

Sonderdruck
aus

Manfred Schmeling (Hrsg.)

Vergleichende Literaturwissenschaft

Theorie und Praxis



Akademische
Verlagsgesellschaft Athenaion
Wiesbaden

III. EINFLUSS- UND REZEPTIONSFORSCHUNG

Von Maria Moog-Grünewald

1. Von der Einfluß- zur Rezeptionsforschung

Studien zu dem Einfluß, der Wirkung, dem Nachleben, dem Fortwirken, dem Ruhm eines Werkes, eines Autors, einer Autoren-Generation, ja einer ganzen Nationalliteratur auf andere Autoren, Literaturen etc. erfreuen sich seit den Anfängen der kritischen Literaturbetrachtung bis auf den heutigen Tag einer ungebrochenen Popularität. Ein Blick auf die Bibliographien, insbesondere auf die Spezialbibliographien der Vergleichenden Literaturwissenschaft, kann zu der Vermutung Anlaß geben, Einfluß- und Wirkungsforschung sei nicht nur vornehmstes Geschäft der Komparatistik, sondern die Komparatistik sei schlechthin Einfluß- und Wirkungsforschung. Dem aufmerksamen Leser wird allerdings kaum entgehen, daß sich die Terminologie der einzelnen Buchtitel in auffälliger Weise für ganz bestimmte Zeiträume voneinander unterscheidet: Man wird feststellen, daß – grosso modo – für die Zeit von etwa 1880 bis etwa 1940/50 Arbeiten aufgeführt sind, die den *Einfluß* eines Werkes, eines Autors, einer literarischen Epoche oder gar einer ganzen Nationalliteratur auf einen Autor oder die Literatur einer anderen Nation – um nur einige der zahlreichen Variationsmöglichkeiten zu nennen – untersuchen; auch dort, wo das Wort »Einfluß« oder »influence« nicht ausdrücklich im Titel erscheint (z. B. *Goethe in Frankreich*, *Boileau in England*, *Shakespeare in Deutschland*), handelt es sich um Einfluß-Studien im weiteren Sinne. Man wird auch registrieren, welche heterogenen Sachverhalte unter dem Begriff »Einfluß« (zuweilen unter »Wirkung« u. a.) firmieren: Neben Untersuchungen zum Einfluß eines einzelnen oder des gesamten Werkes eines Autors auf eine andere Nationalliteratur finden sich Studien zum Einfluß einer literarischen Gattung, einer Versform, einer literarischen Technik, eines Stils, einer philosophischen Schule, eines ideengeschichtlich oder historisch wichtigen Ereignisses und anderes mehr.

Terminologisch aufschlußreicher sind allerdings auch neuere Arbeiten nicht, die sich seit etwa 1960, in geradezu überwältigender Zahl seit Ende der sechziger und in den siebziger Jahren mit dem »Fortwirken« bestimmter Autoren, Werke etc. befassen: Was vorher zumeist mit dem Wort »Einfluß« begrifflich abgedeckt wurde, scheint – zumindest auf den ersten Blick – durch Termini wie *Wirkung*, *Rezeption*, ja *Publikum* u. a. ersetzt; die Heterogenität dessen, was im einzelnen in seiner »Wirkung«, »Rezeption«, »Leserschaft« untersucht wird, ist nicht geringer.

Jedoch handelt es sich bei dieser terminologischen Veränderung nicht um reine »Begriffskosmetik«, man schüttete nicht einfach alten Wein in neue Schläuche. Theorie und Methode der Einflußforschung gehen vielmehr parallel mit Theorie und Methode der Literaturwissenschaft allgemein. Liest man eine Studie, die um 1890 oder noch um 1920 zum Einfluß eines Werkes oder eines

Autors verfaßt wurde, wird man in der Regel feststellen, daß Einflüsse als einfache Determinanten verstanden wurden, von denen her die Eigenart des neu entstandenen, des beeinflussten Werkes *kausal* erklärt wurde: Ganz im Sinne der positivistisch orientierten Geschichtsschreibung wurde die Erscheinung des literarischen Einflusses zunächst als Ursache-Wirkung-Prozeß in naturwissenschaftlichem Sinne gedeutet. Veränderungen, die das beeinflusste Werk in Stil, Form, Thematik und anderem aufwies, wurden entweder gar nicht erst registriert oder fanden meist nur wenig differenzierte Erklärungen. Die simplifizierende Formel des »Erbten, Erlebten und Erlernen« (vgl. dazu Gutzen u. a.,³ 1979, 145 bis 167) diente auch der Einflußforschung zur Deutung komplexer Phänomene. So vernachlässigte man beispielsweise nicht nur die synchronen Beziehungen verschiedener Nationalliteraturen, sondern berücksichtigte auch die geschmacksbildende Rolle des Publikums sowie bestimmter Institutionen nicht (von Ausnahmen wie Scherer freilich abgesehen). Über dem auch noch für die heutige Forschung wertvollen Sammeln von Lebenszeugnissen, dem Anhäufen von Stoffen und Motiven, Quellen und Einflüssen vergaß der literaturwissenschaftliche Positivismus und folgerichtig die unter seinem Banner stehende Einflußforschung weiterhin, daß ein literarisches Werk auch ein ästhetisches Gebilde ist, dessen Eigenheiten zu erkennen und zu werten sind.

Das Versäumte nachzuholen, stellte dann die Literaturwissenschaft im Zeichen des *New Criticism* und vor allem der werkimmanenten Interpretation in den fünfziger Jahren allein das literarische Kunstwerk und seine Strukturen in den Mittelpunkt ihres Interesses. Da nach ihrer Auffassung das Kunstwerk ein autonomes Gebilde ist, dessen Kunstcharakter sich gerade in seiner Überzeitlichkeit und dem Überdauern entstellungsgeschichtlicher Bedingtheiten erweist, trägt auch die Einfluß- und Wirkungsgeschichte nichts zur Erhellung des Werkes bei, die je historisch und gesellschaftlich bedingten Aufnahmen sind für das Verständnis des Werkes ohne Belang. Was es zu ergründen gilt, ist allein die »Seinsart und die eigentümliche Würde der Welt des Dichters« (Staiger, 1955, 10). — Wiederum ist der Umschlag des Pendels, hat es einmal seinen äußersten Punkt erreicht, nur folgerichtig. Die unabwiesbare Stärke der werkimmanenten Interpretation, nämlich das »Wortkunstwerk« als autonomes ästhetisches Gebilde zu beschreiben, wurde in ihren Überspitzungen zur Schwäche, dann nämlich, wenn sie die geschichtliche und gesellschaftliche Bedingtheit eines Werkes auch dort außer acht ließ, wo sie nur allzu offenkundig ist.

