors aufs Steuerungssystem dadurch keineswegs eliminiert: Jedes Werk, jeder Autor, den das Publikum ‚gewählt‘ hat, geht mit in das Arrangement der Umstände, welche die folgenden ‚Wahlen‘ mitdeterminieren, wie denn überhaupt die Wahlen des Publikums nicht ‚freie‘ Entscheidungen sind; die ‚Steuerungseinheit‘ Publikum ist selbst wiederum gesteuert, s. u.

wahlprinzip von Publiken regeln. Hier liegt die Verbindungsstelle von Literatur und geschichtlicher Wirklichkeit, von Literaturwissenschaft und Soziologie: *Auch das ästhetische Normensystem ist ein soziales Normensystem*, wenn auch von so spezifischer Eigenart, daß sich erst allmählich die Tendenz zeigt, Ästhetik nicht nur als Teilgebiet von Philosophie und Psychologie, sondern auch der Soziologie zu begreifen.²¹ Auch ästhetisches Verhalten ist als ein Rollenverhalten im soziologischen Sinn definierbar: Als Schlüsselbegriff, der den Brückenschlag zwischen Soziologie und Literaturwissenschaft leisten und deren Kompatibilitätspunkt markieren kann, bietet sich deshalb der Begriff der *ästhetischen Rolle*²² als einer spezifischen sozialen Rolle an.

In thesenhafter Verkürzung und deshalb notwendig abstrakt lassen sich vorweg folgende Implikationen der Kategorie 'ästhetische Rolle' formulieren: (1.) Individuelle Verstehensakte (und die mit ihnen verknüpften Produktionsakte auf der Autor-Seite) werden als *normgeleitet* begriffen; nicht sie selbst, wohl aber die sie konstituierenden Normen sind beschreib- und analysierbar. (2.) Die Normen der ästhetischen Rolle sind – tendentiell – als *System*, d. h. als kohärenter Komplex interdependenter Elemente zu denken. (3.) Die Sozialpersönlichkeit wie die sozialen Gebilde, an denen sie teilhat, können gleichfalls – tendentiell – als *Systeme* interdependenter Rollen gedacht werden: Literarisches Verhalten wird integriert in den kohärenten Verband des übrigen normgeleiteten Verhaltens. (4.) Entscheidende Bedeutung für den dynamischen Aspekt, für die Untersuchung literarischen Wandels, erhalten die Dysfunktionen,

21 Vgl. jedoch des frühen – in diesem Zusammenhang dann freilich mit einem zweifelhaften Erlebnisbegriff operierenden – Georg Lukács Formulierungen: „Und doch – es gibt kaum Literatursoziologie. Die Ursache hierfür liegt – glaube ich – in erster Linie in der Soziologie . . ., in ihrer Ambition, die wirtschaftlichen Verhältnisse einer Zeit als letzte und tiefste Ursache ihrer gesellschaftlichen aufzuweisen und dadurch die *unmittelbare* Ursache der künstlerischen Erscheinungen aufzuweisen. Und diese sehr plötzliche und allzu einfache Verbindung ist so ins Auge fallend und grell inadäquat, daß auch die sich der Wahrheit inhaltlich annähernden Resultate keine überzeugende Wirkung hervorzurufen vermögen. Die größten Fehler der soziologischen Kunstbetrachtung sind, daß sie in den künstlerischen Schöpfungen die *Inhalte* sucht und untersucht und zwischen ihnen und bestimmten wirtschaftlichen Verhältnissen eine gerade Linie ziehen will. Das Soziale aber in der Literatur ist die *Form*.“ (G. Lukács, *aaO*, S. 71, Hervorhebung von mir.)

22 Der sozialwissenschaftliche Rollenbegriff wurde nahezu populär durch Ralf Dahrendorf, *Homo Sociologicus*, Köln 1968; Literatur außer bei Dahrendorf bei Heinrich Popitz, *Der Begriff der sozialen Rolle als Element der soziologischen Theorie*, Tübingen 1967. – Von der Literaturwissenschaft ist der Rollenbegriff relativ schnell aufgegriffen worden, zumal er ja ursprünglich deren Gegenstandsbereich entstammt (Vgl. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1963, bes. S. 184 ff., „Schauspielmetaphern“, auch K. J. Obenauer, *Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur*, München 1933, bes. S. 53 ff., „Die Welt als Bühne“). Jedoch wird er nicht als theoretische, sondern als historische Kategorie verwendet, z. B. bei H. O. Burger, *Dasein heißt eine Rolle spielen*, München 1963, bes. S. 75 ff. oder H. C. Seeba, *Kritik des ästhetischen Menschen . . .*, Bad Homburg 1970. – Im engeren Sinne literaturtheoretischen Gebrauch macht vom Rollenbegriff Harald Weinrich, *aaO*, und *Drei Thesen von der Heiterkeit der Kunst*, in: *Arcadia* 3 (1968), S. 121–132, ohne den Begriff freilich näher zu explizieren. – Zu einem grundsätzlichen Problem der Anwendbarkeit des Begriffs in unserem Sinne vgl. Anm. 30.

– jene Elemente, die das System destruieren und eventuell Dominanz bei der Konstruktion eines neuen Systems gewinnen; die Frage nach der – inner- oder außerliterarischen – Stelle der jeweils *leitenden Dysfunktionen*²³ ist identisch mit der Frage nach der ‚Ursache‘ eines literarischen Wandels.

Generelle Aussagen über die ästhetische Rolle sind zunächst mit großer Vorsicht zu treffen; gerade ihre Funktionalität, ihre Interdependenz mit dem jeweils-historischen Normenkontext läßt sie zunächst nur als Variable greifbar werden, deren invariante Beziehungen zu anderen Lebensbereichen allenfalls negativ formuliert werden können. Daß Kunst immer wieder als ein „Zweckfreies“ gedacht wurde, dem der Betrachter in „interesselosem Wohlgefallen“ gegenübersteht, als ein Bereich der „Freiheit“, als der Sphäre eines freilich sehr ersten Spiels zugehörig, in der der Mensch erst wahrhaft zu sich selbst findet, – diese gewiß spekulativen Vorstellungen belegen eine zumindest subjektiv größere Freiwilligkeit und Distanz gegenüber den Normen des Ästhetischen im Vergleich zu den Normen des Alltagsbereichs. Niemand *muß* ein Buch lesen und es gut oder schlecht finden, niemand *muß* sich ein Theaterstück ansehen (zur Sonderstellung von Autor, Kritiker etc. s. u.), und wenn man ihn dazu zwänge, so könnte man ihm doch nicht das königliche Privileg rauben, sich zu langweilen. Die ästhetischen Normen verdanken ihre Geltung einer als freiwillig empfundenen Unterwerfung, nicht dem Druck kruder Sanktionen. Harald Weinrich hat skizziert, wie die „Heiterkeit der Kunst“ als eine „irreduzible Rollenqualität des Publikums“ zu verstehen sei, die in der „Freiheit der Abwendung von der Kunst“, in der „Kündbarkeit der Publikumsrolle“²⁴

23 Das essentialistische Mißverständnis, dem die Struktur-Funktions-Methode seitens der Anhänger wie der Gegner immer wieder ausgesetzt ist, hat zu m. E. ganz überflüssigen Kontroversen zwischen ‚Heraklitikern‘ und ‚Eleaten‘ geführt. Das soziale System als Gleichgewichtssystem ist für uns keine Realität, sondern eine Hilfskonstruktion, vor deren Hintergrund Veränderungen und Konflikte überhaupt erst wahrgenommen werden können, dient also als eine Art „Null-Methode“ (Vgl. K. R. Popper, *Das Elend . . .*, S. 110 f.). Der Begriff der ‚leitenden Dysfunktion‘ dient uns zur Erfassung sozialen, d. h. auch literarischen Wandels. Es muß allerdings bemerkt werden, daß die Soziologie den Literaturwissenschaftler, der zur Frage des sozialen Wandels bei ihr Rat sucht, noch immer enttäuscht (Vgl. H. P. Dreitzel, Hrsg., *Sozialer Wandel*, Neuwied 1967 und W. Zapf, Hrsg., *Theorien des sozialen Wandels*, Köln/Berlin 1970). – Auch die ‚Rollenlehre‘ (es gibt sie nicht; es gibt nur Theorien, welche den Rollenbegriff als Element enthalten) wurde essentialistischer Kritik unterzogen, so von J. Habermas, *Theorie und Praxis*, Neuwied 1969, S. 174: Die Rollenanalyse müsse „gesellschaftliche Entwicklung als eine geschichtliche ignorieren – so, als sei es den Individuen äußerlich, ob sie, wie der Leibeigene des hohen Mittelalters, einigen wenigen naturwüchsigen Rollen, oder aber, wie etwa der Angestellte in der industriell fortgeschrittenen Zivilisation, vervielfältigten und betriebsmäßig wechselnden, in gewissem Sinne abgelösten Rollen subsumiert sind“ – welche Formulierung allein schon zeigt, daß die Anwendung des Rollenbegriffs geschichtliche Entwicklung nicht zu ignorieren braucht. Zum Funktionalismus-Streit – der sich gegenwärtig zumal in den Textwissenschaften als Strukturalismus-Streit zu wiederholen scheint – vgl. die Beiträge von Gösta Carlsson und Renate Mayntz bei Topitsch (Hrsg.), *aaO*, ferner E. Nagel, *Problems of Concept and Theory Formation in the Social Sciences*, in: H. Albert (Hrsg.), *aaO*, S. 159–175, und die in Alberts Einleitung genannten Titel, S. 46 ff., schließlich besonders G. C. Homans, *Funktionalismus, Verhaltenstheorie und Sozialer Wandel*, in: W. Zapf (Hrsg.), *aaO*, S. 95–107.

24 H. Weinrich, *Drei Thesen . . .*, *aaO*.

gründet. Mit einigen Vorbehalten könnte als Konstante der ästhetischen Rolle ihre *Alltagsenthobenheit* genannt werden.

