

Hans Robert Jauß

LITERATURGESCHICHTE ALS PROVOKATION DER  
LITERATURWISSENSCHAFT

(aus: Rainer Warning [Hg.], *Rezeptionsästhetik*, München: Fink, 1979, 126–162)

I

Die aktuelle Herausforderung der Literaturwissenschaft sehe ich darin, das im Streit der marxistischen und der formalistischen Methode offengebliebene Problem der Literaturgeschichte wieder aufzugreifen<sup>1</sup>. Mein Versuch, die Kluft zwischen Literatur und Geschichte, historischer und ästhetischer Erkenntnis zu überbrücken, kann an der Grenze ansetzen, vor der beide Schulen stehengeblieben sind. Ihre Methoden begreifen das *literarische Faktum* im geschlossenen Kreis einer Produktions- und Darstellungsästhetik. Sie verkürzen die Literatur damit um eine Dimension, die unabdingbar zu ihrem ästhetischen Charakter wie auch zu ihrer gesellschaftlichen Funktion gehört: die Dimension ihrer Rezeption und Wirkung. Leser, Zuhörer und Zuschauer, kurzum: der Faktor des Publikums spielt in beiden Literaturtheorien eine äußerst beschränkte Rolle. Die orthodoxe Ästhetik des Marxismus behandelt den Leser – wenn überhaupt – nicht anders als den Autor: sie fragt nach seiner sozialen Stellung, oder sie sucht ihn in der Schichtung einer dargestellten Gesellschaft wiederzuerkennen. Die formalistische Schule benötigt den Leser nur als wahrnehmendes Subjekt, das, den Anweisungen des Textes folgend, die Unterscheidung der Form oder die Aufdeckung des Verfahrens zu leisten hat. Sie mutet dem Leser das theoretische Verständnis des Philologen zu, der in Kenntnis der Kunstmittel über diese zu reflektieren vermag, wie umgekehrt die marxistische Schule die spontane Erfahrung des Lesers geradezu mit dem wissenschaftlichen Interesse des historischen Materialismus gleichsetzt, der am literarischen Werk Beziehungen zwischen Überbau und Basis aufdecken will. Nun ist aber – wie Walther Bulst formulierte – *kein Text je verfaßt worden, um philologisch von Philologen oder – wie ich hinzusetze – historisch von Historikern gelesen und interpretiert zu werden*. Beide Methoden verfehlen den Leser in seiner genuinen, für die ästhetische wie für die historische Erkenntnis gleich unabdingbaren Rolle – als den Adressaten, für den das literarische Werk primär bestimmt ist. Denn auch der Kritiker, der sein Urteil über eine Neuerscheinung fällt, der Schriftsteller, der sein Werk angesichts der positiven oder negativen Normen eines vorangegangenen Werkes konzipiert, und der Literaturhistoriker, der ein Werk in seine Tradition einordnet und geschichtlich erklärt, sind erst einmal Leser, bevor ihr reflexives Verhältnis zur Literatur selbst wieder produktiv werden kann. Im Dreieck von Autor, Werk und Publikum ist das letztere nicht nur der passive Teil, keine Kette bloßer Reaktionen, sondern selbst wieder eine geschichtsbildende Energie. Das geschichtliche Leben des literarischen Werks ist ohne den aktiven Anteil seines Adressaten nicht denkbar. Denn erst durch seine

Vermittlung tritt das Werk in den sich wandelnden Erfahrungshorizont einer Kontinuität, in der sich die ständige Umsetzung von einfacher Aufnahme in kritisches Verstehen, von passiver in aktive Rezeption, von anerkannten ästhetischen Normen in neue, sie übersteigende Produktion vollzieht. Die Geschichtlichkeit der Literatur wie ihr kommunikativer Charakter setzen ein dialogisches und zugleich prozeßhaftes Verhältnis von Werk, Publikum und neuem Werk voraus, das sowohl in der Beziehung von Mitteilung und Empfänger wie auch in den Beziehungen von Frage und Antwort, Problem und Lösung erfaßt werden kann. Der geschlossene Kreis einer Produktions- und Darstellungsästhetik, in dem sich die Methodologie der Literaturwissenschaft bisher vornehmlich bewegt, muß daher auf eine Rezeptions- und Wirkungsästhetik geöffnet werden, wenn das Problem, wie die geschichtliche Folge literarischer Werke als Zusammenhang der Literaturgeschichte zu begreifen sei, eine neue Lösung finden soll.

Die rezeptionsästhetische Perspektive vermittelt nicht allein zwischen passiver Aufnahme und aktivem Verstehen, normbildender Erfahrung und neuer Produktion. Sieht man die Geschichte der Literatur derart im Horizont des kontinuierlich bildenden Dialogs von Werk und Publikum, so wird auch der Gegensatz ihres ästhetischen und ihres historischen Aspekts ständig vermittelt und ineins damit der Faden von der vergangenen Erscheinung zu der gegenwärtigen Erfahrung der Dichtung weitergeknüpft, den der Historismus durchschnitten hatte. Das Verhältnis von Literatur und Leser hat sowohl ästhetische als auch historische Implikationen. Die ästhetische Implikation liegt darin, daß schon die primäre Aufnahme eines Werkes durch den Leser eine Erprobung des ästhetischen Wertes im Vergleich mit schon gelesenen Werken einschließt<sup>3</sup>. Die historische Implikation wird daran sichtbar, daß sich das Verständnis der ersten Leser von Generation zu Generation in einer Kette von Rezeptionen fortsetzen und anreichern kann, mithin auch über die geschichtliche Bedeutung eines Werkes entscheidet und seinen ästhetischen Rang sichtbar macht. In diesem rezeptionsgeschichtlichen Prozeß, dem sich der Literaturhistoriker nur um den Preis entziehen kann, die sein Verstehen und Urteilen leitenden Voraussetzungen unbefragt zu lassen, vollzieht sich mit der Wiederaneignung von Werken der Vergangenheit zugleich die ständige Vermittlung von vergangener und gegenwärtiger Kunst, von traditioneller Geltung und aktueller Erprobung der Literatur. Der Rang einer rezeptionsästhetisch fundierten Literaturgeschichte wird davon abhängen, inwieweit sie an der fortwährenden Totalisierung des Vergangenen durch die ästhetische Erfahrung aktiv teilzunehmen vermag. Das erfordert einerseits – dem Objektivismus der positivistischen Literaturhistorie gegenüber – eine bewußt angestrebte Kanonbildung, die andererseits – dem Klassizismus der Traditionsforschung gegenüber – eine kritische Revision, wenn nicht Destruktion des überkommenen literarischen Kanons voraussetzt. Das Kriterium einer solchen Kanonbildung und immer wieder notwendigen Umerzählung der Literaturgeschichte ist durch die Rezeptionsästhetik klar vorgezeichnet. Der Weg von der Rezeptionsge-

schichte des einzelnen Werks zur Geschichte der Literatur müßte dazu führen, die geschichtliche Folge der Werke so zu sehen und darzustellen, wie sie den für uns bedeutsamen Zusammenhang der Literatur als Vorgeschichte ihrer gegenwärtigen Erfahrung bedingt und erhellt.<sup>4</sup>

Auf diesen Prämissen soll nun die Frage, wie heute Literaturgeschichte methodisch begründet und neu geschrieben werden könnte, in den folgenden sieben Thesen (II–VIII) beantwortet werden.

## II

*Eine Erneuerung der Literaturgeschichte erfordert, die Vorurteile des historischen Objektivismus abzubauen und die traditionelle Produktions- und Darstellungsästhetik in einer Rezeptions- und Wirkungsästhetik zu fundieren. Die Geschichtlichkeit der Literatur beruht nicht auf einem post festum erstellten Zusammenhang ›literarischer Fakten‹, sondern auf der vorgängigen Erfahrung des literarischen Werkes durch seine Leser. Dieses dialogische Verhältnis ist auch die primäre Gegebenheit für die Literaturgeschichte. Denn der Literarhistoriker muß selbst immer erst wieder zum Leser werden, bevor er ein Werk verstehen und einordnen, anders gesagt: sein eigenes Urteil im Bewußtsein seines gegenwärtigen Standorts in der historischen Reihe der Leser begründen kann.*

Das Postulat, das R. G. Collingwood in seiner Kritik an der herrschenden Objektivitätsideologie für die Historie aufgestellt hat: »history is nothing but the re-enactment of past thought in the historian's mind«<sup>5</sup>, gilt für die Literaturgeschichte in noch höherem Grade. Denn die positivistische Auffassung von Geschichte als der ›objektiven‹ Beschreibung einer Ereignisfolge in einer abgeschiedenen Vergangenheit verfehlt sowohl den Kunstcharakter als auch die spezifische Geschichtlichkeit der Literatur. Das literarische Werk ist kein für sich bestehendes Objekt, das jedem Betrachter zu jeder Zeit den gleichen Anblick darbietet.<sup>6</sup> Es ist kein Monument, das monologisch sein zeitloses Wesen offenbart. Es ist vielmehr wie eine Partitur auf die immer erneuerte Resonanz der Lektüre angelegt, die den Text aus der Materie der Worte erlöst und ihn zu aktuellem Dasein bringt: »parole qui doit, en même temps qu'elle lui parle, créer un interlocuteur capable de l'entendre«.<sup>7</sup> Dieser dialogische Charakter des literarischen Werkes begründet auch, warum das philologische Wissen nur in der fortwährenden Konfrontation mit dem Text bestehen kann und nicht zum Wissen von Fakten gerinnen darf.<sup>8</sup> Philologisches Wissen bleibt stets auf Interpretation bezogen, die sich zum Ziel setzen muß, mit der Erkenntnis ihres Gegenstandes den Vollzug dieser Erkenntnis als Moment eines neuen Verstehens mit zu reflektieren und zu beschreiben.