Aber mehr noch als epigonale, wenig gelungene Interpretationsstudien brachten vor allem Legitimationsschwierigkeiten, denen sich in den sechziger Jahren die Beschäftigung mit Literatur ausgesetzt sah, die »Kunst der Interpretation« in Mißkredit. Die Dach- und Superwissenschaft Soziologie ließ den Ruf nach »gesellschaftlicher Relevanz« jedwedens Tuns und Treibens laut werden, und so sah sich die werkbezogene Literaturwissenschaft, die ja jegliche gesellschaftlichen Bezüge des als autonom betrachteten Kunstwerks außer acht ließ, als elitär und nutzlos gebrandmarkt und ins Abseits des wissenschaftlichen Tummelfeldes gestellt, dem Demokratisierung und Kommunikation über alles ging. Die Krise der Literaturgeschichte, ja Literaturgeschichtsschreibung konstatierte dann endgültig H. R. Jauß 1967 in seinem erfolg- und folgenreichen Entwurf einer »Literaturgeschichte des Lesers« (Jauß, 1970, 144–207); er benannte die Symptome und

wies Wege und Mittel der Rettung: Die Krise der Literaturgeschichte sei nurmehr die selbstverschuldete Folge einer einseitigen und selbstherrlichen Geschichte der Autoren und Werke, die ihren »dritten Stand«, den Leser, Zuhörer und Betrachter völlig unberechtigterweise verschwiegen habe. Dem Leser komme aber eine ganz entscheidende geschichtliche Funktion zu, denn:

»[...] zum konkreten geschichtlichen Prozeß wird Literatur und Kunst erst durch die vermittelnde Erfahrung derer, die ihre Werke aufnehmen, genießen und beurteilen, die sie damit anerkennen oder ablehnen, auswählen und vergessen, und derart Traditionen bilden, die nicht zuletzt aber auch die aktive Rolle übernehmen können, auf eine Tradition zu antworten, indem sie selbst wieder Werke hervorbringen« (Jauß, 1975, 325).

Das neue Losungswort der Literaturwissenschaft heißt *Rezeption* in Kommunikation.

Es wird deutlich: Der Begriff der *Rezeption*, so wie er hier verwendet wird, geht weit über die traditionelle Bedeutung hinaus. Ursprünglich gehört er in die Rechtsgeschichte und bezeichnete dort die Aufnahme des römischen Zivil- und Prozeßrechtes in den europäischen Ländern zur Zeit der Renaissance. Dieser juristische Terminus konnte mit Gewinn in die Literaturgeschichte übernommen werden, denn: Rezeption meint nicht allein die passive Bewahrung, sondern auch »die tätig-umgestaltende Aufnahme überlieferten Kulturgutes in die eigene geistige Welt« (vgl. Rüdiger, 1961, I, 575 f.; Stackelberg, 1972, VIII). Aus dieser Begriffsbestimmung spricht deutlich ein verstärktes Interesse für den nehmenden Teil, für den Rezipienten. Nur hat diese ältere Verwendung allein den wieder »produktiven Rezipienten«, den »Leser im Autor« im Sinn, während die neuere auch den passiven, den schweigend konsumierenden Leser im Auge hat, diesen auch soziologisch zu fassen sucht und ihm »indirekte Aktivitäten« zuschreibt. Denn nach Auffassung der neuen Rezeptionsästhetik¹ treten Autor, Werk und Publikum in ein dynamisches dialogisches Verhältnis, das von Aneignung und Austausch bestimmt ist. In diesem Verhältnis kommt dem *Erwartungshorizont* (ein Begriff, den Jauß von dem Soziologen K. Mannheim übernommen hat; vgl. Jauß, 1970, 201, Anm. 134) eine wesentliche methodische Rolle zu: Er umfaßt die Voraussetzungen, unter denen der Leser ein Werk rezipiert. Zu unterscheiden ist zwischen einem innerliterarischen, vom Werk implizierten Erwartungshorizont, worunter z. B. das »Vorverständnis der Gattungen«, die »Form und Thematik zuvor bekannter Werke« und der »Gegensatz von poetischer und praktischer Sprache« (Jauß, 1970, 173 f.) zu verstehen ist, und einem außerliterarischen Erwartungshorizont, der durch die praktische Lebenswelt der einzelnen Leser bzw. Leserschichten gegeben ist. Die jeweilige Rekonstruktion des außer- wie innerliterarischen Erwartungshorizontes kann nach Jauß auf die Frage Antwort geben, wie ein literarisches Werk im Augenblick seiner Erstveröffentlichung vom Publikum aufgenommen, warum es zu einer bestimmten Zeit gerade so, zu einer späteren Zeit aber wieder anders verstanden wurde. In der je verschiedenen

1 Ich beschränke mich im folgenden fast ausschließlich auf die Ausführungen von Jauß, weil diese mehr oder minder Ausgangspunkt der Debatte waren und in ihnen die wesentlichen Aspekte versammelt sind. Im übrigen verweise ich auf die Bibliographie im Anhang und vor allem auf Grimms (1977) Bibliographie.

Aufnahme bzw. *Konkretisation* eines literarischen Textes durch zeitgenössische wie vor allem durch historisch aufeinanderfolgende Leser entfaltet sich darüber hinaus sukzessiv das »Sinnpotential« des Werkes. Es mag den Anschein haben, daß nach dieser Vorstellung eines für die unterschiedlichsten Konkretisationen und Rezeptionen offenen Textes einem uneingeschränkten Subjektivismus und Relativismus das Wort geredet wird, da ja jede Art der Textdeutung durch historische, gesellschaftliche, literarästhetische und persönlich-lebensweltliche Rezeptionsdispositionen legitimiert werde und daher zu billigen sei. Jauß spricht aber vorsorglich von einem »im Werk [...] angelegten Sinnpotential« (Jauß, 1970, 186)². – Ausgangspunkt und Vergleichsbasis ist damit das Werk selbst, der vom Autor beabsichtigte Sinn, nicht aber die Folge und Fülle voneinander verschiedener Sinngebungen durch die Leser. Erst unter dieser Prämisse können Rezeptionen weitgehend objektiv beschrieben werden, wird Rezeptionsforschung sinnvoll. Erst dann kann Text und Geschichte wissenschaftlich vermittelt werden. Reduziert man die neuere Rezeptionsästhetik auf diesen wissenschaftlich wie philologisch einzig haltbaren Kern, dann wird deutlich, daß die sogenannte rezeptionsästhetische Reflexion kein Novum ist; vielmehr handelt es sich hierbei um die altbewährte Methode der hermeneutischen Textauslegung – freilich mit einigen inhaltlichen wie vor allem verbalen Arabesken. Der Verweis auf den Vorrang des Werkes über den Leser schließt allerdings nicht aus, daß der Sinn eines Werkes erst allmählich oder lange Zeit nach seiner Erstveröffentlichung entfaltet wird. Es ist auch viel eher die Regel, daß jede Zeit einen für sie eigentümlichen Aspekt eines Werkes entdeckt, der früheren Zeiten entgangen ist und durch spätere Rezeptionen wieder in den Hintergrund gedrängt wird.