Diese Bestimmung kann um eine zweite, gleichfalls negative, aber bereits die konstituierenden Normen der ästhetischen Rolle selbst betreffende erweitert werden. Einige Normen konstituieren offenbar einen Kontrast zur Alltagswirklichkeit, eine „Differenzqualität“.²⁵ Selbst ein Kriegsgesang, der eindeutig im Dienst einer realen Situation steht, wird mit Vorliebe von Sieg, Heldentum und der Verwirklichung künftiger Harmonie singen und sich so in Kontrast zur aktuellen Gegenwart von Blut, Schmerz und Tod stellen. Das – bewußt simple-Beispiel mag zugleich verdeutlichen, daß ‚Enthobenheit‘ und ‚Kontrast‘ durchaus nicht Selbstgenügsamkeit in völliger Isolation und Autonomie meinen; entscheidend ist vielmehr, daß der objektive Konnex von Alltagsrollen und ästhetischer Rolle als freiwillig empfunden wird. Gerade der Kontrast kann durchaus funktional-stabilisierend wirken, wenn etwa eine ästhetische Rolle, zu deren Werten die Erbauung gehört, eine unerbauliche Welt erträglich macht, oder wenn in einer scheinbar funktionierenden Welt das Chaotisch-Dysfunktionale zumindest vorläufig im relativ ungefährlichen Raum der ästhetischen Rolle angesiedelt wird.

Diese wenigen Hinweise müssen vorläufig genügen. Ihre Differenzierung ist erst nach einem Zwischenschritt möglich: Es ist notwendig, den Begriff der ästhetischen Rolle mit der zuvor dargelegten Vorstellung zu verknüpfen, daß die ‚Führungsgröße‘ der literarischen Entwicklung beim Publikum aufzusuchen sei.

Es muß zugegeben werden, daß offenbar erst das Wechselspiel mehrerer verschiedener Rollen die ästhetische ‚Gruppe‘ als Personenverband konstituiert, so daß jede dieser Rollen als ‚ästhetische‘ bezeichnet werden könnte. Solche Binnenrollen sind aber keineswegs mit Notwendigkeit an bestimmte Personen fixiert. Mündlich tradierte einfache Formen lassen es zu, daß die Rollen des Zuhörenden, des Interpreten oder des (Um-) Dichters unter den Beteiligten rotieren; das literarische Interaktionssystem unterscheidet sich auf dieser Stufe noch kaum vom Interaktionssystem des Gebrauchs von Alltagssprache: Jeder Beteiligte hat nicht nur teil an der ‚langue‘, sondern auch an der aktiven ‚parole‘. Zwar sind auch hier bereits Delegierungen an besonders talentierte Individuen anzunehmen, aber die Arbeitsteilung führt nur dann zu einer Art ‚Dichterberuf‘, wenn dieser an eine andere Berufsrolle, etwa die des Priesters, angebunden ist. Die Arbeitsteilung wird deutlicher, je komplexer die literarischen Formen sind, es entstehen Berufe wie der des Märchenerzählers oder des ‚Sängers‘. Aber auch hier tritt die Rolle des Autors noch ganz hinter die des Interpreten zurück. Selbst namentlich bekannten mittelhochdeutschen Epikern heißt Dichten zumindest vorgeblich von neuem Erzählen, die ‚maere‘ gegenwärtig

machen; das führt zu jenem scheinbaren Widerspruch von Sorglosigkeit der bearbeitenden Überlieferung und Insistieren auf der Authentizität des Berichteten, der sich nur dadurch erklären läßt, daß die Autorrolle noch immer eingehüllt ist in die des Interpreten. Die Emanzipation der Autorrolle ist offenbar eine Sondererscheinung hochentwickelter Schriftkulturen. In der nachantiken europäischen Geschichte erhält der Originalwortlaut erst mit der Renaissance und schließlich mit der Übertragung des lutherischen Authentizitätsdenkens auf die ‚Offenbarungen‘ der Dichter seine besondere Dignität, und das war in diesem Ausmaß nur möglich, weil die Erfindung des Buchdruckes die technische Voraussetzung für die Verbreitung dieses Originalwortlautes schuf. Die Rolle des Vermittlers wurde nun vom technischen Mittel übernommen, der Interpret spaltete sich sozusagen auf in Buch und Autor. Bezeichnenderweise herrscht in Literaturbereichen, die noch des Interpreten bedürfen, also vor allem im Theater, aber auch im Bereich etwa des Kirchenliedes, zum Ärger manchen Literaturwissenschaftlers ein anderer Authentizitätsbegriff als im Bereich der Buchliteratur.

Autor- und Publikumsrolle sind also Entfaltungen einer zumindest denkbaren Einheit in die *Komplementarität*.²⁶ Nur aus diesem Verhältnis der Komplementarität sind die spezifischen Qualitäten der ästhetischen Gruppe zu verstehen; andernfalls behält der Begriff Publikum weiterhin seine „soziologische Konturlosigkeit“.²⁷ Zusammengeschlossen wird die ‚Gruppe‘ durch weitgehende Konvergenz der ästhetischen Normen. Die ästhetische Rolle könnte als die im Dichten und Rezipieren zur ‚parole‘ aktualisierte ästhetische ‚langue‘ bezeichnet werden. Innerhalb der Gruppe aber ist die Rollenverteilung extrem polarisiert. Zwar besitzt der Autor das problematische Privileg, ‚Urheber‘ der ästhetischen Gebilde zu sein, ist er also der ‚Verwalter‘ der ‚parole‘. Da aber das Publikum darüber zu entscheiden hat, ob es diese Verwaltertätigkeit als in seinem Sinne durchgeführt akzeptiert, übt es die soziale Kontrolle über den Autor aus, wacht es über dessen normenkonformes Verhalten. Die häufigste negative Sanktion ist die undifferenzierteste: Ausschluß aus der ‚Gruppe‘, ‚sozialer Tod‘; der bei der ‚Wahl‘ ‚durchgefallene‘ Kandidat fällt auch aus der Literaturgeschichte heraus, ihm bleibt allenfalls noch die Hoffnung, posthum ‚gewählt‘ zu werden.

Der *Autor* ist, nach dem Interpreten, das typologisch früheste Exemplar einer angesichts der Alltagsenthobenheit der ästhetischen Rolle paradoxen Erscheinung: des *Berufsästheten*. Schon bei den mittelhochdeutschen Klassikern läßt sich die Problematik dieses fleischgewordenen Rollenkonflikts beobachten.

²⁶ Gerade im alltagsenthobenen Bereich werden die Probleme der Arbeitsteilung offenbar besonders stark empfunden (vgl. unten das Paradox des ‚Berufsästheten‘), weshalb es gegenwärtig eine sehr breit facettierte Bewegung gibt, die gerade diese Arbeitsteilung rückgängig zu machen versucht: Happening, ‚Bitterfelder Weg‘ in der DDR, die Aktivitäten der ‚Gruppe 61‘, auch Herbert Marcuses unten zu erwähnende Utopie, schon früher ‚Proletkult‘, Straßentheater etc. Umgekehrt wird die Arbeitsteilung durch technische Medien wie Fernsehen, Schallplatte forciert.

²⁷ H. N. Fügen, aaO, S. 169.

²⁵ Vgl. zur Kurzinformation über diesen Begriff V. Erlich, aaO, S. 281.

Die Frontenwechsel Walters von der Vogelweide zeigen sie im politischen Bereich, und der Gegensatz zwischen dem – vermutlich – Berufsästheten Gotfrid und dem Dilettanten Wolfram äußert sich auch als Antagonismus der ästhetischen Prinzipien. Vor allem aber die Ära des freien Schriftstellers im fortgeschrittenen Kapitalismus macht den Autor zum Musterbeispiel einer mit Konflikten überbesetzten Randpersönlichkeit. Immer wird er vor der Frage stehen, welches der beiden Rollensegmente er dominieren lassen soll. Eine Genieforschung, die der Affinität des Genialen und des Pathologischen nachspürt und die ‚bionegativen‘ Komponenten im Erbgut aufsucht, erfaßt nur die halbe Wahrheit; die andere Seite ist in der Tatsache zu suchen, daß der Status des Berufsästheten sozial bedingte Psychosen nahezu mit Notwendigkeit nach sich zieht. Es sei hier nicht einmal von der offen zutage liegenden Problematik der Finanzierung gesprochen, von der objektiven Grausamkeit des Publikums, das akklamiert oder verwirft, und dem auch Schillers Schwindsucht noch zum Sujet delectanter Geschichten dient; ist dies doch nur die Kehrseite der Souveränität des Publikums. Ebenso folgenschwer ist es, daß auch der erfolgreiche, von finanziellen Sorgen freie Berufsästhet sich immer gedrängt fühlen wird, um die Anerkennung der Seriosität seines Berufes zu kämpfen; selbst dem antibürgerlichen Poeten, der sich in den Dienst der Revolution stellt, um auf diese Weise seiner Arbeit ‚soziale Relevanz‘ zu verleihen, geht es um solche Seriosität und damit um ein Stück ‚bürgerlicher‘ Reputierlichkeit. Er hat es ebenso satt, ‚nur Narr, nur Dichter‘ zu sein, wie seine Kollegen, die sich zu Verkündern metaphysischer Wahrheit stilisieren oder die ‚Relevanz‘ des ‚Dokumentarischen‘ entdecken, und es ist nur folgerichtig, daß er sich dann als ‚Harlekin der Revolution‘ abqualifizieren lassen muß. Das ‚Prodesse‘ in seinen vielfältigen Formen ist nur selten ein Bedürfnis, das der ästhetischen Rolle entspringt – obwohl diese Rolle für den Bestand einer Gesellschaft sehr wichtig sein kann –, sondern es hat seine Wurzel in der Berufsrolle des Autors, der einen verbissenen Kampf gegen die bloß ‚kulinarischen‘ Interessen derer führt, für die Kunst kein Beruf ist. Die umgekehrte Entscheidung innerhalb des Rollenkonfliktes führt zum betont ‚alltagsentobenen‘ Gestus des Bohémien oder zur Stilisierung des poète maudit, zum Austritt der ganzen Person aus jener Welt, in der es Berufe, Zwecke und – ein Publikum gibt; der Alltag wird ästhetisiert, und auch das ist ein Verzicht auf die ‚Heiterkeit‘ des Ästhetischen.