Geschichte der Literatur ist ein Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion, der sich in der Aktualisierung literarischer Texte durch den aufnehmenden Leser, den reflektierenden Kritiker und den selbst wieder produzierenden Schriftsteller vollzieht. Die unabsehbar wachsende Summe literarischer ›Fakten‹, wie sie sich in den

konventionellen Literaturgeschichten niederschlägt, ist ein bloßes Residuum dieses Prozesses, nur angesammelte und klassifizierte Vergangenheit und darum keine Geschichte, sondern Pseudogeschichte. Wer eine Reihe solcher literarischer Fakten schon für ein Stück Geschichte der Literatur ansieht, verwechselt den Ereignischarakter eines Kunstwerks mit dem einer historischen Tatsächlichkeit. Der *Perceval* von Chrétien de Troyes ist als literarisches Ereignis nicht im gleichen Sinne ›historisch‹ wie zum Beispiel der etwa gleichzeitige dritte Kreuzzug.<sup>9</sup> Er ist keine ›Tatsache‹, die aus einer Reihe von situationshaften Voraussetzungen und Anlässen, aus der rekonstruierbaren Absicht einer historischen Handlung und aus deren notwendigen und beiläufigen Folgen kausal erklärbar wäre. Der geschichtliche Zusammenhang, in dem ein literarisches Werk erscheint, ist keine faktische, für sich selbst bestehende Ereignisfolge, die auch unabhängig von einem Betrachter existierte. Zum literarischen Ereignis wird der *Perceval* nur für seinen Leser, der dieses letzte Werk Chrétiens mit der Erinnerung an seine früheren Werke liest, seine Besonderheit im Vergleich mit diesen und anderen schon bekannten Werken wahrnimmt und damit einen neuen Maßstab gewinnt, an dem er künftige Werke messen kann. Das literarische Ereignis hat im Unterschied zum politischen nicht für sich weiterbestehende unausweichliche Folgen, denen sich keine nachfolgende Generation mehr entziehen könnte. Es vermag nur weiterzuwirken, wo es bei den Nachkommenden noch oder wieder rezipiert wird – wo sich Leser finden, die sich das vergangene Werk neu aneignen oder Autoren, die es nachahmen, überbieten oder widerlegen wollen.

Der Ereigniszusammenhang der Literatur wird primär im Erwartungshorizont der literarischen Erfahrung zeitgenössischer und späterer Leser, Kritiker und Autoren vermittelt. Von der Objektivierbarkeit dieses Erwartungshorizontes hängt es darum ab, ob es möglich sein wird, Geschichte der Literatur in der ihr eigenen Geschichtlichkeit zu begreifen und darzustellen.

## III

*Die Analyse der literarischen Erfahrung des Lesers entgeht dann dem drohenden Psychologismus, wenn sie Aufnahme und Wirkung eines Werks in dem objektivierbaren Bezugssystem der Erwartungen beschreibt, das sich für jedes Werk im historischen Augenblick seines Erscheinens aus dem Vorverständnis der Gattung, aus der Form und Thematik zuvor bekannter Werke und aus dem Gegensatz von poetischer und praktischer Sprache ergibt.*

Diese These wendet sich gegen die verbreitete, besonders von René Wellek gegen die Literaturtheorie von I. A. Richards geltend gemachte Skepsis, ob eine wirkungsästhetische Analyse überhaupt an die Bedeutungssphäre eines Kunstwerks heranreiche und nicht bestenfalls eine simple Soziologie des Geschmacks bei solchen Versuchen herauskomme. [...] Es gibt indes empirische Mittel, an die bisher noch nicht gedacht wurde – literarische Daten, aus denen sich für jedes Werk eine spezifische Disposition des Publikums ermitteln läßt, die der psychologischen Reaktion wie

auch dem subjektiven Verständnis des einzelnen Lesers noch vorausliegt. Wie bei jeder aktuellen Erfahrung gehört auch zu der literarischen Erfahrung, die ein bisher unbekanntes Werk zum ersten Male zur Kenntnis bringt, ein »Vorwissen, das ein Moment der Erfahrung selbst ist und aufgrund dessen das Neue, das wir zur Kenntnis nehmen, überhaupt erfahrbar, und das heißt: in einem Erfahrungskontext gleichsam lesbar wird.«<sup>12</sup>

Ein literarisches Werk, auch wenn es neu erscheint, präsentiert sich nicht als absolute Neuheit in einem informatorischen Vakuum, sondern prädisponiert sein Publikum durch Ankündigungen, offene und versteckte Signale, vertraute Merkmale oder implizite Hinweise für eine ganz bestimmte Weise der Rezeption. Es weckt Erinnerungen an schon Gelesenes, bringt den Leser in eine bestimmte emotionale Einstellung und stiftet schon mit seinem Anfang Erwartungen für »Mitte und Ende«, die im Fortgang der Lektüre nach bestimmten Spielregeln der Gattung oder Textart aufrechterhalten oder abgewandelt, umorientiert oder auch ironisch aufgelöst werden können. Der psychische Vorgang bei der Aufnahme eines Textes ist im primären Horizont der ästhetischen Erfahrung keineswegs nur eine willkürliche Folge nur subjektiver Eindrücke, sondern der Vollzug bestimmter Anweisungen in einem Prozeß gelenkter Wahrnehmung, der nach seinen konstituierenden Motivationen und auslösenden Signalen erfaßt und auch textlinguistisch beschrieben werden kann. Bestimmt man den vorgängigen Erwartungshorizont eines Textes mit W. D. Stempel als paradigmatische Isotopie, die sich in dem Maße, wie die Aussage anwächst, in einen immanenten, syntagmatischen Erwartungshorizont umsetzt, so wird der Rezeptionsprozeß in der Expansion eines semiologischen Systems beschreibbar, die sich zwischen Systementfaltung und Systemkorrektur vollzieht.<sup>13</sup> Ein entsprechender Prozeß fortgesetzter Horizontstiftung und Horizontveränderung bestimmt auch das Verhältnis vom einzelnen Text zur gattungsbildenden Textreihe. Der neue Text evoziert für den Leser (Hörer) den aus früheren Texten vertrauten Horizont von Erwartungen und Spielregeln, die alsdann variiert, korrigiert, abgeändert oder auch nur reproduziert werden. Variation und Korrektur bestimmen den Spielraum, Abänderung und Reproduktion die Grenzen einer Gattungsstruktur.<sup>14</sup> Die interpretierende Rezeption eines Textes setzt den Erfahrungskontext der ästhetischen Wahrnehmung immer schon voraus: die Frage nach der Subjektivität oder Interpretation und des Geschmacks verschiedener Leser oder Leserschichten kann erst sinnvoll gestellt werden, wenn zuvor geklärt ist, welcher transsubjektive Horizont des Verstehens die Wirkung des Textes bedingt.

Der Idealfall der Objektivierbarkeit solcher literarhistorischen Bezugssysteme sind Werke, die den durch eine Gattungs-, Stil- oder Formkonvention geprägten Erwartungshorizont ihrer Leser erst eigens evozieren, um ihn sodann Schritt für Schritt zu destruieren, was durchaus nicht nur einer kritischen Absicht dienen, sondern selbst wieder poetische Wirkungen erbringen kann. So läßt Cervantes aus den Lektüren des *Don Quijote* den Erwartungshorizont der so beliebten alten Ritterbücher erstehen, die

das Abenteuer seines letzten Ritters sodann tief sinnig parodiert.<sup>15</sup> So evoziert Diderot zu Beginn des *Jacques le Fataliste* mit den fiktiven Fragen des Lesers an den Erzähler den Erwartungshorizont des modischen Romanschemas der »Reise« mitsamt den (aristotelisierenden) Konventionen der romanesken Fabel und der ihr eigenen Providenz, um dem versprochenen Reise- und Liebesroman sodann provokativ eine gänzlich unromaneske *vérité de l'histoire* entgegenzusetzen: die bizarre Wirklichkeit und moralische Kasuistik seiner eingelegten Geschichte, in denen die Wahrheit des Lebens fortgesetzt die Lügenhaftigkeit dichterischer Fiktion dementiert.<sup>16</sup> [...]

Die Möglichkeit, den Erwartungshorizont zu objektivieren, ist aber auch bei historisch weniger profilierten Werken gegeben. Denn die spezifische Disposition für ein bestimmtes Werk, mit der ein Autor bei seinem Publikum rechnet, kann beim Fehlen expliziter Signale auch aus drei allgemein voraussetzbaren Faktoren gewonnen werden: erstens aus bekannten Normen oder der immanenten Poetik der Gattung, zweitens aus den impliziten Beziehungen zu bekannten Werken der literarhistorischen Umgebung und drittens aus dem Gegensatz von Fiktion und Wirklichkeit, poetischer und praktischer Funktion der Sprache, der für den reflektierenden Leser während der Lektüre als Möglichkeit des Vergleichs immer gegeben ist. Der dritte Faktor schließt ein, daß der Leser ein neues Werk sowohl im engeren Horizont seiner literarischen Erwartung als auch im weiteren Horizont seiner Lebenserfahrung wahrnehmen kann. Auf diese Horizontstruktur und ihre Objektivierbarkeit mittels der Hermeneutik von Frage und Antwort komme ich bei der Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Lebenspraxis zurück (siehe VIII).