Mit der Beschreibung der unterschiedlichen Aufnahmen, die ein Autor bzw. ein Werk im Laufe der Geschichte erfahren hat und der Erklärung dieser Aufnahmen durch die jeweiligen literarischen, historischen, politischen und ideologischen Zustände ist nur ein Teil der Rezeptionsgeschichte eines Werkes erfaßt, nämlich ihre realen Voraussetzungen. Damit Rezeption zu einem Dialog, einer *literarischen Kommunikation* werde, bedarf es mehr als nur der passiven Aufnahme und des passiven Bewahrens; es bedarf einer Antwort, die ihrerseits Erwiderung evoziert, die reale Folgen zeitigt. Solche Folgen können einmal in einem *Horizontwandel* des Publikums bestehen, den ein Werk aufgrund seiner Abweichungen vom vorausgehenden Bezugssystem der inner- wie außerliterarischen Erwartungen erzwingt. Werke, die einen Horizontwandel bewirken, die eine *ästhetische Distanz* gegenüber den vorausgesetzten Erwartungen wahren, gelten übrigens als besonders wertvoll; Unterhaltungs- und Trivilliteratur erfüllen im allgemeinen einfach die Erwartungen. Der rezeptionsästhetische Entwurf enthält somit auch ein – wenngleich anfechtbares – Kriterium für die Wertung literarischer Werke. – Der Erweis einer geschichts- und »gesellschaftsbildenden Funktion« (Jauß, 1970, 200) der Literatur, d. h. die Untersuchung des Einflusses der Lektüre auf das Verhalten des Lesers, ist das ehrgeizigste Ziel der rezeptionsästhetischen Forschung, zugleich aber auch dasjenige, das nur unter größten

2 Damit steht Jauß in der Tradition der vorwiegend objektorientierten Hermeneutik Gadamer's wie der eher subjektorientierten strukturalen Semiotik Mukařovskýs, um nur diese zu nennen. – Knappe Orientierung auch hierüber bei Link (1976, 142–162).

Schwierigkeiten und nur für kaum zu verallgemeinernde Ausnahmefälle zu erreichen ist. Gelänge dieses Vorhaben, wären damit nicht nur jeglicher Apologie der Lektüre – in einer Zeit, in der das »Wofür«, nicht das »An Sich« zählt –, sondern auch dem Sinn und Zweck der literarischen Rezeptionsforschung überzeugende Argumente an die Hand gegeben. Auf die Problematik, mehr noch auf die Aporie dieses Projekts kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden; es sollte nur der Vollständigkeit halber im Rahmen der realen Folgen von Literaturrezeption durch Leser erwähnt werden.

»Ereignishaft« für die Geschichte der Literatur wird die passive Rezeption des Lesers und die reproduzierende Rezeption des Kritikers (Link, 1976, 85 f.) erst dann, wenn sie sich »in die aktive Rezeption und neue Produktion des Autors umsetzt«, wenn »das nächste Werk formale und moralische Probleme, die das letzte hinterließ, lösen und wieder neue Probleme aufgeben kann« (Jauß, 1970, 189). Dieser Aspekt der Rezeption, nämlich die eigene künstlerische Produktion, ist bisher am besten erforscht: Er ist, von der Produktionsästhetik her gesehen, »nichts anderes als die beliebte Frage nach 'Einflüssen' als möglichen Voraussetzungen für die Entstehung eines literarischen Werks« (Link, 1976, 86).

Damit wären wir am Ausgangspunkt unseres knappen Abrisses zu Begriff und Problem des literarischen »Einflusses«. Soviel sollte bisher deutlich werden: »Einflüsse«, welcher Art und welchen Umfangs auch immer, sind nicht mehr kausal-genetisch von Werk zu Werk, von Autor zu Autor, von Nation zu Nation zu erklären; sie sind vielmehr als »produktive Rezeption« in einen überaus komplexen Rezeptionsprozeß einzubetten, an dem drei »Instanzen« beteiligt sind: Autor, Werk und Publikum. Diese Erkenntnis verdankt die Einfluß- und – so ist jetzt zu ergänzen – Rezeptionsforschung in ihrer Ausdrücklichkeit zweifellos der »rezeptionsästhetischen Reflexion«. Deren Anspruch war, die »substantialistische« werk- und autororientierte Literaturgeschichtsschreibung durch eine leserorientierte zu ersetzen, d. h. die gesamte bisherige Literaturwissenschaft buchstäblich auf den Kopf zu stellen. Sie wird sich vorerst damit begnügen müssen, vornehmlich der Einfluß- und Wirkungsgeschichte neue Impulse gegeben zu haben.

Wegen des weitgesteckten Anspruchs verlangte die Rezeptionsästhetik eine Darstellung, die – wenngleich äußerst summarisch – über das Thema »Einfluß, Wirkung, Rezeption« hinausging; aus demselben Grund wird auch die folgende Kritik den gesetzten Rahmen in einigen Punkten übersteigen müssen.

2. Grenzen und Möglichkeiten der »rezeptionsästhetischen Reflexion«

Was immer man von Theorie und Praxis des Jaußschen rezeptionsästhetischen Modells halten mag³, man wird seinem Promotor das Verdienst nicht absprechen

3 Zur Kritik an Jauß und seinem Entwurf siehe Grimm (1975, 34–51). – Grimm unterscheidet prinzipielle Einwände gegen die Theorie und solche gegen ihre Praktikabilität. Prinzipieller Natur ist notwendigerweise die Kritik all derer, die an der Autonomie der Dichtung festhalten, die die Literatur als »ein objektivierbares und substanzhaftes Produkt« (Grimm, 1974, 43) ansehen. So wird vor allem von der marxistischen Literaturkritik auf die historische Objektivität des literaturgeschichtlichen Prozesses hingewie-

dürfen, auf die Rolle des Lesers im literarhistorischen Prozeß ausdrücklich aufmerksam gemacht zu haben. Daß er – wenn auch sehr viel später – die »Partialität« (1973) der Rezeptionsästhetik betont, macht ihn darüber hinaus verdienstvoll gegenüber all denen, die – freilich in seinem Kielwasser – Mängel des Entwurfs kritisierten und diese mit allerlei kommunikationswissenschaftlichem und semiotischem Theorieaufwand zu beheben suchten; für den praktischen Umgang mit Literatur war wenig gewonnen.

»Partial« ist die Rezeptionsästhetik nicht allein deswegen, weil sie »keine autonome, sich selbst für die Lösung ihrer Probleme genügende, axiomatische Disziplin, sondern eine [...] anbaufähige und auf Zusammenarbeit angewiesene methodische Reflexion« (Jauß, 1973, 31) ist; »partial« (ich gebrauche hier das Wort in modifiziertem Sinne) ist sie auch und vor allem deshalb, weil sie kaum eine durchgängig leserorientierte *allgemeine* Literaturgeschichte wird verfassen können, kaum »die Reihe der Werke (und damit ist gemeint aller zu einem jeweiligen Zeitpunkt aus der Tradition selektierten Werke) in den Interrelationen von Rezeption und Produktion« (Jauß, 1970, 9) wird beschreiben können. Und dies – soweit ich sehe – aus mindestens zwei Gründen nicht: Zum einen scheidet eine rezeptionsästhetisch begründete allgemeine (d. h. die nationalen bzw. einzelsprachlichen Individualitäten nicht berücksichtigende) Literaturgeschichte in der erwünschten Stringenz schlicht an der mangelnden Durchführbarkeit. Nun zeugt es von kleinem Geist, Theorien nur deswegen zu schmähen, weil sie nicht praktikabel sind. Aber die Theorie leidet – und dies ist der zweite Punkt – an realitätsfernen Vereinfachungen. Ich möchte beide Punkte im folgenden kurz erläutern mit besonderem Augenmerk auf die Probleme, die sich – um es vorsichtig auszudrücken – einer nationen-übergreifenden Literaturgeschichtsschreibung stellen.