Mit steigendem Organisierungsgrad des Literaturbetriebs vermehren sich die Stellen für Berufsästheten. Die Delegation der ‚parole‘ an den Autor wird um weitere Delegationsphänomene erweitert: Es entsteht die Rolle des Literaturpolitikers, eines weiteren Mandatärs des Publikums, der als Verleger, Lektor, Kritiker, Intendant oder auch Zensor die Interessen des Publikums vertritt oder zu vertreten vorgibt. Diese Delegation implizieren eine Delegation der Domäne des Publikums, der sozialen Kontrolle, der Kritik in ihren vielfältigen Ausformungen und Konsequenzen, – der Macht an einzelne Beauftragte. Diese können ästhetische Normen interpretieren und formulieren, ihre

Einhaltung überwachen, aber sie können sie in der Regel nicht im Werk verwirklichen. Es scheint hier ein krasses Mißverhältnis zu walten, aber dieses Mißverhältnis ist nur die Kehrseite eines anderen: der Ohnmacht und Produktivität des Autors. Betrachtet man das Ganze der ästhetischen ‚Gruppe‘ als ein Regelsystem zur Verwirklichung der ästhetischen Normen des Publikums, dann erweisen sich auch diese Mißverhältnisse als komplementär, und das System der Delegationen erscheint als ein System der Gewaltenteilung. Hinter den Gewalten steht aber noch immer als Souverän das Publikum, das den Literaturpolitikern ihr Mandat nicht weniger entziehen kann als den Autoren. Zwar können die Literaturpolitiker bestimmte Normen, ganze ästhetische Rollen oder Literatur überhaupt verbieten. Aber sie können nicht per Dekret neue ästhetische Normen *unmittelbar* in die ästhetische Rolle einschleusen, wenn nicht im Publikum die Bereitschaft zur Annahme dieser Innovationen vorhanden ist. Die Eingriffsmöglichkeiten des Literaturpolitikers sind also rein negativer, prohibitiver Art, solange sie sich unmittelbar auf die ästhetische Rolle richten.

Anders steht es mit Eingriffen in den Rollenkontext. Schon der Konsumdruck, der durch Werbung für einen bestimmten Autor erzeugt wird, gehört diesem Rollenkontext an. Die ‚Freiheit des Schönen‘, die in der passiven Resistenz des Publikums gründet, gilt also nur, so lange man den Begriff der ästhetischen Rolle sehr eng faßt und nicht berücksichtigt, daß die ‚Steuerungseinheit‘ Publikum selbst wiederum durch außerästhetische Manipulationen gesteuert werden kann. Die Manipulation des Rollenkontextes, der ‚Umstände‘, die funktional auf die ästhetische Rolle einwirken und sich eingliedern in das Konzert der übrigen gesellschaftlichen Fakten, ist die Domäne aktiver, nicht bloß prohibitiver Literaturpolitik. Insofern ist Literaturpolitik immer auch Gesellschaftspolitik.

Nach dieser – künstlichen – Isolierung einer ‚reinen‘ ästhetischen Rolle kann die Relation zum Rollenkontext über die allgemeinen Bestimmungen ‚Alltagsentobtheit‘ und ‚Kontrast‘ hinaus noch näher beschrieben werden.

Die Historie weist es als Regelfall aus, daß die ästhetische Rolle in enger Symbiose mit anderen, meist gleichfalls dem alltagsentobenen Bereich zugehörigen Rollen auftritt. Zu nennen ist hier vor allem der religiöse Umkreis, aber auch die gesellschaftliche Selbstdarstellung im höfischen Fest, die Entlastungssituation der Fastnacht (Fastnachtspiel), des Jahrmarkts (Wanderbühnen) oder des ‚Feierabends‘, schließlich die Bindung an politische Konzeptionen, welche die ‚Entfremdung‘ aufzuheben versprechen und sich damit in Opposition zu den Alltagsrollen stellen. Diese alltagsentobenen Bereiche sind zeit- und schichtenspezifisch so variabel, daß ein systematischer Katalog der Bindungsmöglichkeiten der ästhetischen Rolle kaum gegeben werden kann. Generell könnte man von einer Affinität zu Ordnungsschemata (‚Ideologien‘ und ‚Utopien‘) sprechen, die auf ein ‚Allgemeinmenschliches‘ aus sind, dem

Zwang des Alltags einen ‚Sinn‘ geben oder von ihm ablenken oder ihn beseitigen wollen und auf diese sehr verschiedenen Weisen zu ihm kontrastieren.²⁸ Der Grund für solche Affinität ist darin zu suchen, daß die ästhetische Rolle Solidarität stiftet, ohne diese Solidarität in einer für die Beteiligten erkennbaren Weise bestimmten Alltagszwecken unterzuordnen.²⁹ Romantisierende Vorstellungen von einer um das Werk gruppierten Gemeinschaft eingeweihter gleichgesinnter Geister treffen etwas Richtiges: Das literarische Werk steht im Mittelpunkt eines Kreises des Verständigtseins über bestimmte alltagsentobene Normen, sei's des Verständigtseins über ‚höhere Werte‘, sei's des Verständigtseins über die Miserabilität dieser Welt. Daß das literarische Werk, wenigstens innerhalb bestimmter Grenzen, immer wieder rezipiert werden kann, ohne daß der Rezipient der sogenannten ästhetischen Information überdrüssig wird, mag Indiz dafür sein, daß Kunstrezeption zwar auch ein Erfahren, mehr aber noch ein Sich-Vergewissern ist. Die im Werk anschaulich gewordenen ästhetischen Normen vermitteln die Gewißheit einer Verbindlichkeit jenseits der Alltagszwecke, eine Gewißheit ‚allgemeinmenschlicher‘, über die Partikularität des Jeweiligen hinausreichender oder vor dieser liegender *Gattungssolidarität*³⁰,

28 Realiter tritt wahrscheinlich keine dieser drei Möglichkeiten isoliert auf; vor allem wird die ‚Sinnstiftung‘ (Angebot eines Kontextrahmens zur Selbstdeutung) sowohl bei der Ablenkung wie bei der Beseitigung immer im Spiel sein, sei's, daß Supermann ein Alltagsdasein als unbedarfter Journalist führt und so den Anknüpfungspunkt für andere unbedarfte Alltagsexistenzen mitliefert, sei's, daß revolutionäre Dichtung Identifikationspunkte einbaut, welche der gegenwärtigen revolutionären Mühsal einen Ausblick in die Erfüllung öffnen. Diese tropologischen oder anagogischen Elemente, die in reinster Form vermutlich in religiöser Dichtung auftreten, stehen in engem Zusammenhang mit der unten zu behandelnden zweiten, der konstitutiven Bindung an Fremddrollen und stellen eine Art Brückenschlag zwischen der konstitutiven und der sporadischen Fremdbindung dar.

29 Diese Solidarität jenseits des Partikularen ist der Grund, weshalb eine von der ‚Totalität‘ her denkende Sozialphilosophie darauf insistiert, den „objektiven Gehalt“ von Kunstwerken „denkend zu entfalten“ (Th. W. Adorno, Thesen zur Kunstsoziologie, in: Th. W. A., *Ohne Leitbild*, Frankfurt 1967, S. 94–103, hier S. 98). Die ‚dialektische Soziologie‘, die vom alltagsentobenen „emphatischen Begriff der Wahrheit“ (Adorno) aus denkt, wird dem gerecht, was das Kunstwerk als Alltagsentobenes selbst sein will, schafft sich aber durch solche Komplettierung ins Ästhetische hinein ein Überbrückungsproblem beim Rückweg ins Alltagshandeln. Das Ästhetikum ‚kritische Theorie‘ (vgl. J. Habermas, *Theorie und Praxis*, S. 205: von Adorno werde moderne Kunst „der kritischen Theorie ebenbürtig zur Seite gestellt“; die Umkehrung der Aussage erscheint legitim) ist, wenn es sich diesem Überbrückungsproblem nicht stellt, zur Wirkungslosigkeit verurteilt, zumindest kann es dann nicht Theorie einer Praxis sein. Zwar entspricht unsere Auffassung von Kunst als Negation standardisierter Wirklichkeit (s. u.) teilweise der Kunstauffassung der ‚kritischen Theorie‘. Der Traum vom „ästhetischen Prinzip“ als „Form des Realitätsprinzips“ (H. Marcuse, *Versuch über die Befreiung*, Frankfurt 1969, S. 132) führt jedoch im Extrem dazu, daß solchem gegen operationales Denken sich sträubenden Philosophieren als einziger Operationsmodus ein seltsam hilfloser, mystisch-aphatischer Begriff von ‚Gewalt an sich‘ bleibt.