#### IV

*Der so rekonstruierbare Erwartungshorizont eines Werkes ermöglicht es, seinen Kunstcharakter an der Art und dem Grad seiner Wirkung auf ein vorausgesetztes Publikum zu bestimmen. Bezeichnet man den Abstand zwischen dem vorgegebenen Erwartungshorizont und der Erscheinung eines neuen Werkes, dessen Aufnahme durch Negierung vertrauter oder Bewußtmachung erstmalig ausgesprochener Erfahrungen einen »Horizontwandel« zur Folge haben kann, als ästhetische Distanz, so läßt sich diese am Spektrum der Reaktionen des Publikums und des Urteils der Kritik (spontaner Erfolg, Ablehnung oder Schockierung; vereinzelte Zustimmung, allmähliches oder verspätetes Verständnis) historisch vergegenständlichen.*

Die Art und Weise, in der ein literarisches Werk im historischen Augenblick seines Erscheinens die Erwartungen seines ersten Publikums einlöst, übertrifft, enttäuscht oder widerlegt, gibt offensichtlich ein Kriterium für die Bestimmung seines ästhetischen Wertes her. Die Distanz zwischen Erwartungshorizont und Werk, zwischen dem schon Vertrauten der bisherigen ästhetischen Erfahrung und dem mit der Aufnahme des neuen Werkes geforderten »Horizontwandel«<sup>18</sup>, bestimmt rezeptionsästhetisch den Kunstcharakter eines literarischen Werkes: in dem Maße wie sich diese Distanz verringert, dem rezipierenden Bewußtsein keine Umwendung auf den Ho-

izont noch unbekannter Erfahrung abverlangt wird, nähert sich das Werk dem Bereich der ›kulinaren‹ oder Unterhaltungskunst. Die letztere läßt sich rezeptionsästhetisch dadurch charakterisieren, daß sie keinen Horizontwandel erfordert, sondern Erwartungen, die eine herrschende Geschmacksrichtung vorzeichnet, geradezu erfüllt, indem sie das Verlangen nach der Reproduktion des gewohnten Schönen befriedigt, vertraute Empfindungen bestätigt, Wunschvorstellungen sanktioniert, unalltägliche Erfahrungen als ›Sensation‹ genießbar macht oder auch moralische Probleme aufwirft, aber nur, um sie als schon vorentschiedene Fragen im erbaulichen Sinne zu ›lösen‹.<sup>19</sup> Wenn umgekehrt der Kunstcharakter eines Werkes an der ästhetischen Distanz zu bemessen ist, in der es der Erwartung seines ersten Publikums entgegentritt, so folgt daraus, daß diese Distanz, die zunächst als neue Sehweise beglückend oder auch befremdlich erfahren wird, für spätere Leser in dem Maße verschwinden kann, wie die ursprüngliche Negativität des Werkes zur Selbstverständlichkeit geworden und selbst als nunmehr vertraute Erwartung in den Horizont künftiger ästhetischer Erfahrung eingegangen ist. Unter diesen zweiten Horizontwandel fällt insbesondere die Klassizität der sogenannten Meisterwerke;<sup>20</sup> ihre selbstverständlich gewordene schöne Form und ihr scheinbar fragloser ›ewiger Sinn‹ bringen sie rezeptionsästhetisch in die gefährliche Nähe der widerstandslos überzeugenden und genießbaren ›kulinaren‹ Kunst, so daß es der besonderen Anstrengung bedarf, sie ›gegen den Strich‹ der eingewöhnten Erfahrung zu lesen, um ihres Kunstcharakters wieder ansichtig zu werden (siehe VI).

Die Beziehung von Literatur und Publikum geht nicht darin auf, daß jedes Werk sein spezifisches, historisch und soziologisch bestimmtes Publikum hat, daß jeder Schriftsteller vom Milieu, dem Anschauungskreis und der Ideologie seines Publikums abhängig ist und daß der literarische Erfolg ein Buch voraussetzt, »das zum Ausdruck bringt, was die Gruppe erwartete, ein Buch, welches der Gruppe ihr eigenes Bild offenbart«<sup>21</sup>. Diese objektivistische Festlegung des literarischen Erfolgs auf die Kongruenz von Absicht des Werkes und Erwartung einer sozialen Gruppe bringt die Literatursoziologie immer dann in Verlegenheit, wenn eine Spät- oder Dauerwirkung zu erklären ist. [...] Die Soziologie der Literatur sieht ihren Gegenstand nicht dialektisch genug, wenn sie den Kreis von Schriftsteller, Werk und Publikum so einseitig determiniert.<sup>24</sup> Die Determination ist umkehrbar: es gibt Werke, die im Augenblick ihres Erscheinens noch auf kein spezifisches Publikum zu beziehen sind, sondern den vertrauten Horizont literarischer Erwartungen so völlig durchbrechen, daß sich ein Publikum für sie erst allmählich heranzubilden kann.<sup>25</sup> Wenn dann der neue Erwartungshorizont allgemeinere Geltung erlangt hat, kann sich die Macht der veränderten ästhetischen Norm daran erweisen, daß das Publikum bisherige Erfolgswerke als veraltet empfindet und ihnen seine Gunst entzieht. Erst im Blick auf solche Horizontwandel gelangt die Analyse der literarischen Wirkung in die Dimension einer Literaturgeschichte des Lesers<sup>26</sup>, und vermitteln die statistischen Kurven der Bestseller historische Erkenntnis.

Dafür kann als Beispiel eine literarische Sensation des Jahres 1857 dienen. Neben der inzwischen weltberühmten *Madame Bovary* Flauberts erschien die heute vergessene *Fanny* seines Freundes Feydeau. Obschon Flauberts Roman einen Prozeß wegen Verletzung der öffentlichen Moral nach sich zog, wurde *Madame Bovary* durch Feydeaus Roman zunächst in den Schatten gestellt: *Fanny* erreichte in einem Jahr 13 Auflagen und damit einen Erfolg, wie ihn Paris seit Chateaubriands *Atala* nicht mehr erlebt hatte. Von der Thematik her kamen beide Romane der Erwartung eines neuen Publikums entgegen, das – nach Baudelaires Analyse – aller Romantik abgeschworen hatte und das Große wie das Naive in den Leidenschaften gleichermaßen verachtete<sup>27</sup>: sie behandelten ein triviales Sujet – den Ehebruch in einem bürgerlichen und provinziellen Milieu. Beide Autoren verstanden es, dem konventionell erstarrten Dreiecksverhältnis über die erwartbaren Details der erotischen Szenen hinaus eine sensationelle Wendung zu geben. Sie brachten das abgegriffene Thema der Eifersucht in eine neue Beleuchtung, indem sie das zu erwartende Verhältnis der drei klassischen Rollen umkehrten: Feydeau läßt den jugendlichen Liebhaber der *femme de trente ans*, obschon am Ziel seiner Wünsche, auf den Ehemann seiner Geliebten eifersüchtig werden und an dieser qualvollen Situation zugrunde gehen; Flaubert gibt den Ehebrüchen der Arztfrau in der Provinz, die Baudelaire als eine sublimale Form des *dandysme* auslegt, den überraschenden Ausgang, daß gerade die lächerliche Figur des betrogenen Charles Bovary am Ende erhabene Züge annimmt. In der offiziellen zeitgenössischen Kritik finden sich Stimmen, die *Fanny* wie *Madame Bovary* als Produkt der neuen Schule des *réalisme* aburteilen, der sie vorwerfen, daß sie alles Ideale verleugne und die Ideen angreife, auf denen die Ordnung der Gesellschaft im zweiten Kaiserreich gegründet sei.<sup>28</sup> Der hier nur mit wenigen Strichen skizzierte Erwartungshorizont des Publikums von 1857, das sich nach dem Tode Balzacs vom Roman nichts Großes mehr versprach<sup>29</sup>, erklärt den unterschiedlichen Erfolg der beiden Romane aber erst, wenn auch die Frage nach der Wirkung ihrer Erzählform gestellt wird. Flauberts formale Neuerung, sein Prinzip des ›unpersönlichen Erzählens‹ (*impassibilité*), das Barbey d'Aureville mit dem Vergleich angriff, wenn man eine Erzählmaschine aus englischem Stahl schmieden könnte, würde sie nicht anders als Monsieur Flaubert funktionieren<sup>30</sup>, mußte dasselbe Publikum schockieren, das den erregenden Inhalt der *Fanny* im eingängigen Ton eines Bekenntnisromans dargeboten bekam. Auch konnte es in Feydeaus Beschreibungen modische Ideale und versagte Lebenswünsche einer tonangebenden Gesellschaftsschicht verkörpert finden<sup>31</sup> und sich an der lasziven Gipfelszene, in der *Fanny* (ohne zu ahnen, daß ihr Liebhaber vom Balkon aus zuschaut) ihren Ehemann verführt, ungehemmt delectieren – denn die moralische Entrüstung war ihm durch die Reaktion des unglücklichen Zeugen schon abgenommen. Als dann aber die erste, nur von einem kleinen Kreis von Kennern verstandene und als Wendepunkt in der Geschichte des Romans gewürdigte *Madame Bovary* zum Welterfolg wurde, sanktionierte das an ihr gebildete Publikum von Romanlesern den neuen Kanon von Er-

wartungen, der die Schwächen Feydeaus: seinen blumigen Stil, seine modischen Effekte, seine lyrisch-bekennnishaften Klischees unerträglich werden und *Fanny* zum Bestseller von gestern vergilben ließ.