Die rezeptionsästhetische Reflexion steht und fällt mit der Verifizierbarkeit des sogenannten *Erwartungshorizonts*. Dieser sei, so wurde von denen eingewandt, die grundsätzlich von der Tauglichkeit des Entwurfs überzeugt sind, allein auf empirisch-demoskopischem Weg zu ermitteln, was selbstverständlich nur für die Gegenwart möglich ist. Für die historische Rezeptionsforschung sei der Begriff des Erwartungshorizonts ein wenig brauchbares Instrument, da ja nicht die ohnehin spärlichen Dokumentationen privilegierter schreibender Leser repräsentativ seien für die Rezeptionserfahrungen der schweigenden Mehrheit passiver Leser. Analogieschlüsse blieben spekulativ und brächten gegenüber dem bisher praktizierten Rekurs auf den »Zeitgeist« keinen heuristischen Gewinn. – Um es vorwegzunehmen: Daran krankt die rezeptionsästhetische Praxis nicht, sofern sie nicht beabsichtigt, Literaturwissenschaft zu einer Unterdisziplin der Literatursoziologie oder der Kommunikationswissenschaft zu degradieren, sondern bemüht ist, »die traditionelle Produktions- und Darstellungsästhetik in einer Rezeptions- und Wirkungsästhetik zu fundieren« (Jauß, 1970, 171; Hervorhebung von mir). Die Kenntnis der »Rezeptionserlebnisse« rein passiver Leser in mög-

sen, die mangelnde Berücksichtigung der gesellschaftsbedingten Produktion der literarischen Werke gerügt. – Vgl. auch Lange (1974) und Jüttner (1979); vgl. neuerdings auch den temperamentvoll-polemischen (und von daher nicht ganz ausgewogenen) Aufsatz von Wittkowski (1979), eine m. E. notwendige Komplementärlektüre zu Jauß und den Rezeptionsästhetikern.

lichst stattlicher Anzahl zeitigt eh nur für die Psychologie, die Soziologie und vor allem für die kommerzielle Buchmarktforschung gewinnbringende Ergebnisse, kaum für die Literaturwissenschaft. Denn um das ästhetische und literarische Empfinden seiner Zeit beurteilen und artikulieren zu können, bedarf es einer literarischen Kompetenz, die man bei der rein konsumierenden Mehrheit der Leser nicht voraussetzen kann. Und weiter: Wofem man anerkennt, daß Literaturgeschichte ein dynamischer Prozeß ist, an dem die drei »Instanzen«: Autor, Werk und Leser beteiligt sind, wird man auch konzedieren müssen, daß dieser Prozeß allein von belesenen und kritisch oder gar schöpferisch reagierenden Rezipienten in Gang gehalten wird. So ist es nicht nur eine Notlösung, sondern sinnvoll, auf die Erfahrungen der Leser in ihrer repräsentativen Gesamtheit zu verzichten und sich auf »ein bestimmtes Publikum« zu beschränken, dessen soziale Stellung, literarischer Geschmack und anderes mehr anhand vielfältiger Dokumentationen ausgemacht werden können.

Der Teufel steckt – wie ich schon oben angedeutet habe – diesmal nicht so sehr im Detail, als im Ganzen. Denn es geht ja nicht darum, Wirkung und Rezeption (Jauß, 1979, 387) eines einzigen literarischen Werkes zu analysieren und zu verstehen, auch nicht, die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte dieses Werkes von der Erstveröffentlichung bis heute aufzuzeichnen. Aufgabe und Ziel des rezeptionsästhetischen Konzeptes ist vielmehr (bzw. war es bislang), die arg geschmähte Literaturgeschichte der Werke und Autoren in einer Literaturgeschichte der Leser zu fundieren, wenn nicht gar erstere durch letztere abzulösen. Und dies dürfte selbst unter den besten dokumentarischen Bedingungen allein vom Umfang und dem damit verbundenen Aufwand her kaum zu bewältigen sein. Um es an einem Beispiel zu erläutern: Will man erfahren, wie die Leser im Jahre 1809 auf Goethes *Wahlverwandtschaften* reagierten, sind komplexe lebensweltliche Lesererwartungen wie auch rein literarische Erwartungen zu diagnostizieren; letztere kann man noch, wie es Mandelkow (1970, 79) vorschlägt, in Epochen-erwartung, Autorerwartung und Werkerwartung aufspalten. Um aber die *Rezeptionsgeschichte* dieses einen Werkes aufzuzeichnen, müßte eine analoge Detailuntersuchung für »den Leser« von 1830, 1850, 1900 und so fort angestellt werden, wobei die jeweils voraufgegangenen Rezeptionen, gleichgültig ob passiver, reproduzierender oder produktiver Natur, in die Überlegungen miteinzubeziehen wären. Eine »Literaturgeschichte als Lesergeschichte« gar erforderte den gleichen, soeben grob skizzierten modus procedendi für jedes einzelne Werk oder doch zum mindesten für bestimmte Gruppen von Werken unter Einbeziehung aller dem jeweils untersuchten Rezeptionszeitpunkt vorgängigen Werke. Aber selbst wenn sich über viele Jahrhunderte hin Stäbe von Literaturwissenschaftlern daranmachten, diese Leser-Enzyklopädie in die Welt zu setzen, so gebären nicht Berge eine Maus, es wäre eine Totgeburt. Denn jedes weitere Werk, das zwischenzeitlich seinen Autor und sein Publikum gefunden hat, verrückt die Perspektive, unter der die gesamte vorausgegangene Literatur zu sehen ist.

»Gesamt« will heißen Weltliteratur als Summe aller literarischen Werke; denn für die Rezeptionsästhetik ist Literaturbetrachtung notwendig über- und international, da Nationalliteraturen als selbständige Entitäten nicht existierten (Jauß, 1969). Es trifft nun in der Tat zu, daß – um nur ein Beispiel zu nennen – in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland nicht nur Horaz,

Homer und Goethes *Werther* (1774), sondern auch *Ossian* (1762) und Shakespeare gelesen, gewertet, kritisiert, übersetzt, bearbeitet, schlicht: »rezipiert« wurden. Es ist weiterhin nicht von der Hand zu weisen, daß alle diese Autoren einen bald mehr, bald minder großen Einfluß auf die weitere Entwicklung der deutschen Literatur und Sprache hatten. Nur: Homer und Horaz, Shakespeare, *Ossian* und *Werther* wurden in Deutschland in anderer Weise rezipiert als in England oder in Frankreich und beeinflussten die englische bzw. französische Literatur in quantitativ wie qualitativ anderer Weise als die deutsche. Das liegt einmal an der oft geleugneten oder unterschätzten Banalität der je verschiedenen sprachlichen Zugehörigkeit des Publikums – und der Autoren. Diese erfordert in der Regel die Übersetzung eines literarischen Werkes, das damit aus dem ihm ursprünglichen sprachlichen Medium in ein anderes hinübertritt und eine tiefgreifende Verwandlung erfährt. Aber selbst dann, wenn der fremdsprachliche Text im Original gelesen wird, ist die Konkretisation künstlerischer Absichten vorerst bestimmt vom Mechanismus der Muttersprache (Koppen, 1971; Gsteiger, 1973, 170).