30 ‚Rolle‘ wird gemeinhin verstanden als Antwort auf durch Sanktionsmöglichkeiten unterstützte Verhaltenserwartungen einer Bezugsgruppe. D. Claessens (Rollentheorie als bildungsbürgerliche Verschleierungsideologie, in: *Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?*, Stuttgart 1969, S. 270–279) definiert Rolle deshalb als Form der „Unterwerfung“, es gebe sie überhaupt nur in einer „durch Macht strukturierten gesellschaftlichen Sphäre“ (S. 274). Die „Kündbarkeit der Publikumsrolle“ scheint dem zu widersprechen oder zumindest die Begriffsbildung

die sich auch und gerade in einem exklusiven Wissen um die Zugehörigkeit zu einer Elite realisieren kann. Die Zeitgebundenheit solcher Vorstellungen vom Überzeitlichen und die Bindung der Vorstellungen vom ‚Allgemeinen‘ ans Jeweilig-Partikulare sind die Grundlage jeder historischen Ortsbestimmung ästhetischer Normen.³¹

Neben solch relativ austauschbarer, historisch unterschiedlicher Verknüpfung der ästhetischen Rolle mit anderen Rollen ist eine zweite Bindung an Fremddrollen namhaft zu machen, die für Sprachkunst konstitutiv genannt werden darf und ohne die diese überhaupt nicht existieren kann: Sprache, das Material von Dichtung, ist auch Medium des Alltagshandels, neben der ästhetischen Funktion der Sprache ist im literarischen Kunstwerk immer auch die pragmatische, wenn auch überformt, gegenwärtig, mehr noch: sieht man von phonetischen Qualitäten ab, dann ist diese Funktion das *Material von Dichtung*.³² Zumindest im literarischen Bereich schöpft die ästhetische Rolle einen unentbehrlichen Teil ihrer Lebenskraft aus den Alltagsrollen, sie kontrastiert nicht nur zu ihnen, sondern dieser Kontrast kommt dadurch zustande, daß sie gleichsam an ihnen schmarrt. Dieses eigenartige Verhältnis ist nun näher auszuführen.

Im Unterschied zu den meisten anderen Künsten entnimmt Sprachkunst ihr Material nicht der physikalischen Natur, sondern dieses Material ist bereits eine Institution, die auch unabhängig von ihrer künstlerischen Verwendung gesellschaftlich existiert. Die außerästhetische Institution Sprache einschließlich der an Sprache gebundenen Vorstellungen geht also immer mit in das Werk ein. Dies dürfte der Grund dafür sein, weshalb inhaltliche ‚Widerspiegelungen‘ realer Verhältnisse immer wieder vor allem in der Literatur aufgesucht werden. Doch geht der Begriff der ‚Widerspiegelung‘ an der tatsächlichen Situation vorbei. Dichtung spiegelt nicht außerästhetische Fakten als ‚Gehalt‘ wider, sondern diese sind als Sprache *im Material* von Dichtung *enthalten*. Auch in der

‚ästhetische Rolle‘ fragwürdig zu machen, denn der alltagsentobene Bereich scheint nur vermittelt machtbestimmt, sofern er Funktion des Alltagsbereichs ist. Jedoch konstituiert die vom Ästhetischen bestimmte alltagsentobene Solidarität gleichfalls einen Erwartungsrahmen, dessen Sanktionen zwar nicht zweckrational abwägbar sind, sich aber als Urteile über ‚Dazugehören‘ oder ‚Nichtdazugehören‘ durchaus steuernd auf ästhetisches Verhalten auswirken.

31 Die Orientierung an den herkömmlichen Organisationsformen von Kunst – die auch uns als Paradigma dienen – kann leicht in die Irre führen und sehr wichtige Bereiche des Ästhetischen übersehen lassen. So gibt es derzeit einen breiten Kunstsektor, der durch die Begriffe ‚Styling‘ und ‚Design‘ gekennzeichnet ist. Die Automobilbranche lebt z. B. nur zu einem Teil von den von ihr produzierten Gebrauchswerten, zu einem ganz wesentlichen Teil jedoch vom Verkauf von Blechkunst. Die Werbung setzt die ästhetische Rolle ein, um dem Verbraucher Alltagsentobeneheit zu suggerieren, ähnlich, wie Soldatenwerber ihren Opfern mittels Alkohol Alltagsentobene Kameraderie vorgaukelten und sie erst im Alltag der Kaserne wieder aufwachen ließen. Es sind dies Implikationen, die in unserer Skizze nur angedeutet werden können und genauer Untersuchung bedürfen.

32 Vgl. hierzu insbesondere die bereits genannten Arbeiten von Jan Mukařovský, ferner J. Tynianov, *aaO*, S. 7 ff. und S. 37 ff.

Marmorstatue bleibt die Struktur des Marmors enthalten, aber niemand wird behaupten, die Statue spiegle diese Struktur wider. Zwar kann sie auch an der Statue studiert werden, zwar kann der Realhistoriker Einschlüsse, die im Material von Dichtung enthalten sind, herauspräparieren, und auch der ‚naive‘ Leser wird auf Erlebnisse des Autors schließen oder den Werken andere, freilich nicht sehr zuverlässige Informationen über außerliterarische Sachverhalte entnehmen können. Doch nur wenn man die außerästhetischen Funktionen der Sprache strikt der Materialeite zuordnet, wird man die spezifische Eigenart dieses Materials wie die spezifischen Normen der Materialbearbeitung – und damit *Eigenart und gesellschaftliche Funktion des Ästhetischen, nicht nur das außerästhetisch ohnedies Gegebene* in den Blick bekommen.

Literatur, hierin teilweise der Baukunst vergleichbar, zeichnet sich also durch einen *doppelten Eingriff* aus. Der erste Eingriff besteht darin, daß physikalische Gegebenheiten, Laute oder vielleicht auch optische Phänomene, zu Signifikanten eines Gemeintem gemacht werden; der zweite Eingriff transportiert die so entstandenen Zeichen – einschließlich der Signifikate – aus dem pragmatischen Bereich in die ästhetische Rolle, indem er sie deren Normen unterwirft. Das Material von Dichtung ist eine Kulturtatsache, sie selbst eine Kulturtatsache zweiter Potenz. Deshalb hat Literatur eine doppelte Geschichte: Eine Geschichte des Materials – die wegen der Universalität dieses Materials die Geschichte nahezu aller außerästhetischen Bewußtseininhalte zumindest der Möglichkeit nach einbegreift – und eine Geschichte der Normen ästhetischer Bearbeitung dieses Materials. Die ästhetische Rolle ist potentiell getragen von sämtlichen Rollen, welche den Angehörigen einer bestimmten ästhetischen Gruppe gemeinsam sind. Zwar treffen die ästhetischen Normen in der Regel eine Auswahl und scheiden bestimmte Rollen aus; aber auch dies geht auf im Verhältnis des Getragenseins; denn ohne das mehr oder weniger deutliche Wissen um die ausgeschiedenen Rollen könnte der Kontrast, der durch das Ausscheiden entsteht, nicht wahrgenommen werden. Gerade in der anschaulich gewordenen ästhetischen Norm, so wurde gesagt, aktualisiert sich die ästhetische Rolle, und anschaulich wird die Norm vor allem im Vergleich zwischen präpoetischem und bearbeitetem Materialzustand, durch die „Differenzqualität“ von Außerästhetischem und Ästhetischem, den Kontrast von Alltagsrollen und ästhetischer Rolle, – die *Wahrnehmung des zweiten Eingriffs*.

Diesen Sachverhalt hat die Ästhetik, zumal die psychologisierende, schon lange bedacht, und für ‚Formalismus‘ und ‚Strukturalismus‘ ist der Kern dieses Gedankens fast eine Selbstverständlichkeit. Bereits Moses Mendelssohn formuliert ihn, unter der Last eines noch immer recht engen Mimesis-Begriffs, in folgender Weise: Nichts, so sagt er, vergnüge uns an der künstlerischen Nachahmung mehr, „als die Geschicklichkeit des Künstlers, der sie zu treffen gewußt hat“; deshalb gehören zum ästhetischen Vergnügen nach Mendelssohns Meinung immer zwei Akte: Zunächst müssen unsere ‚unteren Seelenkräfte‘ „wenigstens einen Augenblick“ überzeugt sein, das „Urbild selbst zu sehen . . . sie (die Nach-

ahmung) muß uns ästhetisch illudieren; die oberen Seelenkräfte aber müssen überzeugt sein, daß es eine Nachahmung, und nicht die Natur selbst sei.“³³ Erst der Schritt von der Psychologie zur Soziologie jedoch macht diese Vorstellung operabel und fruchtbar für konkrete literaturgeschichtliche Analyse. Auch der von den russischen Formalisten eingeführte Begriff der „Verfremdung“ – wenigstens außerliterarischer Gegebenheiten – erweist sich nun als Formulierung einer Rollenkonstellation. Die Wahrnehmung der „Geschicklichkeit des Künstlers“ wie die Wahrnehmung von „Kunstgriffen“ ist Wahrnehmung der Normen der ästhetischen Rolle, die auf dem Vergleich zwischen Material und konkretem künstlerischem Gebilde beruht. Es wird weiter unten zu klären sein, wie weit auch die Verfremdung innerliterarischer Gegebenheiten mit dem Rollenbegriff verknüpft werden kann.

Es kann nun, nach dem Durchgang durch die Probleme einer Fixierung der ästhetischen Rolle am Publikum und die Fragen sporadischer und konstitutiver Bindung an Fremdrollen, die *Begriffsbildung ‚ästhetische Rolle‘* selbst noch etwas genauer geklärt werden. Denn vor allem der Soziologe wird gegenüber einer solchen Ausweitung des Rollenbegriffs noch skeptisch bleiben müssen. Der Rollenbegriff, so lautet die *communis opinio*, „darf nicht dazu führen, in der rollen-spielenden‘ Sozialpersönlichkeit gewissermaßen einen uneigentlichen Menschen zu sehen, der seine ‚Maske‘ nur fallenzulassen braucht, um in seiner wahren Natur zu erscheinen!“ Die „Uneigentlichkeit des Geschehens“ ist „für das Schauspiel konstitutiv“, aber sie wäre „im Bereich der Gesellschaft eine höchst mißverständliche Annahme“.³⁴ Zwar wird meist, wenn in der lateinischen Tradition das Leben als ‚scena‘ bezeichnet wird, dieser Begriff mit dem Begriff ‚ludus‘ verbunden.³⁵ Aber gerade das Moment des Uneigentlich-Spielerischen, das dem stoischen oder epikuräischen Poeten als charakteristisch für das menschliche Dasein erscheinen mochte, hat der Sozialwissenschaftler auszuschneiden, wenn er nicht zum Opfer des Eigenlebens einer Metapher werden will. Der Familienvater oder der Vorarbeiter wird seine Tätigkeit kaum als Spiel verstehen, auf das er sich freiwillig eingelassen hat und aus dem er sich zurückziehen kann, wann immer es ihm beliebt, sondern diese Tätigkeiten sind kaum wegzu-denkende und nur mit erheblichen Konsequenzen zu ‚kündigende‘ Bestandteile der Sozialpersönlichkeit. Nur Poeten, deren distanzierterem, allein die Vanitas alles Irdischen wahrnehmendem Blick solches eine Lappalie ist, werden hier von Spiel sprechen und den Ernst außerhalb des Lebens ansiedeln können. Der theoretische Wert der Rollenmetapher hängt also weitgehend vom Ausscheiden des Spielcharakters ab.