V

*Die Rekonstruktion des Erwartungshorizontes, vor dem ein Werk in der Vergangenheit geschaffen und aufgenommen wurde, ermöglicht andererseits, Fragen zu stellen, auf die der Text eine Antwort gab, und damit zu erschließen, wie der einstige Leser das Werk gesehen und verstanden haben kann. Dieser Zugang korrigiert die meist unerkannten Normen eines klassischen oder modernisierenden Kunstverständnisses und erspart den zirkelhaften Rekurs auf einen allgemeinen Geist der Epoche. Er bringt die hermeneutische Differenz zwischen dem einstigen und dem heutigen Verständnis eines Werkes vor Augen, macht die – beide Positionen vermittelnde – Geschichte seiner Rezeption bewußt und stellt damit die scheinbare Selbstverständlichkeit, daß im literarischen Text Dichtung zeitlos gegenwärtig und ihr objektiver, ein für allemal geprägter Sinn dem Interpreten jederzeit unmittelbar zugänglich sei, als ein platonisierendes Dogma der philologischen Metaphysik in Frage.*

[...] Hans Georg Gadamer, dessen Kritik am historischen Objektivismus ich hier übernehme, hat in *Wahrheit und Methode* das Prinzip der Wirkungsgeschichte, die im Verstehen selbst die Wirklichkeit der Geschichte aufzuweisen sucht<sup>36</sup>, als eine Anwendung der Logik von Frage und Antwort auf die geschichtliche Überlieferung beschrieben. In Weiterführung der These Colligwoods, daß »man einen Text nur verstehen kann, wenn man die Frage verstanden hat, auf die er eine Antwort ist«<sup>37</sup>, legt Gadamer dar, daß die rekonstruierte Frage nicht mehr in ihrem ursprünglichen Horizont stehen kann, weil dieser historische Horizont immer schon vom Horizont unserer Gegenwart umfaßt ist: »Verstehen [ist] immer der Vorgang der Verschmelzung solcher vermeintlich für sich seiender Horizonte«<sup>38</sup>. Die historische Frage kann nicht für sich bestehen, sie muß in die Frage übergehen, »die die Überlieferung für uns ist«<sup>39</sup>. Damit lösen sich die Fragen, mit denen René Wellek die Aporie des literarischen Urteils beschrieben hat: soll der Philologe ein literarisches Werk nach der Perspektive der Vergangenheit, nach dem Standpunkt der Gegenwart oder nach dem »Urteil der Jahrhunderte« bewerten?<sup>40</sup> Die tatsächlichen Maßstäbe einer Vergangenheit könnten so eng sein, daß ihre Benutzung ein Werk, das in der Geschichte seiner Wirkung ein reiches Bedeutungspotential entfaltet hat, nur ärmer machen würde. Das ästhetische Urteil der Gegenwart würde einen Kanon von Werken bevorzugen, die modernem Geschmack entsprechen, alle anderen Werke aber ungerecht einschätzen, nur weil ihre Funktion zu ihrer Zeit nicht mehr zutage liegt. Und die Geschichte der Wirkung selbst, so instruktiv sie auch sein möge, sei »als Autorität den gleichen Einwänden ausgesetzt wie die Autorität der Zeitgenossen des Dichters«.<sup>41</sup> Welleks Fazit: es gebe keine Möglichkeit, unser eigenes Urteil zu umgehen, man müsse dieses nur so objektiv wie möglich machen, indem man das tut,

was jeder Wissenschaftler tue, nämlich »den Gegenstand isolieren«<sup>42</sup>, ist keine Lösung der Aporie, sondern ein Rückfall in den Objektivismus. Das »Urteil der Jahrhunderte« über ein literarisches Werk ist mehr als nur »das angesammelte Urteil anderer Leser, Kritiker, Zuschauer und sogar Professoren«<sup>43</sup>, nämlich die sukzessive Entfaltung eines im Werk angelegten, in seinen historischen Rezeptionsstufen aktualisierten Sinnpotentials, das sich dem verstehenden Urteil erschließt, sofern es die »Verschmelzung der Horizonte« in der Begegnung mit der Überlieferung kontrolliert vollzieht. Die Übereinstimmung der von mir versuchten rezeptionsästhetischen Grundlegung einer möglichen Literaturgeschichte mit H. G. Gadamer's Prinzip der Wirkungsgeschichte hat indes dort ihre Grenze, wo Gadamer den Begriff des Klassischen zum Prototyp aller geschichtlichen Vermittlung der Vergangenheit mit der Gegenwart erheben will. Seine Bestimmung: »was »klassisch« heißt, ist nicht erst der Überwindung des historischen Abstandes bedürftig – denn es vollzieht selber in beständiger Vermittlung diese Überwindung«<sup>44</sup>, fällt aus dem für alle geschichtliche Überlieferung konstitutiven Verhältnis von Frage und Antwort heraus. Für den klassischen Text wäre nicht erst die Frage zu suchen, auf die er eine Antwort gibt, wenn klassisch ist, »was der jeweiligen Gegenwart etwas so sagt, als sei es eigens ihr gesagt«<sup>45</sup>. Ist mit dem Klassischen, das solchermaßen »sich selbst bedeutet und sich selber deutet«<sup>46</sup>, nicht lediglich das Ergebnis dessen beschrieben, was ich den »zweiten Horizontwandel« nannte: die fraglose Selbstverständlichkeit des sogenannten »Meisterwerks«, das im retrospektiven Horizont einer vorbildhaften Tradition seine ursprüngliche Negativität verbirgt und uns nötigt, gegen die verbürgte Klassizität erst wieder den »rechten Fragehorizont« zurückzugewinnen? Auch dem klassischen Werk gegenüber ist das rezipierende Bewußtsein der Aufgabe nicht enthoben, das »Spannungsverhältnis zwischen Text und Gegenwart« zu erkennen.<sup>47</sup> Der von Hegel übernommene Begriff des Klassischen, das sich selber deutet, muß zur Verkehrung des geschichtlichen Verhältnisses von Frage und Antwort führen<sup>48</sup> und widerspricht dem Prinzip der Wirkungsgeschichte, daß Verstehen »kein nur reproduktives, sondern auch ein produktives Verhalten ist«<sup>49</sup>.

Dieser Widerspruch ist offenbar daher bedingt, daß Gadamer an einem Begriff klassischer Kunst festgehalten hat, der über die Epoche seiner Herkunft, die des Humanismus, hinaus als allgemeine Grundlage einer Rezeptionsästhetik nicht tragfähig ist. Es ist der Begriff der *Mimesis*, verstanden als »Wiedererkennung«, wie Gadamer in seiner ontologischen Erklärung der Erfahrung der Kunst darlegt: »Was man eigentlich an einem Kunstwerk erfährt und worauf man gerichtet ist, ist vielmehr, wie wahr es ist, das heißt, wie sehr man etwas und sich selbst darin erkennt und wiedererkennt.«<sup>50</sup> Dieser Kunstbegriff kann für die humanistische Kunstperiode geltend gemacht werden, nicht aber für die ihr vorangehende mittelalterliche und schon gar nicht für die ihr nachfolgende Epoche unserer Modernität, in der die Ästhetik der *Mimesis* wie die sie begründende substantialistische Metaphysik (»Erkenntnis des Wesens«) ihre Verbindlichkeit eingebüßt hat. Die Erkenntnisbedeutung der Kunst ist

mit dieser epochalen Wendung aber nicht zu Ende gekommen<sup>51</sup>, woraus erhellt, daß sie keineswegs an die klassische Funktion des Wiedererkennens gebunden war. Das Kunstwerk kann auch Erkenntnis vermitteln, die sich nicht in das platonische Schema fügt, wenn es Wege zukünftiger Erfahrung antizipiert, noch unerprobte Anschauungs- und Verhaltensmodelle imaginiert oder eine Antwort auf neugestellte Fragen enthält.<sup>52</sup> Gerade um diese virtuelle Bedeutung und produktive Funktion im Prozeß der Erfahrung wird die Wirkungsgeschichte der Literatur verkürzt, wenn man die Vermittlung von vergangener Kunst und Gegenwart unter den Begriff des *Klassischen* bringen will. Wenn das Klassische nach G. selber in beständiger Vermittlung die Überwindung des historischen Abstands vollziehen soll, muß es als eine Perspektive der hypostasierten Tradition den Blick darauf verstellen, daß klassische Kunst zur Zeit ihrer Hervorbringung noch nicht ›klassisch‹ erschien, vielmehr selbst einmal neue Sehweisen eröffnet und neue Erfahrungen präformiert haben kann, die erst aus historischer Distanz – im Wiedererkennen des nunmehr Bekannten – den Anschein erwecken, daß sich im Kunstwerk eine zeitlose Wahrheit ausspreche.

Die Wirkung auch der großen literarischen Werke der Vergangenheit ist weder ein sich selbst vermittelndes Geschehen noch einer Emanation zu vergleichen: auch die Tradition der Kunst setzt ein dialogisches Verhältnis des Gegenwärtigen zu dem Vergangenen voraus, demzufolge das vergangene Werk erst antworten und uns ›etwas sagen‹ kann, wenn der gegenwärtige Betrachter die Frage gestellt hat, die es aus seiner Abgeschlossenheit zurückholt. Wo in *Wahrheit und Methode* Verstehen – analog zu Heideggers ›Seinsgeschehen‹ – als »Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart beständig vermitteln«<sup>53</sup>, begriffen wird, muß das »produktive Moment, das im Verstehen liegt«<sup>54</sup>, zu kurz kommen. Diese produktive Funktion des fortschreitenden Verstehens, das notwendig auch Kritik der Tradition und Vergessen einschließt, soll im folgenden den Rezeptionsästhetischen Entwurf einer Literaturgeschichte begründen. Dieser Entwurf muß die Geschichtlichkeit der Literatur in dreifacher Hinsicht berücksichtigen: diachronisch im Rezeptionszusammenhang der literarischen Werke (siehe VI), synchronisch im Bezugssystem der gleichzeitigen Literatur wie in der Abfolge solcher Systeme (siehe VII) und schließlich im Verhältnis der immanenten literarischen Entwicklung zum allgemeinen Prozeß der Geschichte (siehe VIII).