Zum anderen aber liegt es nicht allein an der Schlegel-Tieck-Baudissinschen Übersetzung, daß Shakespeare zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland in anderer Weise rezipiert wurde als in England oder in Frankreich. Es liegt schlicht daran – und auch dies ist eine Banalität, die man nicht mehr hinreichend beachtet –, daß die Einzelliteraturen ganz verschiedene Entwicklungen erfahren haben, die ihren je eigentümlichen Charakter bestimmen und je verschiedene Rezeptionsdispositionen schaffen. Diese in jedem historischen Moment unterschiedlichen Rezeptionsdispositionen der Einzelliteraturen, die nur aus einer diachronen Betrachtung der Literaturgeschichte ermittelt werden können, gilt es bei synchronen Querschnittsanalysen zu berücksichtigen. Damit wird nicht einer längst überholten Vorstellung, Nationalliteraturen seien feste substantielle Größen, die parallel und unverbunden nebeneinander existierten, das Wort geredet; es sollte vielmehr einsichtig werden, daß die Erforschung internationaler literarischer Wechselwirkungen, aber auch die Erforschung analoger Erscheinungen nur dann fruchtbare Ergebnisse zutage fördern, wenn sie die Identität einzelsprachlicher Literaturen bzw. Literaturmomente reflektieren und zur Grundlage des Vergleichs bzw. der Parallele machen.

Damit wird deutlich: Wenn Sprache die Literatur in Literaturen und das Publikum in Publika aufspaltet, ist die Prämisse des rezeptionsästhetischen Modells, Literaturgeschichte sei ein fortlaufender dynamischer Prozeß zwischen Werk, Autor und Leser, nicht mehr haltbar. Denn unzählige Werke einer fremden Literatur werden mit großem Erfolg von einem Publikum aufgenommen, für dessen *Erwartungshorizont* sie nicht konzipiert waren. Ein Werk oder mehrere Werke einer bestimmten Epoche oder einer ganzen Nationalliteratur können auf eine fremde zeitgleiche oder zeitverschobene Literatur von derart nachdrücklichem Einfluß sein, daß letztere in ihrer Entwicklung entscheidend vorangebracht oder in ihrer Substanz verändert wird. Und dennoch kann für die Genese dieses Werkes oder mehrerer Werke der fremden und anderssprachigen Literatur dieses Publikum nicht in Anspruch genommen werden. Damit stellt sich die Entwicklung der Literatur nicht als ein einziger großer Prozeß dar, vielmehr wird man ebenso viele Entwicklungsprozesse konstatieren, wie es National- bzw. einzel-

sprachliche Literaturen gibt, die bald nebeneinander herlaufen, bald aufs engste miteinander verknüpft sind. Nicht *ein* Dialog, nicht *eine* »literarische Kommunikation« findet statt, sondern zahlreiche zum gleichen Zeitpunkt. Es wird von daher immer nur möglich sein, Einzelprobleme zu untersuchen, z. B. der Frage nachzugehen, »was (sc. zu einem bestimmten Zeitpunkt) rezipiert wurde und was nicht, warum etwa Jean Paul und E. T. A. Hoffmann außerhalb Deutschlands bald und viel gelesen wurden und andere Romantiker zunächst kaum«, – um einige Vorschläge von Jauß (1975, 393) zu zitieren, wo er den komparatistischen Aspekt der Rezeptionsästhetik erstmals, wenn auch zaghaft berücksichtigt. Es fällt immer wieder auf: Wenn Rezeptionstheoretiker konkret werden und praktische Beispiele bringen, führen sie meist nur Einzelprobleme auf, und in der Tat liegen bislang auch nur Untersuchungen zu rezeptionsgeschichtlichen bzw. -ästhetischen Einzelproblemen vor. Diese verzeichnen entweder die Ergebnisse empirisch-demoskopischer Rezeptionserhebungen über meist nur ein einziges Werk (vgl. Böll in Reutlingen; Hillmann, 1975), oder sie untersuchen die (implizite) Leserrolle in einem bestimmten Roman (Steinmetz, 1975; Iser, 1972 und 1975), oder sie beschreiben reine »Höhenkamm«-Rezeption von Autor zu Autor, Text zu Text, ohne die fortschreitende Interaktion des Lesers zu berücksichtigen (bzw. wegen fehlender Interaktion berücksichtigen zu können) (Jauß, 1973 und 1976), oder sie interpretieren gar ein einschneidendes historisches Ereignis als Ursache für analoge literarische Phänomene (Jauß, 1970; dazu Gsteiger, 1972, und Schulz-Buschhaus, 1979), wobei der Leser als »Gesprächspartner« von vornherein ausgeschlossen bleibt. Die Praxis gibt sich weitaus bescheidener als die Theorie und bestätigt direkt, daß deren Ansprüche überhöht sind.

Diese einschränkenden und sehr allgemein gehaltenen kritischen Bemerkungen sollen aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß die »rezeptionsästhetische Reflexion« einen Fortschritt bzw. eine Erweiterung des bisher angewandten methodischen Instrumentariums darstellt. Sie wird – und dies ist eine Binsenwahrheit, die für alle Methoden gilt – entscheidend zur Lösung der Probleme und Fragen beitragen, für die sie genuin eine Antwort bereithält. Und dies trifft – empirische Rezeptionsforschung hin, Emanzipation durch Literatur her – in vorzüglichem Maße für die Erhellung und adäquate Beschreibung bestimmter literarischer Erscheinungen wie »Quellen und Einflüsse«, »Wirkung« und »Rezeption« einzelner Werke und Autoren zu, d. h. für die sogenannte *produktive Rezeption*. Dies bedeutet keinen Rückfall in die substantialistische produktionsorientierte Einfluß- und Nachlebenforschung; es bedeutet vielmehr eine Beschränkung der theoretischen Überlegungen auf das Anwendungsgebiet, auf dem sie – jedenfalls nach ihrem augenblicklichen Stand – verbindliche Ergebnisse erzielen kann. Damit soll zugleich einer Verabsolutierung des Rezeptionsaspektes gewehrt und in Erinnerung gebracht werden, daß beide, Produktion und Rezeption, »Formen sozialen Handelns« sind. Es gilt, zwischen Ästhetik und Geschichte zu vermitteln. Der Philologe wird dies mit Gewinn tun, wenn er den je historischen Leser und dessen »Konkretisationen« einer systematischen Analyse des Textes *nachordnet*.