³³ M. Mendelssohn, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von G. B. Mendelssohn, Bd. IV, 1, Leipzig 1844, S. 44.

³⁴ R. Dahrendorf, *Homo Sociologicus*, S. 27 f.

³⁵ So bei 15 der 17 von P. Albrecht, *Lessings Plagiare*, Bd. 1, Berlin 1890, S. 69 ff. beigebachten Belege. Vgl. auch Anm. 22.

Diese Behauptung gilt aber uneingeschränkt nur für die klassischen Gegenstände der Soziologie. Das Bild ändert sich, wenn man sich dem Bereich alltagsenthobener Rollen zuwendet. Ihr *Spielcharakter*³⁶ kann geradezu als das *konstituierende Element* angesehen werden: Fingierte Normen, die nicht im Verband der Alltagszwecke auftreten, bilden als Spielregeln Systeme autonomer Art, denen sich die Handelnden – zumindest subjektiv – bewußt, freiwillig und auf Zeit unterwerfen. Karten- und sportliche Mannschaftsspiele zeigen diese Situation besonders deutlich, aber die Rolle des Chianti-trinkenden Urlaubers ist ebenso hierher zu rechnen wie der Ritus des Samstagnachmittagskaffees – oder die Lektüre eines Buches. In all diesen Fällen erweist sich die Alltagsenthobenheit als eine bloße Potenz, die erst aktualisiert wird, wenn in ihr bestimmte – unter Umständen in vielfacher Brechung – aus dem Alltag abgeleitete Rollen tatsächlich ‚gespielt‘ werden. Allen alltagsenthobenen Rollen wohnt ein mimetisches Element inne, von der identifizierenden Mimesis religiöser Mythen-Repräsentation über die Kampf-mimesis sportlicher Spiele bis zur handfesten Karnevalsverkleidung; alle bedienen sich des ‚Materials‘ einer Fremdrolle. Der zweite Eingriff, dem Sprachkunst ihre Existenz verdankt, ist offenbar nur die besonders explizite Variante eines Überformungsphänomens, das allen alltagsenthobenen Rollen auf jeweils spezifische Art eigen ist. Eine Soziologie, die nicht nur die Alltagsrollen, sondern das Totum gesellschaftlich bestimmten Verhaltens zum Gegenstand wählt, wird also ihren Rollenbegriff für einen Teilbereich wieder um das Spielelement ergänzen müssen. Sie wird dann ein Elementarproblem der Ästhetik als auch ihrem Fragenkreis zugehörend erkennen: das Problem des Sich-Einspielens, der Illusion.

Eine solche umfassende Soziologie der ästhetischen Illusion kann hier freilich nur als Möglichkeit genannt werden. Immerhin aber soll angedeutet werden, wo hier ein Ansatzpunkt auf der Seite der Literaturwissenschaft liegt,

36 Der Spielbegriff ist so sehr ausgeweitet worden, daß heute praktisch jedes Normensystem als Spielsystem verstanden werden kann. Das hat zur Folge, daß es keinen verbindlichen Oppositionsbegriff (etwa ‚Ernst‘) mehr gibt, – und das wiederum sollte dazu führen, daß nun, da die provokative Ausweitung des Spielbegriffs ihren Dienst getan und auf Identitäten hingewiesen hat, von neuem differenziert wird; andernfalls wird der Spielbegriff zum Leerbegriff. Selbst für den eher traditionellen Spielbegriff J. Huizingas (*Homo Ludens*, Hamburg 1956) gilt bereits, daß das Begriffspaar Spiel-‚Ernst‘ „nicht gleichwertig“ ist, daß ‚Spiel‘ vielmehr ‚Ernst‘ „in sich einschließen“ kann (S. 50). Einen im Zusammenhang unserer Überlegungen fruchtbareren, jedoch nicht weiter ausgeführten Hinweis gibt Huizinga, wenn er als zweiten möglichen Oppositionsbegriff den der „Arbeit“ nennt (S. 49): Das bedeutet, daß der von der Philosophie konstituierte ‚totale‘ Spielbegriff seine Differenzierung aus der Soziologie erhalten könnte. – Für unsere Zwecke genügt folgende Definition Huizingas: „Der Form nach betrachtet, kann man das Spiel also zusammenfassend eine freie Handlung nennen, die als ‚nicht so gemeint‘ und außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird und trotzdem den Spieler völlig in Beschlag nehmen kann, an die kein materielles Interesse geknüpft ist und mit der kein Nutzen erworben wird, die sich innerhalb einer eigens bestimmten Zeit und eines eigens bestimmten Raumes vollzieht, die nach bestimmten Regeln ordnungsgemäß verläuft und Gemeinschaftsverbände ins Leben ruft, die ihrerseits sich gern mit einem Geheimnis umgeben oder durch Verkleidung als anders als die gewöhnliche Welt herausheben“ (S. 20).

und dieser Ansatzpunkt kann zugleich zu einer – für unsere Ausgangsfragestellung wichtigeren – Erläuterung des Verhältnisses der ästhetischen Rolle zum ästhetischen Gebilde beitragen.

Denn nicht nur die Soziologie, auch die Literaturwissenschaft kennt die Rollenmetapher als Terminus, etwa wenn sie von ‚Rollenlyrik‘ oder von der ‚Rolle des Erzählers‘ im Roman spricht und damit andeutet, daß hier etwas Schauspielhaft-Mimetisches im nicht-dramatischen Bereich existiert. Dies ist keine bloße Äquivokation. Wenn der Erzähler als eine „gedichtete Person“ umschrieben wird, „in die der Autor sich verwandelt hat“³⁷, dann kehrt die Grundfigur wieder, die auch den soziologischen Rollenbegriff kennzeichnet: Eine bestimmte Person handelt in einem bestimmten Normensystem gemäß der von diesem Normensystem zugeschriebenen Rolle. Der einzige, freilich entscheidende, Unterschied besteht darin, daß es ein fiktives Normensystem ist, das des Romans. Und wenn wir von der Prämisse ausgehen, daß das einzelne Werk nur die ‚parole‘-Seite der die ganze ästhetische Rolle konstituierenden ‚langue‘ ist, daß also das Normensystem des Einzelwerkes – zumindest ausschnitthaft – identisch ist mit dem System fingierter Normen, das allen am Spiel Beteiligten, auch dem Publikum, gemeinsam ist, – dann wird die Mimesis des Autors auch zu einer Mimesis des Publikums. Der Erzähler, so muß es nun heißen, ist eine gedichtete Person, in die sich die ästhetische Rolle verwandelt hat, genauer: Die ästhetische Rolle, fähig zu vielfältigen mimetischen Metamorphosen, realisiert sich in Normen, zu denen zu einer bestimmten Zeit und bei einer bestimmten Gattung auch die Fiktion eines persönlich Mitteilenden gehört. Die Differenz von eigentlichem und metaphorischem Rollenbegriff verliert sich im ästhetischen Bereich, die Rolle, die der Schauspieler spielt, ist ebenso nur eine Konkretion der ästhetischen Rolle selbst wie die Rolle, die der Autor, die Rolle, die der Leser spielt.

Es ist nun möglich, das Verhältnis von ästhetischer Rolle und ästhetischem Gebilde genauer zu fixieren. Die Fiktionalität des literarischen Werkes und der Spielcharakter der ästhetischen Rolle korrespondieren offenbar, deutlicher: *Der Spielcharakter der ästhetischen Rolle objektiviert sich in der Fiktionalität des Gebildes*. Die geläufige Vorstellung, das Werk sei eine Objektivierung des Schaffenden, muß von diesem Ansatz her sehr weit gefaßt werden: die Produktivität des Publikums ist dabei mitzudenken. Das Werk ist nicht nur Objektivierung des Autors (und seiner ‚Zeit‘), sondern auch Objektivierung der Publiken, die den Autor zum Verwalter ihrer ‚parole‘ gewählt haben, und für die Frage nach dem geschichtlichen ‚Leben‘ eines Werkes ist dies die wichtigere Relation. Allerdings ist der Vorgang dieser Art von Objektivierung komplizierter. Denn das Publikum objektiviert sich zwar dadurch, daß es das ‚fertige‘, angebotene Werk als Objektivierung seiner Normen affirmiert; aber es bleibt nicht beim bloßen Affir-

37 F. K. Stanzel, Episches Präteritum, erlebte Rede, historisches Präsens, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 33 (1956), S. 1–12, hier: S. 11.

mationsakt: vor ihm liegt der Rezeptions- und Konkretisationsakt³⁸, und da die Konkretisation in der Regel bestimmte Elemente ab- oder gar ausblendet, andere hingegen akzentuiert oder gar hinzufügt, handelt es sich dabei in der Regel um eine neue, mit der des Autors interferierende Objektivation. Anders gewendet: Das gleiche Werk kann durchaus als Objektivation recht verschiedener ästhetischer Rollen affirmiert werden, und was dann affirmiert wird, ist eigentlich nicht das Werk selbst, sondern ein bestimmtes vom Publikum gemäß seinen ästhetischen Normen konstruiertes, ‚geschaffenes‘ Werk-Bild. Literaturgeschichte im hier vertretenen Sinne hat es also mit drei Größen zu tun: Mit der vom Autor intendierten Eigenstruktur des Werkes (nur eine auf bloßes ‚Vernehmen‘ gerichtete wirkungsgeschichtliche Konzeption kann diese für gänzlich unerkennbar halten), mit der Geschichte der literarischen Normen als einer Geschichte der Metamorphose der ästhetischen Rollen in verschiedene Normensysteme und mit der Geschichte der aus diesem Zusammentreffen resultierenden, ‚produktiv rezipierten‘ Werk-Bilder.³⁹