## VI

*Die Rezeptionsästhetische Theorie erlaubt nicht allein, Sinn und Form des literarischen Werks in der geschichtlichen Entfaltung seines Verständnisses zu begreifen. Sie erfordert auch, das einzelne Werk in seine ›literarische Reihe‹ einzurücken, um seine geschichtliche Stelle und Bedeutung im Erfahrungszusammenhang der Literatur zu erkennen. Im Schritt von einer Rezeptionsgeschichte der Werke zur ereignishaften Geschichte der Literatur zeigt sich diese als ein Prozeß, in dem sich die passive Rezeption des Lesers und Kritikers in die aktive Rezeption und neue Produktion des Autors um-*

*setzt oder in dem – anders gesehen – das nächste Werk formale und moralische Probleme, die das letzte Werk hinterließ, lösen und wieder neue Probleme aufgeben kann.* Wie kann das einzelne Werk, das die positivistische Literaturhistorie in einer chronologischen Reihe determiniert und damit zum ›Faktum‹ veräußert hat, in sein geschichtliches Folgeverhältnis zurückgebracht und damit wieder als ›Ereignis‹ verstanden werden? Die Theorie der formalistischen Schule will dieses Problem – wie schon erwähnt – durch ihr Prinzip der ›literarischen Evolution‹ lösen, demzufolge das neue Werk gegen den Hintergrund vorangegangener oder konkurrierender Werke entsteht, als erfolgreiche Form den ›Höhenkamm‹ einer literarischen Epoche erreicht, bald reproduziert und damit fortschreitend automatisiert wird, um schließlich, wenn sich die nächste Form durchgesetzt hat, als abgegriffene Gattung im Alltag der Literatur weiterzuvegetieren. Würde man nach diesem Programm, das bisher kaum in Angriff genommen wurde<sup>55</sup>, eine Epoche der Literatur analysieren und beschreiben, so wäre eine Darstellung zu erwarten, die der konventionellen Literaturhistorie in verschiedener Hinsicht überlegen wäre. Sie würde die in sich abgeschlossenen Reihen, die dort unverbunden nebeneinander stehen und allenfalls von einer Skizze der allgemeinen Geschichte umrahmt werden, nämlich: Reihen der Werke eines Autors, einer Schulrichtung oder Stilerscheinung, wie auch die Reihen verschiedener Gattungen, zueinander in Beziehung setzen und das *evolutionäre Wechselverhältnis der Funktionen und Formen aufdecken*.<sup>56</sup> Die dabei herausragenden, korrespondierenden und sich ablösenden Werke würden als Momente eines Prozesses erscheinen, der nicht mehr auf einen Zielpunkt hin konstruiert werden müßte, weil er als *dialektische Selbsterzeugung neuer Formen* keiner Teleologie bedarf. Die so gesehene Eigendynamik der literarischen Evolution wäre ferner dem Dilemma der Auswahlkriterien enthoben: zu Buche schlägt hier das Werk als neue Form in der literarischen Reihe, nicht aber die Selbstreproduktion abgesunkener Formen, Kunstmittel und Gattungen, die in den Hintergrund rücken, bis sie durch einen neuen Moment der Evolution wieder »wahrnehmbar« gemacht werden. Schließlich würde im formalistischen Entwurf einer Literaturgeschichte, die sich als ›Evolution‹ versteht und gegen den üblichen Sinn dieses Begriffs jedweden gerichteten Verlauf ausschließt, der geschichtliche Charakter eines Werkes mit seinem Kunstcharakter gleichbedeutend: die ›evolutionäre‹ Bedeutung und Charakteristik einer literarischen Erscheinung setzt – nicht anders als der Satz, daß das Kunstwerk gegen den Hintergrund anderer Kunstwerke wahrgenommen werde – Innovation als entscheidendes Merkmal voraus.<sup>57</sup>

Die formalistische Theorie der ›literarischen Evolution‹ ist gewiß einer der bedeutendsten Ansätze für eine Erneuerung der Literaturgeschichte. Die Erkenntnis, daß sich geschichtliche Veränderungen auch im Bereich der Literatur innerhalb eines Systems abspielen, die versuchte Funktionalisierung der literarischen Entwicklung und nicht zuletzt die Theorie der Automatisierung sind Errungenschaften, an denen festzuhalten ist, auch wenn die einseitige Kanonisierung der Veränderung einer

Korrektur bedarf. Die Kritik hat die Schwächen der formalistischen Evolutionstheorie schon zur Genüge aufgezeigt: daß die bloße Gegensätzlichkeit oder ästhetische Variation nicht ausreiche, um das Wachstum der Literatur zu erklären, daß die Frage nach der Richtung des Wandels der literarischen Formen unbeantwortbar bleibe, daß die Innovation für sich allein noch nicht den Kunstcharakter ausmache und daß die Beziehung zwischen literarischer Evolution und gesellschaftlicher Veränderung durch ihre bloße Negierung nicht aus der Welt geschafft sei.<sup>58</sup> Auf die letzte Frage antwortet meine These VIII, die Problematik der übrigen Fragen erfordert, die deskriptive Literaturtheorie der Formalisten rezeptionsästhetisch auf die Dimension geschichtlicher Erfahrung zu öffnen, die auch den historischen Standort des gegenwärtigen Betrachters, alias Literarhistorikers, einschließen muß.

Die Beschreibung der literarischen Evolution als unaufhörlichen Kampf des Neuen mit dem Alten oder als Wechsel von Kanonisierung und Automatisierung der Formen verkürzt den geschichtlichen Charakter der Literatur auf die eindimensionale Aktualität ihrer Veränderungen und beschränkt das geschichtliche Verstehen auf deren Wahrnehmung. Die Veränderungen der literarischen Reihe werden indes erst dann zu einer geschichtlichen Folge, wenn der Gegensatz von alter und neuer Form auch deren spezifische Vermittlung erkennen läßt. Diese Vermittlung, die den Schritt von der alten zur neuen Form in der Interaktion von Werk und Rezipient (Publikum, Kritiker, neuer Produzent) wie von vergangenem Ereignis und sukzessiver Rezeption umgreift, kann methodisch in dem formalen wie inhaltlichen Problem erfaßt werden, »das jedes Kunstwerk als Horizont der nach ihm möglichen ›Lösungen‹ stellt und hinterläßt«<sup>59</sup>. Die bloße Beschreibung der veränderten Struktur und der neuen Kunstmittel eines Werkes führt nicht notwendig auf dieses Problem und damit auf seine Funktion in der historischen Reihe zurück. Um diese zu bestimmen, das heißt, um das hinterlassene Problem zu erkennen, auf welches das neue Werk in der historischen Reihe die Antwort ist, muß der Interpret seine eigene Erfahrung ins Spiel bringen, weil der vergangene Horizont von alter und neuer Form, Problem und Lösung nur in seiner weiteren Vermittlung, am gegenwärtigen Horizont des rezipierten Werkes, wiedererkennbar ist. Literaturgeschichte als ›literarische Evolution‹ setzt den geschichtlichen Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion bis zur Gegenwart des Betrachters als Bedingung der Vermittlung aller formalen Gegensätze oder »Differenzqualitäten«<sup>60</sup> voraus.

Die rezeptionsästhetische Fundierung gibt der ›literarischen Evolution‹ dabei nicht allein die verlorene Richtung zurück, insofern der Standort des Literarhistorikers zum Fluchtpunkt – aber nicht Ziel! – des Prozesses wird. Sie öffnet auch den Blick in die Zeitentiefe der literarischen Erfahrung, indem sie den variablen Abstand zwischen der aktuellen und der virtuellen Bedeutung eines literarischen Werkes erkennen läßt. Damit ist gemeint, daß der Kunstcharakter eines Werkes, dessen Bedeutungspotential der Formalismus auf die Innovation als einziges