3. Formen und Modi der produktiven Rezeption

Die Beantwortung der Frage, wer warum wie rezipiert, ist vornehmlich Sache der *Rezipientenforschung* und sollte kompetenterweise Aufgabe derjenigen Soziologen und Psychologen sein, die sich für das gesellschaftliche Teil- bzw. Unter- gebiet »Literatur« interessieren. Hingegen ist es Sache der *Rezeptionsforschung* und damit der Literaturwissenschaftler, in Erfahrung zu bringen, welche Werke in einer bestimmten Epoche oder über einen längeren Zeitraum hin rezipiert wurden, worin sich Art und Intensität der Rezeption dokumentieren, welche überindividuelle Instanz für die Rezeptionsneigung unter Umständen verantwortlich ist und anderes mehr. Es wird für die Gewichtung und Beurteilung der Rezeption und Wirkung zweckmäßig sein, nach verschiedenen Typen des realen Lesers, Betrachters usw., d. h. nach »Rezipientenschichten« (Link, 1976, 85) und nach verschiedenen Arten bzw. Formen der Rezeption zu differenzieren, wobei erstere Typisierung in direkter Abhängigkeit zur letzteren steht. In der Regel unterscheidet man drei Kategorien der Aufnahme eines literarischen Werkes (so Link, 1976, 85 ff.):

1. die *passive Rezeption* durch die breite Lesermasse, die »schweigende Mehrheit« (Ehrismann, 1974, 125); dazu zählt der Literaturliebhaber, der Theaterhabitué, der Kinogänger (soweit er verfilmte Literatur goutiert), der Zeitungsleser, der Schüler, kurz jeder, der liest, hört, sieht, seine »Rezeptionserlebnisse« aber nicht der Öffentlichkeit mitteilt. – Die Quantität der »passiven Rezeption« schlägt sich in Bestsellerlisten, in der Auflagenhöhe, in der Zahl der Theateraufführungen u. a. nieder. Die Qualität läßt sich für die Gegenwart auf empirisch-demoskopischem Weg eruieren; die historische Rezeptionsforschung allerdings bleibt auf schriftliche Zeugnisse angewiesen, die gleichsam als Sprachrohr ihrer stummen Zeitgenossen gewertet werden;

2. die *reproduzierende Rezeption* durch Kritik, Kommentar, Essay, durch Briefe oder Tagebuchaufzeichnungen und andere Dokumente mehr, die um Vermittlung eines literarischen Werkes (»eines primären Rezeptionsgegenstandes« [Link, 1976, 89]) bemüht sind;

3. die *produktive Rezeption* durch Literaten und Dichter, die angeregt und beeinflußt durch bestimmte literarische, philosophische, psychologische, ja bildkünstlerische Werke, ein neues Kunstwerk schaffen.

So einleuchtend und praktikabel diese Unterteilung zunächst scheinen mag, sie erweist sich bei näherer Betrachtung als unscharf und modernistisch: Eine große Zahl literarischer Gattungen und Formen, die für die Erforschung der Leser- rezeption gerade die aufschlußreichsten sind, läßt sich in das Schema nicht ohne weiteres einreihen. Denn ob man die Allegorie, den humanistischen Kommentar, die Imitatio, die Übersetzung, die Parodie und andere Genera als Zeugnisse »re- produzierender« oder »produktiver Rezeption« wertet, hängt nicht nur von der künstlerischen Qualität dieser Rezeptionsdokumente ab, sondern auch von der jeweils herrschenden Kunstdoktrin. Der Wertmaßstab der Originalität, nach dem literarische Werke seit der Ästhetik-Diskussion des 18. Jahrhunderts gemessen werden, kann jedenfalls den Werken, die vor dieser geschichtlichen Entwicklung

entstanden sind und die sich darüber hinaus ausdrücklich in die Tradition der literarischen Imitatio stellen, nicht gerecht werden. Das Prinzip der Imitatio, oft mit agonalen Beimischungen, förderte aber eine Fülle von literarischen Formen, die weit mehr als das sogenannte originale Kunstwerk Aufschluß geben über die sprachliche und literarische Entwicklung einer Nationalliteratur, über historische und gesellschaftliche Hintergründe, über Zeitgeschmack und Publikum. Denn die Vorlage, auf die sich diese literarischen Rezeptionsformen ausdrücklich beziehen, die sie aber zugleich überwinden und künstlerisch überbieten wollen, bildet die notwendige Kontrastfolie, gegen die sich kritische Stellungnahmen, Abweichungen, Ersetzungen, Zusätze wie Auslassungen, stilistische, formale, thematische Änderungen, kurz jede Aktualisierung, die das neue Werk kennzeichnet, deutlich sichtbar abheben. Und diese Veränderungen, gleichgültig welcher Art und in welchem Maße, sind ein denkbar direktes Zeugnis nicht nur für die Absicht des Autors, sondern auch für die Erwartung des Publikums, in dessen Sinne die Vorlage bald mehr, bald minder absichtsvoll bearbeitet ist. Es ist nicht zu leugnen: Zu rezeptionsästhetischen Untersuchungen eignen sich vorzüglich solche literari- schen Werke und Texte, die dem modernen Ästhetik-Verständnis eher als »epi- gonal« und »parasitär« gelten, nicht aber als Äußerung künstlerischer Originali- tät und poetischer Imagination.

Im folgenden sollen einige wichtige literarische Rezeptionsformen genannt und kurz erläutert werden. Auf Genauigkeit im Detail und vor allem auf Voll- ständigkeit muß auch hier verzichtet werden, nicht allein wegen des schon topi- sch gewordenen »beschränkten Raums«, sondern wegen der Komplexität der jeweiligen Rezeptionsvorgänge, die nicht anders als durch die Sorgfalt zahlreicher Einzelstudien beschrieben werden können.

Die vorausgehende Aufzählung einiger – wie aus dem folgenden erhellt: pro- duktiver – Rezeptionsformen bezeichnet Stufen, die zugleich eine historische Abfolge wie den Grad der Abhängigkeit von der Textvorlage kennzeichnen. Die *Kopiertätigkeit* der mittelalterlichen Mönche kann man als eine erste Stufe der Rezeption ansehen: Sie läßt auf Interesse an den Schriften der griechischen und römischen Literatur schließen und ermöglicht zugleich einer größeren Leser- schaft den Zugang zu den Texten. Zwar verbot Cassiodor, »auf dessen Empfeh- lungen diese Tätigkeit hauptsächlich zurückzuführen ist, den Abschreibenden Ein- griffe in die Textgestalt« (Stackelberg, 1972, IX), und in der Regel nehmen die Mönche die getreue, handwerkliche Abschrift auch als fromme Pflicht auf sich. Dies hinderte nicht, daß sehr bald *Kommentare* verfaßt wurden, die, meist zwis- chen einzelne exakt kopierte Textabschnitte eingefügt, den Text nach verschie- denen Sinnen auslegten (sensus historicus, sensus anagogicus, sensus moralis), ihn allegorisierten. Die Kommentatoren begründeten ihr exegetisches Verfahren mit jener bis in die Renaissance geläufigen Dichtungskonzeption, nach der die Dich- tung in poetischer Verkleidung höchst bedeutsame christliche Wahrheiten und Lehren darbietet. So bedurften vor allem die mythologischen Erzählungen der griechischen und römischen Literatur in ihrer historischen Unglaubwürdigkeit der Allegorese. Ovids Verwandlungsgeschichten erlebten ihrerseits zahlreiche allegorische Verwandlungen.