Wer jedoch daran geht, „durch einen Moment der Entwicklung einen synchronen Schnitt zu legen“ und „die heterogene Vielfalt der gleichzeitigen Werke in äquivalente, gegensätzliche und hierarchische Strukturen zu gliedern“⁴⁰, verfehlt just die Chance, die durch die Hinwendung zur Wirkungsgeschichte gewonnen werden könnte. Denn *kohärent ist das System nicht auf der Ebene der Werke, sondern nur auf der Ebene der Normen und Rollen*. Wer die gleichzeitig existierenden – oder gar nur in einem bestimmten Zeitraum entstan-

38 Zum Begriff der Konkretisation vgl. R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1965, bes. S. 353 ff.

39 Wenn Hans Georg Gadamer (*Wahrheit und Methode*, Tübingen 1965, S. 280) formuliert: „Der wirkliche (!) Sinn eines Textes, wie er den Interpreten anspricht, hängt eben nicht von dem Okkasionellen ab, das der Verfasser und sein ursprüngliches Publikum darstellen . . . Nicht nur gelegentlich, sondern immer übertrifft der Sinn eines Textes seinen Autor (!). Daher ist Verstehen kein nur reproduktives, sondern stets auch ein produktives Verhalten“, dann meint er damit offenbar den Vorgang der Werkbild-Produktion. Zu fragen ist freilich, ob solche Formulierungen eine Analyse dieses Vorgangs nicht eher verhindern als fördern.

40 H. R. Jauf, *aaO*, S. 194; die Hervorhebung stammt von mir und ist vielleicht nicht ganz fair. Entscheidend erscheint mir an Jauß' Ausführungen die angesichts der gegenwärtigen Konjunktur des Relativismus leicht als allzu selbstverständlich überlesene Kritik an Gadamer's Begriff des Klassischen. In der Konsequenz wird dadurch Gadamer's These vom „Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen“ (*aaO*, S. 274) überwunden; wirkungsgeschichtliche *Forschung* wird damit zum *Heraustreten* aus dem Überlieferungsgeschehen. Möglicherweise markiert die gegenwärtige Wendung zur Wirkungsgeschichte einen epochalen Einschnitt: das Ende der bürgerlichen Kunstperiode, gewiß aber das Ende einer ihrer Etappen. Jedoch scheint mir diese Wendung bei Jauß noch nicht ganz konsequent durchgeführt. Grundsätzlich zwar ist der Begriff der ästhetischen Rolle mit dem Jauß'schen Begriff des „Erwartungshorizonts“ in wesentlichen Punkten deckungsgleich. Jedoch scheint mir die Jauß'sche Absicht, „den Erwartungshorizont zu objektivieren“, durch die – über den Rollenbegriff laufende – Anbindung an eine zumindest in Ansätzen nomologische Soziologie eher zu verwirklichen als durch die – über den Horizontbegriff laufende – Anbindung an eine Hermeneutik der „Horizontverschmelzung“. Jauß selbst hat übrigens anlässlich eines Vortrags in Bochum betont, daß er es für wünschenswert halte, wenn sein Begriff des „Erwartungshorizontes“ mit soziologischen Arbeitsweisen kompatibel gemacht werden könnte.

denen – Werke auf diese Weise sortiert, wird auch die, unter dem Aspekt des kohärenten Normensystems, zufälligen, in der Zeit überhaupt nicht wahrgenommenen Elemente der Werkstruktur in seinen synchronen Schnitt einbauen müssen und damit die historische Realität der ästhetischen Normen im Kontext der übrigen Normen verfehlen. Zwar ist das Werk die ‚parole‘-Seite der ästhetischen ‚langue‘, aber in den anderthalb Jahrhunderten ‚Faust‘-Rezeption wird der ‚Faust‘ als ‚parole‘ einer immer wieder anderen ästhetischen ‚langue‘ affirmiert. Die Eigenstruktur des ‚Faust‘ bleibt zwar in dieser Zeit identisch, aber wer einen synchronen Schnitt um 1880 (oder schon 1808) ansetzt, wird nicht die Werkstruktur – oder das, was er davon sieht – zu berücksichtigen haben, sondern das vom Publikum zu diesem Zeitpunkt gemäß seinen Normen am Leitfaden des Textes produzierte Faust-Bild.⁴¹

Die vorangegangenen Abschnitte hatten den Zweck, einige Implikationen der Kategorie ‚ästhetische Rolle‘ darzulegen. Es ist nun notwendig, wenigstens in Hinweisform konkrete Verfahrensweisen einer Literaturgeschichte als Geschichte ästhetischer Rollen zu verdeutlichen.

Nicht die Werke allein, so hat sich gezeigt, können zur Ermittlung der ästhetischen Normen herangezogen werden; diese erschließen sich vielmehr erst aus der Synopse sämtlicher Äußerungen der Mandatäre wie des Publikums selbst. Erst diese Synopse ermöglicht es, zu jenen Elementen vorzustoßen, die im ästhetischen Normensystem dominieren. Die Zuordnung solcher Dominanten zu den Dominanten der Rollenstruktur des Publikums und den Dominanten der Gesamtgesellschaft wird dann weitere Differenzierungen ermöglichen und es erlauben, die Erfolgsseite eines Werkes in ihrem sozio-kulturellen Kontext anzusiedeln.

Gerade der Rollengriff ermöglicht es, dabei über pauschal-intuitive Deutungen hinauszukommen und unseren Vermutungen eine empirische Kontrollinstanz zu verschaffen. Wenn wir davon ausgehen, daß die ästhetische Rolle zusammen mit den übrigen von der Sozialpersönlichkeit internalisierten Rollen ein strukturiertes und verstehbares Ganzes bildet, dann liegt hierin eine Möglichkeit zur realgeschichtlichen Verankerung der ästhetischen Rolle. Denn Identität der ästhetischen Rollen verschiedener Personen läßt vermuten, daß auch andere wichtige Rollen dieser Personen konvergieren, mehr noch: Sind solche weiteren konvergierenden Rollen beobachtbar, dann hat dies die Vermutung für sich, daß eine Untersuchung der Korrelation dieser Rollen und der ästhetischen Rolle die *Funktion von Literatur* ans Licht bringt. – Eine Positionsbestimmung der Publiken wird die herkömmliche (1.) historische Dimension um eine (2.) vertikale („Stand“, „Klasse“, „Schicht“ . . .) und um eine (3.) horizontale (Geschlecht, Beruf, etc., vor allem aber Kreise homogener Kommunikations-

41 Zur Wirkungsgeschichte des ‚Faust‘ vgl. H. Schwerte, *Faust und das Faustische*, Stuttgart 1962.

inhalte und -mittel, wobei gerade unter soziologischem Aspekt die national-sprachlichen Einheiten neue Bedeutung gewinnen) erweitern müssen. Innerhalb dieses Koordinatenkreuzes sind zunächst die Alltagsrollen der Personen anzusiedeln, deren ästhetische Rollen sich – in der beschriebenen Weise – in den Werken objektivieren. Noch ohne genaue Analyse der ästhetischen Normen selbst können aus derart angeordneten Daten Indizien auch für die Zusammengehörigkeit von Werken gewonnen werden, wenn die sozialen Daten der Publiken mehrerer Werke sich decken. So entstehen Werkgruppen, deren Zustandekommen noch nicht durch den problematischen Zirkel der Gattungsgeschichte belastet ist, die vielmehr auf empirischem Wege gewonnen sind, und die Gemeinsamkeiten solcher Werke lassen Vermutungen darüber zu, welchen Elementen sie die Wahl durch das Publikum zu verdanken haben; es ist denkbar, daß auf diese Weise Normen sichtbar werden, die bisher zumindest in ihrer Wichtigkeit überhaupt noch nicht begriffen wurden. Wichtiger für unseren Zweck aber ist der Gewinn einer multidimensionalen Literaturgeschichte. Vertikale und horizontale Wanderbewegungen von literarischen Normen oder ganzen Werken machen einen wesentlichen Bestandteil der Literaturgeschichte aus; ‚Neuschöpfungen‘ literarischer Normen dürften den extremen Ausnahmefall darstellen, die Regel sind Normenwanderungen und Neuamalgamierung solcher gewanderter Normen. Am intensivsten sind solche Wanderungen bisher bereits unter dem Rubrum ‚Komparatistik‘ untersucht worden, wenn auch vor allem unter dem Werk-Aspekt, und neuerdings kommt auch der Rezeptionsaspekt bei der Erforschung zumal der ‚Trivalliteratur‘ zum Tragen. Ansätze sind durchaus vorhanden, und es wäre nur notwendig, sie zu systematisieren, durch Berücksichtigung differenzierterer Sozialkategorien zu verfeinern und vor allem der teilweise schon bestehenden Praxis durch Theoriebildung ein expliziteres Selbstverständnis und damit präzisere Fragestellungen zu verschaffen. Eine genaue Positionsbestimmung der Publiken erscheint ebenso unerlässlich wie die Ermittlung der jeweiligen ästhetischen Normen; es sind dies die beiden Säulen, die das Gebäude einer historischen Funktionsbestimmung von Literatur zu tragen haben.