Wertkriterium reduziert, im Horizont seines ersten Erscheinens keineswegs immer sogleich wahrnehmbar werden muß, geschweige denn im puren Gegensatz zwischen der alten und der neuen Form auch schon ausgeschöpft werden kann. Der Abstand zwischen der aktuellen ersten Wahrnehmung eines Werks und seinen virtuellen Bedeutungen, oder anders gesagt: der Widerstand, den das neue Werk der Erwartung seines ersten Publikums entgegensetzt, kann so groß sein, daß es eines langen Prozesses der Rezeption bedarf, um das im ersten Horizont Unerwartete und Unverfügbare einzuholen. Dabei kann es geschehen, daß eine virtuelle Bedeutung des Werks so lange unerkannt bleibt, bis die ›literarische Evolution‹ mit der Aktualisierung einer jüngeren Form den Horizont erreicht hat, der nun erst den Zugang zum Verständnis der verkannten älteren Form finden läßt. So hat erst die dunkle Lyrik Mallarmés und seiner Schule den Boden für die Rückwendung zu der seit langem nicht mehr geachteten und darum vergessenen Barockdichtung und im besonderen für die philologische Neuinterpretation und ›Wiedergeburt‹ Góngoras bereitet. Beispiele dafür, wie eine neue literarische Form den Zugang zu vergessener Dichtung wieder eröffnen kann, ließen sich reihen; darunter fallen die sogenannten ›Renaissancen‹ – sogenannte, weil die Wortbedeutung den Anschein der selbsttätigen Wiederkehr erweckt und oft verkennen läßt, daß literarische Tradition sich nicht selbst tradieren, eine literarische Vergangenheit also auch nur wiederkehren kann, wo eine neue Rezeption sie in die Gegenwart zurückholt, sei es, daß eine veränderte ästhetische Einstellung sich Vergangenes im gewollten Rückgriff wieder aneignet, sei es, daß von dem neuen Moment der literarischen Evolution auf vergessene Dichtung ein unerwartetes Licht zurückfällt, das etwas in ihr finden läßt, was man zuvor nicht in ihr suchen konnte.<sup>61</sup> Das Neue ist also nicht nur eine *ästhetische* Kategorie. Es geht nicht in den Faktoren der Innovation, Überraschung, Überbietung, Umgruppierung, Verfremdung auf, denen die formalistische Theorie ausschließlich Bedeutung zumaß. Das Neue wird auch zur *historischen* Kategorie, wenn die diachronische Analyse der Literatur zu der Frage weitergetrieben wird, welche historischen Momente es eigentlich sind, die das Neue einer literarischen Erscheinung erst zum Neuen machen, in welchem Grade dieses Neue im historischen Augenblick seines Hervortretens schon wahrnehmbar ist, welchen Abstand, Weg oder Umweg des Verstehens seine inhaltliche Einlösung erfordert hat, und ob der Moment seiner vollen Aktualisierung so wirkungsmächtig war, daß er die Perspektive auf das Alte und damit die Kanonisierung der literarischen Vergangenheit zu ändern vermochte.<sup>62</sup> Wie sich in diesem Lichte das Verhältnis von poetischer Theorie und ästhetisch produktiver Praxis darstellt, ist in anderem Zusammenhang schon diskutiert worden.<sup>63</sup> Gewiß sind die Möglichkeiten des Ineinandergreifens von Produktion und Rezeption im geschichtlichen Wandel der ästhetischen Einstellung mit diesen Darlegungen bei weitem nicht erschöpft. Sie sollen hier vor allem verdeutlichen, in welche Dimension eine diachronische Betrachtung der Literatur führt, die sich

nicht mehr damit begnügen will, eine chronologische Reihe literarischer ›Fakten‹ schon für die geschichtliche Erscheinung der Literatur zu halten.

## VII

*Die Ergebnisse, die in der Sprachwissenschaft mit der Unterscheidung und methodischen Verbindung von diachronischer und synchronischer Analyse erzielt wurden, geben Anlaß, auch in der Literaturgeschichte die bisher allein übliche diachronische Betrachtung zu überwinden. Wenn schon die rezeptionsgeschichtliche Perspektive bei Veränderungen der ästhetischen Einstellung immer wieder auf funktionale Zusammenhänge zwischen dem Verständnis neuer und der Bedeutung älterer Werke stößt, so muß es auch möglich sein, durch einen Moment der Entwicklung einen synchronen Schnitt zu legen, die heterogene Vielfalt der gleichzeitigen Werke in äquivalente, gegensätzliche und hierarchische Strukturen zu gliedern und so ein übergreifendes Bezugssystem in der Literatur eines historischen Augenblicks aufzudecken. Daraus ließe sich das Darstellungsprinzip einer neuen Literaturgeschichte entwickeln, wenn weitere Schnitte im Vorher und Nachher der Diachronie so angelegt werden, daß sie den literarischen Strukturwandel historisch in seinen epochebildenden Momenten artikulieren.*

Den Primat der diachronischen Betrachtung in der Historiographie hat wohl am entschiedensten Siegfried Kracauer in Frage gestellt. Seine Abhandlung *Time and History*<sup>64</sup> bestreitet den Anspruch der allgemeinen Geschichtsschreibung (General History), Ereignisse aller Lebensbereiche im homogenen Medium der chronologischen Zeit als einen einheitlichen, in jedem historischen Augenblick konsistenten Prozeß begreifbar zu machen. Dieses Geschichtsverständnis, immer noch im Banne von Hegels Begriff des ›objektiven Geistes‹ stehend, setze voraus, daß alles, was sich gleichzeitig ereignet, gleichermaßen von der Bedeutung dieses Moments geprägt sei, und verdecke damit die faktische Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen.<sup>65</sup> Denn die Vielfalt der Ereignisse eines historischen Augenblicks, die der Universalhistoriker als Exponenten eines einheitlichen Gehalts zu begreifen glaubt, seien de facto Momente ganz verschiedener Zeitkurven, von den Gesetzmäßigkeiten ihrer besonderen Geschichte (Special History) bedingt<sup>66</sup>, wie an den Interferenzen der verschiedenen ›Geschichten‹ der Künste, der Rechts-, Wirtschafts- oder politischen Geschichte und so fort unmittelbar evident werde: »The shaped times of the diverse areas overshadow the uniform flow of time. Any historical period must therefore be imagined as a mixture of events which emerge at different moments of their own time.«<sup>67</sup> [...]

## VIII

*Die Aufgabe der Literaturgeschichte ist erst dann vollendet, wenn die literarische Produktion nicht allein synchron und diachron in der Abfolge ihrer Systeme dargestellt, sondern als besondere Geschichte auch in dem ihr eigenen Verhältnis zu der allgemeinen Geschichte gesehen wird. Dieses Verhältnis geht nicht darin auf, daß sich in*

*der Literatur aller Zeiten ein typisiertes, idealisiertes, satirisches oder utopisches Bild gesellschaftlichen Daseins auffinden läßt. Die gesellschaftliche Funktion der Literatur wird erst dort in ihrer genuinen Möglichkeit manifest, wo die literarische Erfahrung des Lesers in den Erwartungshorizont seiner Lebenspraxis eintritt, sein Weltverständnis präformiert und damit auch auf sein gesellschaftliches Verhalten zurückwirkt.*

Der funktionale Zusammenhang von Literatur und Gesellschaft wird von der herkömmlichen Literatursoziologie zumeist in den engen Grenzen einer Methode demonstriert, die das klassische Prinzip der *imitatio naturae* nur äußerlich durch die Bestimmung ersetzt hat, Literatur sei Darstellung einer vorgegebenen Wirklichkeit, und die darum einen epochal bedingten Stilbegriff, den ›Realismus‹ des 19. Jahrhunderts, zur literarischen Kategorie par excellence erheben mußte. Aber auch der jetzt modische literarische ›Strukturalismus‹, der sich mit oft zweifelhaftem Recht auf die archetypische Kritik von Northrop Frye oder auf die strukturelle Anthropologie von Claude Lévi-Strauss beruft, bleibt noch ganz dieser im Grunde klassizistischen Darstellungsästhetik und ihren Schematismen der ›Widerspiegelung‹ und ›Typisierung‹ verhaftet. [...]

Aus alledem ist zu folgern, daß die spezifische Leistung der Literatur im gesellschaftlichen Dasein gerade dort zu suchen ist, wo Literatur nicht in der Funktion einer *darstellenden* Kunst aufgeht. Sieht man in ihrer Geschichte auf die Momente, in denen literarische Werke Tabus der herrschenden Moral zum Einsturz brachten oder dem Leser neue Lösungen für die moralische Kasuistik seiner Lebenspraxis anboten, die hernach durch das Votum aller Leser von der Gesellschaft sanktioniert werden konnten, so eröffnet sich dem Literaturhistoriker ein noch wenig erschlossenes Forschungsgebiet. Die Kluft zwischen Literatur und Geschichte, zwischen ästhetischer und historischer Erkenntnis, wird überbrückbar, wenn die Literaturgeschichte nicht einfach den Prozeß der allgemeinen Geschichte im Spiegel ihrer Werke ein weiteres Mal beschreibt, sondern wenn sie im Gang der ›literarischen Evolution‹ jene im eigentlichen Sinn *gesellschaftsbildende* Funktion aufdeckt, die der mit anderen Künsten und gesellschaftlichen Mächten konkurrierenden Literatur in der Emanzipation des Menschen aus seinen naturhaften, Wenn es sich für den Literaturwissenschaftler verlohnt, um dieser Aufgabe willen über seinen ahistorischen Schatten zu springen, liegt darin wohl auch eine Antwort auf die Frage, zu welchem Ende und mit welchem Recht man heute noch – oder wieder – Literaturgeschichte studieren kann.

### Anmerkungen

<sup>1</sup> Von den jüngeren Arbeiten zum Problem der Literaturgeschichte (im folgenden nur mit Angabe der Jahreszahl zitiert) sind mir bekannt geworden: R. Jakobson, *Über den Realismus in der Kunst* (1921), in: *Texte der russischen Formalisten* I, ed. J. Striedter, München 1969, pp. 373-391; W. Benjamin, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* (1931), in: *Angelus Novus*, Frankfurt 1966, pp. 450-456; R. Wellek, *The Theory of Literary History*, in: *Etudes dédiées au quatrième Congrès de linguistes. Travaux du Cercle Linguistique de de Prague*, 1936, pp. 173-191; id., *Der Begriff der Evolution in der Literaturgeschichte*, in: *Grundbegriffe der Literaturkritik*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1965; U. Leo, *Das Problem der Literaturgeschichte* (1939), in: *Sehen und Wirklichkeit bei Dante*, Frankfurt 1957; W.