Diese Kommentare sind nun mehr als eine Kuriosität, eine periphere Appen- dix, die in ihrer inadäquaten Textdeutung dem heutigen Leser kaum noch ver-

ständig sind. Sie sind wichtige Dokumente für eine bestimmte Art der Rezeption antiker (und auch neuer) Werke vom Mittelalter bis weit ins 16. Jahrhundert hinein, die nicht nur über den Bildungsstand und damit den lebenspraktischen wie literarischen Erwartungshorizont des intendierten (und eines großen Teils des realen) Publikums Auskunft geben, sondern selbst als eine Spezies von »Literatur für Leser« zu analysieren, ja auch unter ästhetischen Gesichtspunkten zu interpretieren sind. Dies trifft vorzüglich auf den *humanistischen Kommentar* zu, der sich zwar zunächst auf rein philologische Anmerkungen zur Orthographie und Grammatik beschränkte, bald aber nur folgerichtig auch zu Betrachtungen über den Sinn des Textes und dessen Nutzen für die Leser übergang. Exkurse und Exempla verschiedensten Inhalts und Zwecks gaben den an Sprache und Stil der antiken Schriftsteller geschulten Humanisten Gelegenheit zur eigenen schriftstellerischen Selbstdarstellung. So verwundert es kaum, daß

»pädagogische, moralistische und schließlich politische Kommentare [...] sich in und seit der Renaissance zu einer eigenen Literatur fort[entwickeln], die ihrerseits wiederum nahtlos übergeht zur essayistischen und aphoristischen Produktion der Zeit danach« (Stackelberg, 1972, IX f.).

Man muß nicht soweit gehen, die Werke eines Montaigne, Gracián oder La Rochefoucauld als literarische Ausläufer des humanistischen Kommentars zu bemühen. Die literarische Kritik, zu der nicht nur der philologische und essayistische Kommentar, sondern auch Tagebuchaufzeichnungen, Briefe, persönliche Skizzen (freilich auch die institutionalisierte literaturwissenschaftliche Kritik) zählen, kann, soweit sie sich eigenschöpferisch mit einem literarischen Werk auseinandersetzt, selbst wieder »Literatur« werden.

Daß zu dieser epochenspezifischen Wiederentdeckung und Wiederbelebung des gesamten erreichbaren griechischen und römischen Schrifttums wie ganz allgemein zu jeglicher Rezeption überlieferten Kulturgutes bestimmte Dispositionen auf seiten der Rezipienten gegeben sein müssen, daß Rezeption also nicht zufällig, sondern an ganz bestimmte historische und gesellschaftliche Voraussetzungen und Institutionen gebunden ist, versteht sich von selbst. Um Wirkung und Rezeption literarischer Werke begründen zu können, muß der Traditionsrahmen mit all seinen sozialen und institutionellen Implikationen ermittelt werden, der verantwortlich ist für die Aufnahme dieser und die Verwerfung jener Texte. Die jeweilige Tradition ist gleichermaßen für die Auswahl der Lektüre wie für die Schaffung neuer Werke bestimmend. So ist die *Metamorphosen*-Übersetzung eines Clément Marot im Jahre 1530 nicht Ausfluß individueller Neigung, sondern sie ist im Zusammenhang mit der allgemeinen Antike-Rezeption des 16. Jahrhunderts zu sehen und zu werten. Und der eigentümliche Charakter dieser und anderer Übersetzungen des 16. Jahrhunderts in Frankreich ist wiederum bedingt durch den Entwicklungsstand der französischen Sprache und die Funktion der Übersetzung.

Die *Übersetzung* hat im Humanismus nicht allein die Aufgabe, einem der lateinischen und griechischen Sprache unkundigen Publikum die Werke der Alten zugänglich zu machen; sie ist vor allem eine Sprachübung mit dem Ziel, die Volkssprache durch stilistische wie thematische Imitation der mustergültigen Autoren zu bereichern und zu vervollkommen. Eine noch entwicklungsbedürfti-

ge Sprache wird aber schwerlich ein reifes und differenziertes Idiom nach modernen Maßstäben treu und weitgehend adäquat übersetzen können; sie wird mit den ihr zu Verfügung stehenden Mitteln paraphrasieren, adaptieren, imitieren, um auf diesem Wege ihr Vokabular und ihre Strukturen zu verfeinern und zu bereichern. Das hat zur Folge, daß in der französischen Renaissance (und in vergleichbarer Weise im italienischen Trecento) »die Grenzen zwischen Übersetzung und Dichten [...]«, d. h. der *humanistischen Imitatio*, »gar nicht genau zu bestimmen« sind (Stackelberg, 1966, 168). Die Schule der Rhétoriciens betrachtete die Übersetzung bereits als eigene literarische Gattung. Th. Sebillet, der Theoretiker dieser literarischen Richtung, schreibt dazu in seiner *Art poetique françoys* (1555, 72 v^o):

»[...] la Version ou Traduction est aujourd'hui le Poëme le plus frequent & mieux receu des estimez Poëtes & des doctes lecteurs [...]«.
(Die Übertragung oder Übersetzung ist heute die Dichtungsart, die am häufigsten geübt wird und die von den geschätzten Dichtern wie den kundigen Lesern mit höchster Gunst »rezipiert« wird.)

Daraus wird deutlich, daß Sebillet unter »traduction« die freie elegante, poetische Übersetzung versteht, die er dann gleichsetzen kann mit »imitation«:

»[...] la version n'est rien qu'une imitation« (ebd., 73 r^o).
(Die Übersetzung ist nichts mehr und nichts weniger als eine Imitatio.)

Mit der Imitatio antiker Werke, so fährt Sebillet fort, haben sich bisher gerade die bedeutendsten französischen Dichter beschäftigt und darin ihre vornehmste Aufgabe gesehen (Sebillet, 1555, 72 v^o). Dichtung ist somit Übersetzung und Übersetzung Dichtung, und beide verändern bei aller ehrfürchtigen Bindung an ihre Vorbilder diese im Sinne ihres Publikums.

Freilich kann ein übersteigertes Nachahmungsbedürfnis Überfremdung und Erstarrung der rezipierenden Literatur, überhaupt des gesamten Geisteslebens zur Folge haben. Dieser Gefahr wurde in der Spätrenaissance sehr bald durch Neuerer und Aufbegehre gegen das übertriebene Antikisieren begegnet. Es ereignete sich das, wozu es in der Literaturgeschichte vom *Froschmäusekrieg* (um 500 v. Chr.) bis in die Moderne unzählige Beispiele gibt. Verehrung, da allzu kritiklos, schlägt um in Spott, ja Hohn.