Eine ‚Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart‘ im hier vertretenen Sinn wäre freilich ein utopisches Unternehmen. Die Praxis wird Prioritäten setzen dürfen, die sich aus dem Kontext der Fragestellung, nicht aus dieser selbst ergeben, und sie wird vor allem die möglichen Anknüpfungspunkte an bereits bestehende Verfahrensweisen der Literaturwissenschaft im Auge behalten müssen. So wird um der Gebildebeschreibung willen ein Akzent auf das Idealpublikum fallen, auf jenes Publikum also, das im Werk selbst vorausgesetzt und mitentworfen ist. Es wird zu vergleichen sein mit dem Primärpublikum, mit jener ästhetischen Rolle, die der des Autors zumindest zeitlich am nächsten steht und das Werk zuerst als Objektivation affirmiert hat; zwar kann keineswegs als Regel vorausgesetzt werden, daß das Werk gerade diese Rolle besonders angemessen objektiviert, aber sie ist doch ein be-

sonders herausgehobenes Explorationsinstrument zur Korrektur gegenwärtiger Interpretation. Schließlich gebührt ein weiterer Hauptakzent dem kanonisierenden Publikum, das, oft auf Grund einer ‚zweiten Entdeckung‘, dem Werk Überzeitlichkeit bescheinigt, und dessen Urteil, wenn auch vielleicht in modifizierter Form, bis in die Gegenwart gilt: Hier in besonderem Maße dürfen wir hoffen, etwas über uns selbst zu erfahren; und auch der Literaturwissenschaftler, dessen Perzeption gleichfalls wenigstens zum Teil über seine ästhetische Rolle geht, wird deren Borniertheit nur dadurch partiell aufheben können, daß er die Konfrontation sowohl mit der Genealogie der eigenen ästhetischen Rolle als auch mit fremden ästhetischen Rollen sucht.

Zu solcher durchaus legitimen Subordination tritt als genuines Schwerpunkt die *Untersuchung typischer Abläufe literarischen Wandels an den Bruchzonen der Literaturgeschichte*. Die Hoffnung, dabei werde man zu theoretischen Sätzen vorstoßen können, die gar prognostische Aussagen erlauben, mag manchem vorläufig sehr optimistisch, wenn nicht naiv erscheinen; immerhin wird man Kategorien ermitteln können, welche die Benennung einiger Grundmuster der Interdependenzen sozialen und literarischen Wandels erlauben. Die folgende Typologie literarischen Wandels soll in wenigen Stichworten ein mögliches Modell skizzieren, das, an reale geschichtliche Situationen angelegt, als Raster zur Analyse dienen könnte. Von der Betrachtung ausgeschlossen bleiben dabei die literaturimmanenten Interdependenzen, die dem Gebiet der Poetik zuzurechnen wären, also wechselseitige Abhängigkeiten etwa von Versform und Syntax, Thematik und Aufbau, Erzählperspektive und Sprachstil etc. Zwar kann der Rekurs auf außerliterarische Erklärungsmöglichkeiten häufig genug in die Irre führen, wenn binnenliterarische Interdependenzen übersehen werden, und allzusehr schnell aus der Literatur hinausgefragt wird. Aber es geht hier darum, den binnenliterarischen Bereich an den außerliterarischen anzuschließen, und für die Frage des literarischen Wandels heißt das: die – jeweils zu identifizierenden – *leitenden Dysfunktionen‘ des binnenliterarischen Systemumbaus als gesellschaftlich bedingt* zu begreifen.

Wandlungen des Gesellschaftsaufbaus können zu einem Wandel der Funktionen und damit auch der Struktur der ästhetischen Rollen führen. Solche Veränderungen sind gleichbedeutend mit Veränderungen im Auswahlprinzip der Rezeption, die Innovationsbereitschaft wandelt sich, es wandeln sich personelle Zusammensetzung und Rekrutierungsbereiche des Publikums, so daß auch die ästhetischen Normen aus ihren alten Systemen gerissen und zu neuen verschmolzen werden, – auf der Erfolgs-Seite der Literaturgeschichte tritt ein Wandel ein. Solcher literarischer Wandel, der aus gesellschaftlichen Umschichtungs- und Umformungsprozessen zu erklären ist, kann mit Fug als *Literaturrevolution* bezeichnet werden: Als Eroberung und Adaption oder gar Neuschaffung bestimmter Literatursparten und -träger durch neue ästhetische Rollen. Ein Beispiel solcher Literaturrevolution ist die Entstehung des bürgerlichen

Trauerspiels in Deutschland. In der Gottsched-Zeit hat sich das bürgerliche Publikum zunächst das Theater als Institution erobert, und in den fünfziger Jahren ist dann, nach einigen Kämpfen, auch der Zeitpunkt gekommen, zu dem die Normen der diesem Publikum zugehörigen ästhetischen Rolle Trauerspiel-Reife erlangen und in dramatische ‚parole‘ umgesetzt werden können, – und damit auch der neuen, noch unsicheren ‚bürgerlichen‘ Gesellschaft ein stabilisierendes Selbstbild liefern, die ihr entsprechende ‚alltagsenthobene‘ Solidarität verbürgen können. Auch die Entstehung der Ministerialen-Literatur im Mittelalter oder die Eroberung der Schrift-Literatur durch ehemals analphabete Bevölkerungsteile im 19. Jahrhundert sind hierher zu rechnen (wobei z. B. zu fragen wäre nach den spezifischen Unterschieden dieser ‚proletarischen‘ Literaturrevolution zur ‚bürgerlichen‘ des 18. Jahrhunderts), und dazu noch eine Fülle von Verschiebungen geringerer Größenordnung wie etwa die Entstehung des literarischen Biedermeier oder gar die Veränderungen in der Publikumsstruktur eines Theaters in einer Stadt, in der eine Universität gegründet wird. L. L. Schücking hat mit seinem Begriff des „Geschmacksträgertypus“ in diese Richtung gewiesen: „Nicht der Geschmack wird in der Regel ein anderer und neuer, sondern andere werden Träger eines neuen Geschmacks.“⁴² Es ist bisher jedoch kaum abzusehen, in welchem Ausmaß die literarische Entwicklung tatsächlich von der Erscheinung der Literaturrevolution bestimmt ist; Veränderungen wie die im 18. Jahrhundert fallen so sehr ins Auge, daß sie von jeher beachtet worden sind, aber zur Beurteilung von kleineren Verschiebungen in der Publikumszusammensetzung bedürfte es noch der konkreten soziologischen Publikumsanalyse. Anzusetzen wäre an all den Stellen, an denen Literaturgeschichten eindimensional davon sprechen, daß eine ‚neue Generation‘, ein ‚neuer Geschmack‘, ein ‚neues Bewußtsein‘ oder gar der ‚neue Mensch‘ sich rege, – und deren sind viele.

Als ein zweiter Typus ist der *situationsbedingte Rollenwandel* namhaft zu machen. Auch hier wandelt sich die ästhetische Rolle, aber die Ursache liegt nicht in einem gesamtgesellschaftlichen Umbau, sondern in der transitorischen Konfrontation mit bestimmten Situationen. So wird die Person X in der Eisenbahn Reiselektüre konsumieren und sich am Wochenende vielleicht einem ‚guten Buch‘ widmen. Auch bei diesem Typus wandelt sich also die ästhetische Rolle mit dem Rollenkontext⁴³, aber diese Wandlungen sind reversibel, die gesamtgesellschaftliche Position des Rollenträgers ändert sich nicht, es tauchen im Publikum keine neuen Sozialkategorien auf. Die Grenzen hin zum ersten Typus sind allerdings fließend. So wird es schwierig sein, in der literarischen Entwicklung von der Weimarer Republik zur Bundesrepublik zu unterscheiden, welche

⁴² L. L. Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Bern 1961, S. 85.

⁴³ Hier dürfte die Domäne der Literaturpolitiker liegen: Im Schaffen geeigneter Rezeptionssituationen (z. B. nicht Arbeiter im Theater, sondern Brecht in der Fabrik) kann der Rollenkontext innerhalb eines bestimmten Variationsbereichs so gestaltet werden, daß latente ästhetische Rollen begünstigt werden.

Veränderungen durch die gesamtgesellschaftlichen Veränderungen dieser Zeitspanne bedingt sind, und welche als situationsbedingter Rollenwandel bei grundsätzlich gleicher gesellschaftlicher Position gedeutet werden müssen.

Ein dritter, gleichfalls nicht nur innerliterarisch faßbarer Typus ist der *Materialwandel*. Hier bleibt der Modus der Materialverarbeitung gleich, aber das Material selbst ändert sich. Im Materialbereich – Sprache und an sie gebundene Vorstellungen – gehen ständig Veränderungen vor sich, die sich durchaus nicht in einer Größenordnung zu bewegen brauchen, die zu einem Funktionswechsel der ästhetischen Rolle führen. Trotzdem gehen sie ins literarische Werk ein, vorausgesetzt, zu den Normen gehört nicht ein Archaismus, der die ästhetische Rolle bewußt oder unbewußt am alten Materialstand festhalten läßt. Änderungen im Phonembestand von Kirchen- und Volksliedern brauchen nicht auf Funktionswandel zu beruhen, Science-Fiction-Romane werden sich meist bemühen, vom jeweils neuesten populär gewordenen Stand der Technik aus zu extrapolieren, Rocklänge und Moralvorstellungen im Boulevard-Theater wechseln mit der Mode, und bei einer ästhetischen Rolle, zu deren Normen der Exotismus gehört, sind Asien, Afrika, Amerika oder gar der Mond je nach Stand der Entdeckungen durchaus austauschbar.

Neben der Literaturrevolution, dem situationsbedingten Rollenwandel und dem Materialwandel ist noch eine vierte Möglichkeit namhaft zu machen, die vorweg als *endogene Innovation* bezeichnet sei. Dieser Typus ist komplizierterer Natur als die drei vorangegangenen und bedarf genauerer Erörterung.