Krauss, *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag* (1950), in: *Studien und Aufsätze*, Berlin 1959, pp. 19-72; J. Storst, *Das Problem der Literaturgeschichte*, in: *Dante-Jahrbuch* 38 (1960), pp. 1-17; E. Trunz, *Literaturwissenschaft als Auslegung und als Geschichte der Dichtung*, in: *Festschrift J. Trier*, Meisenheim 1954; H. E. Hass, *Literatur und Geschichte*, in: *Neue deutsche Hefte* 5 (1958), pp. 307-318; R. Barthes, *Histoire ou littérature* (1960), in: *Literatur oder Geschichte*, Frankfurt 1969; F. Sengle, *Aufgaben der heutigen Literaturgeschichtsschreibung*, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 200 (1964), S. 241-264.

<sup>2</sup> *Bedenken eines Philologen*, in: *Studium generale* 7, pp. 321-323. – Der neue Zugang zur literarischen Tradition, den R. Guette mit der ihm eigenen Methode, ästhetische Kritik mit historischer Erkenntnis zu verknüpfen, in einer Reihe von wegweisenden Aufsätzen gesucht hat (zum Teil in: *Questions de littérature*, Gent 1960), entspricht seinem fast gleichlautenden (nicht publizierten) Grundsatz: »Le plus grand tort des philologues, c'est de croire que la littérature a été faite pour des philologues«. Siehe dazu auch sein *Eloge de la lecture*, in: *Revue générale belge*, Janvier 1966, pp. 3-14.

<sup>3</sup> Diese These ist ein Kernstück der *Introduction à une esthétique de la littérature* von G. Picon, Paris 1953, cf. p. 90 sqq.

<sup>4</sup> Entsprechend formulierte W. Benjamin (1931): »Denn es handelt sich ja nicht darum, die Werke des Schrifttums im Zusammenhang ihrer Zeit darzustellen, sondern in der Zeit, da sie entstanden, die Zeit, die sie erkennt – das ist die unsere – zur Darstellung zu bringen. Damit wird die Literatur ein Organon der Geschichte, und sie dazu – nicht das Schrifttum zum Stoffgebiet der Historie – zu machen ist die Aufgabe der Literaturgeschichte« (p. 456).

<sup>5</sup> *The Idea of History*, New York/Oxford 1956, p. 228.

<sup>6</sup> Hier folge ich A. Nisin in seiner Kritik an dem latenten Platonismus der philologischen Methoden, d. h. an ihrem Glauben an eine zeitlose Substanz des literarischen Werks und an einen zeitlosen Standpunkt seines Betrachters: »Car l'œuvre d'art, si elle ne peut incarner l'essence de l'art, n'est pas non plus un objet que nous puissions regarder, selon la règle cartésienne, sans y rien mettre de nous-mêmes que ce qui se peut appliquer indistinctement à tous les objets«; *La littérature et le lecteur*, Paris 1959, p. 57 (s. dazu meine Rezension in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 197, 1960, pp. 223-225).

<sup>7</sup> G. Picon, *Introduction . . .*, op. cit., p. 34. Diese Auffassung von der dialogischen Seinsweise des literarischen Kunstwerks findet sich bei Malraux (*Les voix du silence*) wie bei Picon, Nisin und Guette – einer in Frankreich lebendigen Tradition der Literärästhetik, der ich mich besonders verpflichtet weiß; sie geht letztlich auf einen berühmten Satz von Valéry's Poetik, zurück: *C'est l'exécution du poème qui est le poème*.

<sup>8</sup> P. Szondi, *Über philologische Erkenntnis*, in: *Hölderlin-Studien*, Frankfurt 1967, sieht darin zu Recht den entscheidenden Unterschied zwischen Literatur- und Geschichtswissenschaft, vgl. p. 11: »Kein Kommentar, keine stilkritische Untersuchung eines Gedichts darf sich das Ziel setzen, eine Beschreibung des Gedichts herzustellen, die für sich aufzufassen wäre. Noch deren unkritischer Leser wird sie mit dem Gedicht konfrontieren wollen, sie allererst verstehen, wenn er die Behauptungen wieder in die Erkenntnisse aufgelöst hat, aus denen sie hervorgegangen.« Ganz entsprechend R. Guette, *Eloge de la lecture*, op. cit.

<sup>9</sup> Auch auf J. Storst, 1960, p. 15, bezogen, der dort das historische und das literarische Ereignis (»Das Kunstwerk ist zunächst ...eine künstlerische Tat, also historisch wie die Schlacht von Issos«) kurzerhand gleichsetzt.

<sup>10</sup> R. Wellek, 1936, p. 179.

<sup>11</sup> In: *Slovo a slovenost*, I, 192, zit. von Wellek, 1936, p. 179 sqq.

<sup>12</sup> G. Buck, *Lernen und Erfahrung*, Stuttgart 1967, p. 56, der hier an Husserl (*Erfahrung und Urteil*, bes. § 8) anknüpft, im weiteren aber zu einer über Husserl hinausführenden Bestimmung der Negativität im Prozeß der Erfahrung gelangt, die für die Horizontstruktur der ästhetischen Erfahrung bedeutsam ist (vgl. Anm. 52).

<sup>13</sup> W. D. Stempel, *Pour une description des genres littéraires*, in: *Actes du Xle congrès internat. de linguistique Romane*, Bukarest 1968, ferner in: *Beiträge zur Textlinguistik*, ed. W. D. Stempel, München 1970.

<sup>14</sup> Hierzu kann ich auf meine Abhandlung: *Littérature médiévale et théorie des genres*, in: *Poétique* 1 (1970), pp. 79-101, verweisen, die demnächst in erweiterter Form auch im Band I des *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg erscheinen wird.

<sup>15</sup> Nach der Deutung von H. J. Neuschäfer, *Der Sinn der Parodie im Don Quijote*, Heidelberg 1963 (*Studia romanica*, 5).

<sup>16</sup> Nach der Deutung von R. Warning, *Tristram Shandy and Jacques le Fataliste*, München 1965 (*Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, 4), bes. p. 80 sqq.

<sup>17</sup> Nach der Deutung von K. H. Stierle, *Dunkelheit und Form in Gérard de Nerval's »Chimères«*, München 1967 (*Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, 5), bes. pp. 55 und 91.

<sup>18</sup> Zu diesem Husserlschen Begriff siehe G. Buck, *Lernen und Erfahrung*, p. 64 sqq.

<sup>19</sup> Hier nehme ich Ergebnisse der Diskussion über das Kitschige als Grenzerscheinung des Ästhetischen auf, die auf dem III. Kolloquium der Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik* geführt wurde (jetzt in dem Band: *Die nicht mehr schönen Künste – Grenzphänomene des Ästhetischen*, ed. H. R. Jauß, München 1968). Für die »kulinarische« Einstellung, die bloße Unterhaltungskunst voraussetzt, gilt wie für den Kitsch, daß hier die »Forderungen der Konsumenten a priori befriedigt werden« (P. Beylin), daß »die erfüllte Erwartung zur Norm des Produkts wird« (W. Iser)

oder daß »sein Werk, ohne ein Problem zu haben und zu lösen, den Habitus einer Problemlösung aufweist« (M. Im-dahl), op. cit., pp. 651-667.

<sup>20</sup> Wie auch das Epigontum, siehe dazu B. Tomasevskij (in: *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov*, Paris 1965, p. 306): »L'apparition d'un génie équivaut toujours à une révolution littéraire qui détrône le canon dominant et donne le pouvoir aux procédés jusqu'alors subordonnés. [...] Les épigones répètent une combinaison usée des procédés, et d'originale et révolutionnaire qu'elle était, cette combinaison devient stéréotypée et traditionnelle. Ainsi les épigones tuent parfois pour longtemps l'aptitude des contemporains à sentir la force esthétique des exemples qu'ils imitent: ils discréditent leurs maîtres.«

<sup>21</sup> R. Escarpit, *Das Buch und der Leser: Entwurf einer Literatursoziologie*, Köln/Opladen 1961 (erste deutsche erweiterte Ausgabe von: *Sociologie de la littérature*, Paris 1958), p. 116.

<sup>22</sup> *Ib.*, p. 117.

<sup>23</sup> *Ib.*, p. 111.

<sup>24</sup> Welcher Schritt notwendig ist, um über diese einseitige Determination hin-auszugelangen, zeigt K. H. Bender, *König und Vasall: Untersuchungen zur Chanson de Geste des XII. Jahrhunderts*, Heidelberg 1967 (*Studia romanica*, 13). In dieser Geschichte der frühen französischen Epik stellt sich die scheinbare Kongruenz von feudaler Gesellschaft und epischer Idealität als ein Prozeß dar, der durch eine ständig wechselnde Diskrepanz zwischen »Realität« und »Ideologie«, d. h. zwischen den historischen Konstellationen der feudalen Konflikte und den poetischen Antworten der Epen im Gang gehalten wird.

<sup>25</sup> Diese Aspekte hat die ungleich anspruchsvollere Literatursoziologie Erich Auerbachs in der Vielfalt epochaler Brechungen des Verhältnisses von Autor und Publikum ans Licht gerückt, s. dazu die Würdigung von F. Schalk (Ed.), in: E. Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/ München 1967, p. 11 sqq.

<sup>26</sup> S. dazu H. Weinrich, *Für eine Literaturgeschichte des Lesers* (*Mercur*, November 1967) – ein aus der gleichen Absicht heraus entstandener Versuch, der analog zu der Ersetzung der früher üblichen Linguistik des Sprechers durch eine Linguistik des Hörers nunmehr für eine methodische Berücksichtigung der Perspektive des Lesers in der Literaturhistorie plädiert und damit meiner Absicht auf das glücklichste entgegenkommt. H. Weinrich zeigt vor allem auch, wie die empirischen Methoden der Literatursoziologie durch die linguistische und literarische Interpretation der Leserrolle, die im Werk implizit enthalten ist, zu ergänzen sind.