Zur Rede steht eine anscheinend ubiquitäre, wenn auch verschieden starke Innovationsbereitschaft, die sich offenbar nicht auf gesellschaftliche Veränderung welcher Größenordnung auch immer zurückführen läßt. Es ist jenes Minimum an Innovationsbereitschaft, das zum Beispiel vorhanden sein muß, damit ein Publikum überhaupt neue, wenn auch vielleicht nach uraltem Schema verfertigte Werke zur Kenntnis nimmt. Muß man ein solches Minimum spontaner Innovationsbereitschaft annehmen, dann wird es schwer, eine Grenze zu ziehen, dann muß auch als denkbar angenommen werden, daß diese Innovationsbereitschaft neue Gattungen und damit Änderungen im Gattungssystem bewirkt, daß sie gar zu einem spontanen Funktionswechsel der ästhetischen Rolle führen kann. Die frühformalistische Theorie von der „dialektischen Selbsterzeugung neuer Formen“ hat noch immer den höchsten Erklärungswert für solche spontane Innovationsbereitschaft. Für unseren Versuch einer historisch-funktionalen Erklärung aber scheint die Annahme einer solchen autonomen, literaturimmanenten Evolution, einer binnenliterarischen Erzeugung ‚leitender Dysfunktionen‘, zu bedeuten, daß neben die drei genannten Typen ein Residualtypus für Unerklärbares tritt, der das Modell sprengt.

Es ist jedoch durchaus möglich, gerade diese „dialektische Selbsterzeugung“ aus der Eigenart der ästhetischen Rolle zu deuten. Die ästhetische Rolle, so wurde gesagt, verwirklicht sich in der Wahrnehmung des zweiten Eingriffs, im

aktualen Vollzug der Affirmation alltags- und zweckenthebener Normen. J. Habermas hat das Erkenntnisinteresse der hermeneutischen Wissenschaften im Anschluß an H. G. Gadamer als das „Interesse an der Erhaltung und Erweiterung der Intersubjektivität möglicher handlungsorientierter Verständigung“, am „Konsensus von Handelnden im Rahmen eines tradierten Selbstverständnisses“ bezeichnet. Folgerichtig nennt er dies ein „praktisches Erkenntnisinteresse“⁴⁴ – und schreibt damit den Gegenständen solchen hermeneutischen Interesses, also auch den ästhetischen, scheinbar das genaue Gegenteil dessen zu, was hier als Eigenart der ästhetischen Rolle und ihrer Objektivierungen dargelegt wurde. Doch dies ist kein Widerspruch: Der von den Formalisten ‚Automatisierung‘ genannte Vorgang kann als ein Abwandern von Normen oder Werken aus dem Bereich des zweiten in den des ersten Eingriffs gedeutet werden⁴⁵, und Habermas' Formulierungen treffen dann das Stadium, da diese Normen oder Werke in den Bestand des ‚Bildungswissens‘ übergegangen sind und dort alltags sprachliche Intersubjektivität stiften.

Dieses *Zurückwandern in den Alltagsbereich* ist die spezifische Wirkungsmöglichkeit des Ästhetischen. Sieht man freilich mit Habermas die Normen nur als bereits zurückgewanderte, dann kann diese Wirkung nur als stabilisierend empfunden werden, und die literarischen Innovationen sind lediglich ein Fundus, der, wenn nötig, zur Herstellung alltags sprachlicher Intersubjektivität ausgebeutet werden kann. Doch ist das Ästhetische durchaus fähig, für einen kurzen Moment selbst eine ‚leitende Dysfunktion‘ in den Alltag zu setzen, die jedoch wegen ihrer Punktualität nur verwirrend, ‚verfremdend‘ wirkt. Der zweite Eingriff, der den ersten verfremdet, ist immer auch eine *Negation* dieses ersten Eingriffs. Er stellt die vom ersten Eingriff standardisierte Wirklichkeit in Frage, er entlarvt die Konfektion als Konfektion, indem er darauf hinweist, daß es auch ganz anders sein könnte. Insofern ist die ästhetische Rolle das *Arsenal der nicht verwirklichten Möglichkeiten*, ‚Exil‘ mit allen resignativen und subversiven Zügen der Exilexistenz. Literatur als Ästhetikum wirkt, indem sie sich ‚verbraucht‘. Gerade auf der schmalen Grenzscheide von Alltagsentobtheit und Alltag und im Übergang vom einen zum anderen wird sie zum Aktivum: Nicht mehr bloße unverbindliche Fiktion, gar einullende Abwegigkeit, und noch nicht unreflektierter Bestandteil verhaltensstabilisierender Alltagsmythologie. Das „neue Sehen“, von dem V. Sklovskij spricht, „die Veränderung des Bewußtseins“ durch „Verfremdung“⁴⁶ ist begründet im dynamischen Austausch zwischen Alltagsrollen und ästhetischer Rolle. Der zweite

⁴⁴ J. Habermas, Erkenntnis und Interesse, in: J. H., *Technik und Wissenschaft als ‚Ideologie‘*, Frankfurt 1968, S. 146–168, hier: S. 158.

⁴⁵ Vgl. die Formulierung Tynianovs: Es „verwandelt sich das literarische Faktum von heute auf morgen in ein simples Milieufaktum und fällt aus der Literatur heraus“ (aaO, S. 12).

⁴⁶ Vgl. R. Lachmann, aaO, auch H. Marcuse, aaO. Marcuses Irrtum besteht nur darin, daß er das punktuelle „Exorbitanz Erlebnis“ (H. O. Burger) stabilisieren und als Alltagsordnung etablieren möchte.

Eingriff reißt Alltagselemente hinüber in einen alltags- und zweckenthebeneren Kontext, schafft damit fast eine Art archimedischen Punktes, den man als Utopia bezeichnen mag. Aber Utopia wird nur wirksam in der Konfrontation mit dem Hier und Jetzt, und das Ästhetische kann den Alltag nur aufbrechen, indem es, ihn erhellend, in ihn zurückfällt und sich ihm als ‚verglühtes‘ Material wieder eingliedert. – Es ist nicht möglich, die Fragen, die sich hieran anschließen müßten (Woher rührt die ‚Regenerationsfähigkeit‘ mancher ‚Klassiker‘? Ist sie ein ‚Qualitätsmaßstab‘ oder Zeichen einer gewissen Beliebigkeit der Werke, in die die ästhetische Rolle sich objektiviert, so daß sie sich mit aus literaturpolitischen Gründen fest verwurzelten Größen begnügt, sie aber in der Werkbild-Schöpfung transzendiert? Gibt es ‚Generationsregeln‘, nach denen abgewanderte Normen ersetzt werden? ..) auch nur zu streifen. Für das Vorhaben, die Kategorie der ästhetischen Rolle vorzustellen, genügte es, ihren Deutungswert auch für ‚literaturimmanente‘ Evolution zu zeigen.

Dieser Versuch ist in einem sehr engen Sinn als Skizze zu verstehen: Es sollte mittels des Begriffs der ästhetischen Rolle gleichsam eine bestimmte Kontur in die bestehende literaturwissenschaftliche Praxis eingezeichnet werden, eine Kontur, deren Verlängerung über das Bestehende hinaus wenigstens in Umrißformen zeigen mag, wie am Torso Literaturwissenschaft weitergearbeitet werden kann. Nicht um den Entwurf einer ‚Theorie‘ ging es also, sondern um die Erprobung der instrumentellen Reichweite eines Begriffs, genauer: um die Erprobung der Reichweite eines Begriffs, der einer der Intention nach nomologisch-wissenschaften entstammt, hinein in den Bereich einer traditionell idiographisch-hermeneutischen Wissenschaft. Solche Versuche mögen zunächst noch etwas ungeschlachtet wirken. Gleichviel: Für den Literaturwissenschaftler werden sie in ihrer Konsequenz den Abschied von einigen liebgewordenen Vorstellungen, vielleicht sogar den Abschied von der eigenen ästhetischen Rolle bedeuten, eine Relativierung des Ästhetischen, ein Verankern der ästhetischen Normen im jeweilig-historischen Normenkontext und ein Insistieren auf der ‚Seinsverbundenheit‘ dieser ästhetischen Normen wie der durch sie konstituierten Werkbilder. Zwar zielen die ästhetischen Normen immer auf ein Allgemeines, und sei es, wie in der alten Komödie, die Konstante der menschlichen Torheit. Und doch verwirklicht sich dieses Allgemeine immer nur im Besonderen, erscheint, wenn man so will, die ‚Idee‘ immer nur in der ‚Entfremdung‘. Vielleicht ist sie als letztes Unableitbares im ästhetischen Erlebnis anwesend, aber ein solcher, mit Robert Musil zu sprechen, „nichtratioöder“ Objektivitätskern des Werkes, dem ein gleichfalls „nichtratioöder“ Erlebniskern des Rezipienten antwortet, hat keine andere Intersubjektivität als die durch das Kunstwerk selbst konstituierte. Wissenschaftlich faßbar sind nur Bedingendes und Bedingtes oder, wie man früher ohne Gefahr des Mißverständnisses sagen durfte, Ursache und Wirkung. „Damit“, so schrieb Karl Mannheim 1928 in einem vergleichbaren Zusammenhang, „soll nicht behauptet werden, daß Geist, Denken

nichts anderes sei als Ausdruck, Reflex sozialer Lagerungen, daß es nur kalkulierbare Bedingtheiten und keine im Geiste verankerte Möglichkeit zur ‚Freiheit‘ gäbe, sondern nur, daß es auch hier im Gebiete des Geistigen durch Rationalisierung erfaßbare Prozesse gibt und daß es eine falsche Mystik ist, dort, wo noch Erkennbares vorliegt, romantische Verdunkelungen walten zu lassen. Wer das Irrationale schon dort haben möchte, wo de jure noch die Klarheit und Herbeheit des Verstandes walten muß, der hat Angst, dem Geheimnis an seinem wahren Orte ins Auge zu sehen.“⁴⁷ Die Antwort auf die Frage, ob denn das Geheimnis, wenn erst sein wahrer Ort erkannt ist, noch ein Geheimnis sei, kann dann getrost der Zukunft überlassen bleiben.

⁴⁷ K. Mannheim, Die Bedeutung der Konkurrenz im Gebiete des Geistigen, in: K. M., *Wissenssoziologie*, hrsg. von K. H. Wolff, Neuwied 1964, S. 566–613, hier: S. 613.