<sup>27</sup> In: *Madame Bovary par Gustave Flaubert, Œuvres complètes*, Paris 1951, p. 998 : *Les dernières années de Louis-Philippe avaient vu les dernières explosions d'un esprit encore excitable par les jeux de l'imagination; mais le nouveau romancier se trouvait en face d'une société absolument usée, - pire qu'usée, - abrutié et gouleue, n'ayant horreur que de la fiction, et d'amour que pour la possession*.

<sup>28</sup> Cf. *ibid.* p. 999, sowie Anklage, Verteidigungsrede und Urteil des *Bovary*-Prozesses, in: Flaubert, *Œuvres*, éd. de la Pléiade, Paris 1951, vol. I, 649-717, bes. 717; ferner zu *Fanny E. Montégut, Le roman intime de la littérature réaliste*, in: *Revue des deux mondes* 18 (1858), pp. 196-213, bes. 201 und 209 sqq.

<sup>29</sup> Wie Baudelaire bezeugt, cf. op. cit., p. 996: *[...] car depuis la disparition de Balzac [...] toute curiosité, relativement au roman, s'était apaisée et endormie*.

<sup>30</sup> Zu diesen und anderen zeitgenössischen Urteilen s. Vf., *Die beiden Fassungen von Flauberts »Education Sentimentale«*, in: *Heidelberger Jahrbücher* 2 (1958), pp. 96-116, bes. 97.

<sup>31</sup> S. dazu die ausgezeichnete Analyse des zeitgenössischen Kritikers E. Montégut, der ausführlich darlegt, warum Wunschwelt und Gestalten in Fey-deaus Roman typisch für die Publikumsschicht in den Quartiers *entre la Bourse et le boulevard Montmartre* sei (op. cit., p. 209), die einen *alcool poétique* gebrauche, sich darin gefalle *de voir poétiser ses vulgaires aventures de la veille et ses vulgaires projets du lendemain* (p. 210) und einer *idolâtrie de la matière* huldige, worunter Montégut die Ingredienzien der »Traumfabrik« des Jahres 1858 versteht – *une sorte d'admiration béate, presque dévotionneuse, pour les meubles, les tapisseries, les toilettes, s'échappe, comme un parfum de patchouli, de chacune de ces pages* (p. 201).

<sup>32</sup> Beispiele dieser Methode, die nicht nur Erfolg, Nachruhm und Einfluß eines Dichters durch die Geschichte verfolgen, sondern die historischen Bedingungen und Veränderungen seines Verständnisses untersuchen, sind noch selten. Dafür wären zu nennen: G. F. Ford, *Dickens and his readers*, Princeton 1955; A. Nisin, *Les œuvres et les siècles*, Paris 1960 (behandelt werden *Virgile, Dante et nous, Ronsard, Corneille, Racine*); E. Lämmert, *Zur Wirkungsgeschichte Eichendorffs in Deutschland*, in: *Festschrift für Richard Alewyn*, ed. H. Singer und B. v. Wiese, Köln/Graz 1967. – Das methodische Problem des Schritts von der Wirkung zur Rezeption eines Werkes hat F. Vodička mit der Frage nach den Veränderungen des Werkes, die sich in seiner sukzessiven ästhetischen Wahrnehmung verwirklichen, schon 1941 in seiner Abhandlung: *Die Problematik der Rezeption von Nerudas Werk* am schärfsten bezeichnet (jetzt in: *Struktura vyvoje*, Praha 1969).

<sup>33</sup> S. dazu Vf., *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen 1959, bes. Kap. IV A und D.

<sup>34</sup> A. Vinaver, *A la recherche d'une poétique médiévale*, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 2 (1959), pp. 1-16.

<sup>35</sup> H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, pp. 284-285.

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 283.

<sup>37</sup> *Ibid.* p. 352.

<sup>38</sup> Ibid. p. 289.

<sup>39</sup> Ibid. p. 356.

<sup>40</sup> Wellek, 1936, p. 184; id., 1965, pp. 20-22.

<sup>41</sup> Wellek, 1965, p. 20.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> *Wahrheit und Methode*, p. 274.

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Ibid. p. 290.

<sup>48</sup> Diese Verkehrung wird in dem Kapitel: *Die Logik von Frage und Antwort* (pp. 351-360) offensichtlich.

<sup>49</sup> Ibid. p. 280.

<sup>50</sup> Ibid. p. 109.

<sup>51</sup> Vgl. p. 110.

<sup>52</sup> Das ist auch aus der formalistischen Ästhetik und im besonderen aus V. Šklovskijs Theorie der »Entautomatisierung« zu folgern, vgl. in der Wiedergabe V. Erlichs, *Russischer Formalismus*, München 1964, p. 84: »Da die »gewundene, bewußt gehemmte Form« künstliche Hindernisse zwischen dem wahrnehmenden Subjekt und dem wahrgenommenen Objekt aufbaut, wird die Kette gewohnheitsmäßiger Verknüpfungen und automatischer Reaktionen gebrochen: auf diese Weise werden wir fähig, die Dinge überhaupt zu *sehen*, anstatt sie bloß *wiederzuerkennen*.«

<sup>53</sup> Op. cit., p. 275.

<sup>54</sup> Ibid. p. 280.

<sup>55</sup> In dem 1927 entstandenen Artikel *Über literarische Evolution* von J. Tynjanov (*Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*, Frankfurt 1967, pp. 37-60) ist dieses Programm am prägnantesten aufgestellt. Es wurde – wie mir J. Striedter mitteilt – nur partiell bei der Behandlung von Problemen des Strukturwandels in der Geschichte literarischer Gattungen erfüllt, wie z. B. in dem Sammelband *Russkaja proza*, Leningrad 1926 (*Voprosy poetiki*, VIII) oder in J. Tynjanov, *Die Ode als rhetorische Gattung* (1922), jetzt in *Texte der russischen Formalisten II*, ed. J. Striedter, München 1970.

<sup>56</sup> J. Tynjanov, *Über literarische Evolution*, op. cit., p. 59.

<sup>57</sup> »Ein Kunstwerk wird als ein positiver Wert erscheinen, wenn es die Struktur der vorangegangenen Periode verwandelt, es wird als negativer Wert erscheinen, wenn es die Struktur übernimmt, ohne sie zu verwandeln« (J. Muka[ovský, zitiert von R. Wellek, 1965, p. 42).

<sup>58</sup> Siehe dazu V. Erlich, *Russischer Formalismus*, op. cit., pp. 284-287, R. Wellek, 1965, p. 42 sqq., und J. Striedter, *Texte der russischen Formalisten I*, München 1969, Einl. Abschnitt X.

<sup>59</sup> H. Blumenberg, in: *Poetik und Hermeneutik III*, 1. c., p. 692.

<sup>60</sup> Nach V. Erlich, op. cit., p. 281, bedeutete dieser Begriff für die Formalisten dreierlei: »auf der Ebene der Wirklichkeitsdarstellung stand die »Differenzqualität« für das »Abweichen« vom Wirklichen, also für die schöpferische Deformierung. Auf sprachlicher Ebene bedeutete der Ausdruck das Abweichen vom geläufigen Sprachgebrauch. Auf der Ebene der literarischen Dynamik schließlich [...] eine Veränderung der vorherrschenden künstlerischen Norm.«

<sup>61</sup> Für die erste Möglichkeit kann die (antiromantische) Revalorisation Boileaus und der klassischen *contrainte*-Poetik durch Gide und Valéry, für die zweite die verspätete Entdeckung von Hölderlins Hymnen oder von Novalis' Begriff zukünftiger Poesie angeführt werden (zum letzteren s. Vf. in: *Romanische Forschungen 77*, 1965, pp. 174-183).

<sup>62</sup> So wurden seit der Aufnahme des »kleinen Romantikers« Nerval, dessen *Chimères* erst mit der Wirkung Mallarmes Aufsehen erregten, die kanonisierten »großen Romantiker« Lamartine, Vigny, Musset, und ein guter Teil der »rhetorischen« Lyrik Victor Hugos mehr und mehr in den Hintergrund gerückt.

<sup>63</sup> *Poetik und Hermeneutik II (Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion)*, ed. W. Iser, München 1966, bes. pp. 395-418).

<sup>64</sup> In: *Zeugnisse – Theodor W. Adorno zum 60. Geburtstag*, Frankfurt 1963, pp. 50-64, ferner in dem Beitrag *General History and the Aesthetic Approach* zu *Poetik und Hermeneutik III* (s. Anm. 19), jetzt in *History: The last things before the Last*, New York 1969 (vgl. dort Kap. 6: *Ahasverus, or the riddle of Time*, pp. 139-163).

<sup>65</sup> »First, in identifying history as a process in chronological time, we tacitly assume that our knowledge of the moment at which an event emerges from the flow of time will help us to account for its appearance. The date of the event is a value-laden fact. Accordingly, all events in the history of a people, a nation, or a civilization which take place at a given moment are supposed to occur then and there for reasons bound up, somehow, with that moment« (*History...*, p. 141).

<sup>66</sup> Dieser Begriff geht zurück auf H. Focillon, *The Life of Forms in Art*, New York 1948, und G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven/London 1962.

<sup>67</sup> *Time and History*, op. cit., p. 53.