Eine der wirkungsvollsten Formen der literarischen Kritik ist die *Parodie* und die *Travestie*, die ich als Rezeptionsformen par excellence betrachten möchte. Denn Grundbedingung ihrer Entstehung ist die Existenz eines vorgängigen literarischen Werkes, auf das sie sich ausdrücklich beziehen und zu dem sie in einem ganz bestimmten, nämlich kritisch-distanzierten Verhältnis stehen. Grundbedingung ihrer Wirkung ist die genaue Kenntnis des parodierten bzw. des travestierten Werkes durch das Publikum, ja sogar Übersättigung an diesen Werken. Damit stellen Parodie und Travestie nicht nur Rezeptionsformen sui generis dar, sie sind auch ein denkbar zuverlässiges Dokument für die intensive Rezeption der parodierten und travestierten Werke. — Es soll im folgenden keine Definition von Parodie und Travestie gegeben werden, da keine eindeutige Definition möglich ist, sondern nur eine jeweilige und für die einzelnen Epochen und Literaturen

äußerst differenzierte. Nur soviel sei gesagt: Die Travestie ist, soweit sie einen bekannten Stoff in komisch-erheiternder Form darbieten will und das ehrbare, allzu bekannte Werk in ein neues, äußerst modisches »Kleid« steckt, eine Variation der humanistischen *Imitatio*. Aber in der Regel beabsichtigen beide – Travestie und Parodie – mit je verschiedenen Mitteln das travestierte bzw. parodierte Werk herabzusetzen. Kritik und Spott muß jedoch nicht notwendigerweise dem der Parodie bzw. Travestie zur Vorlage dienenden Werk selbst gelten. Kritisiert werden kann der Autor und sein zur Manier gewordener Sprachstil, kritisiert werden können bestimmte literarische Normen, die das parodierte bzw. travestierte Werk par excellence verkörpert, kritisiert werden kann die Modellhaftigkeit eines literarischen Werkes sowie die blinde Idolatrie, die das Publikum einem Werk entgegenbringt. Man wird also jeweils nach autor- und werkkritischen, sprach- und stilkritischen, modellkritischen und rezeptionskritischen Intentionen unterscheiden; in der Regel werden einem parodierenden bzw. einem travestierenden Werk mehrere Intentionen zugleich zugrunde liegen.

Parodie und Travestie kritisieren und ridiculisieren nicht nur ein absterbendes Werk oder Genus, sie wirken auch mit bei der Schaffung neuer Werke und neuer Genera. Sie sind Möglichkeiten literarischer Emanzipation oder, wie es Dürrenmatt formulierte: Sie sind »ein Mittel zur Rückgewinnung der poetischen Freiheit in einem musealen Zeitalter« (Pablé, 1968, 11). Diese Funktionsbestimmung darf eine gewisse Allgemeingültigkeit beanspruchen, trifft aber ganz besonders auf das 16. bis 18. Jahrhundert zu, d. h. auf die Epochen, während derer sich die modernen europäischen Literaturen in beachtlicher Phasenverschiebung von ihren antiken Vorbildern allmählich lösten und eigene Wege fanden. Auf diesem Weg bildet, zumindest was Frankreich angeht, die *klassische Imitatio* einen markanten Meilenstein. Sie ist eine äußerst freie, eigenschöpferische Rezeptionsform, die zwar auf antike Stoffe und Motive zurückgreift, sich aber in der formalen, sprachlich-stilistischen, vor allem thematischen Ausgestaltung der alles beherrschenden *raison* unterordnet. Die *raison*, die menschliche Vernunft, löste die Normen ab, die man bisher unbesehen von der Antike übernommen hatte, und diktierte fortan nicht nur die gesellschaftlich-politischen Gesetze, sondern auch die ästhetisch-literarischen. Man versucht nicht mehr zu schreiben, was und wie Homer, Vergil, Ovid geschrieben haben, sondern wie diese schreiben würden, wenn sie Zeitgenossen Ludwigs XIV. wären. Die antiken Werke und Stoffe werden dem *gout classique* einer überaus kultivierten und ästhetisch sensibilisierten höfischen Gesellschaft angepaßt. Daraus spricht die Überzeugung kultureller wie zivilisatorischer Überlegenheit, die zur berühmten *Querelle des Anciens et des Modernes* führt und Argumente der kommenden Aufklärung vorausnimmt.

Auch im Zeitalter der Aufklärung besinnt man sich noch auf die antiken Vorbilder. Jedoch interessieren jetzt weniger die Stoffe (bzw. Werke) als die Formen und Genera, allen voran das Epos und die Tragödie. Im übrigen wird die literarische Produktion immer freier und vielfältiger, in Stoff, Gattung und Thema immer unabhängiger von vorausgegangenen Werken. Die »Vorlagen«, »Vorbilder« sind nicht mehr eindeutig auszumachen, vor allem dann nicht mehr, nachdem der Schlüsselbegriff der Poetik der europäischen Renaissance und französischen Klassik, der der *Imitatio*, durch den diametral entgegengesetzten des 18. und 19. Jahrhunderts, den der *Originalität*, abgelöst worden war.

Es ist nicht ohne Reiz, zwei einander sehr ähnliche Bilder gegenüberzustellen, die zwei Dichter zur Veranschaulichung des Schöpfungsaktes wie der poetischen Schöpfung selbst gebrauchten. Petrarca, der die Nachahmung antiker Autoren zum Ruhme der eigenen Landessprache und -dichtung anregte und auch selbst verwirklichte, veranschaulicht in *Familiars* I,7 sein *Imitatio*-Verständnis in dem berühmten Bienengleichnis (vgl. dazu Gmelin, 1932; Stackelberg, 1956):

»Nulla quidem esset apibus gloria, nisi in aliud et in melius inventa converterent.«
(Den Bienen käme kein Ruhm zu, wenn sie das Vorgefundene nicht in eine andere und bessere Substanz verwandelten.)

Goethe, der dem Ideal der Originalität verpflichtet war und die philologische Suche nach Vorbildern und Einflüssen als »sehr lächerlich« empfand, führt zur Bedeutung seiner schöpferischen Eigenständigkeit einen weniger zarten, aber durchaus sinnentsprechenden Vergleich an:

»Man könnte ebensogut einen wohlgenährten Mann nach den Ochsen, Schafen und Schweinen fragen, die er gegessen und die ihm Kräfte gegeben [. . .] Ich verdanke den Griechen und Franzosen viel, ich bin Shakespeare, Sterne und Goldsmith Unendliches schuldig geworden. Allein damit sind die Quellen meiner Kultur nicht nachgewiesen; es würde ins Grenzenlose geraten und wäre auch nicht nötig« (Eckermann 16. 12. 1828).

Beide Bilder wollen Dichtung als äußerst komplizierten Prozeß der Verwandlung vorgefundener »Rohmaterials« in eine andere, ja edlere Substanz mit den eigenen, zu Gebote stehenden Mitteln der Sprache und der Imagination veranschaulichen. Sie machen deutlich, da von einem Anhänger der literarischen Originalität wie von einem Anhänger der humanistischen *Imitatio* gleichermaßen zitiert, daß literarische Produktion immer schon Rezeption ist, selbst dort, wo man sich den Vorgängern in litteris bewußt widersetzt.

Die vorgenannten Rezeptionsformen bezeichnen Rezeptionen, die sich auf relativ breiter Basis abspielen, das heißt, sie verdanken ihre Existenz in Anlage und Ausmaß einem vorgängigen literarischen Werk oder zumindest bestimmten festumrissenen Einheiten dieses Werkes, auf das sie sich kommentierend, übersetzend, imitierend, parodierend usw. beziehen. Jede dieser genannten Formen gibt es zu allen Zeiten literarischer Produktion, wenn auch in verschiedenen, je zeit-typischen und autorindividuellen Ausprägungen. Darüber soll keineswegs die Tatsache hinwegtäuschen, daß wir gewisse Entwicklungsstufen gar in chronologischer Reihenfolge aufzeigten. Sie betreffen par excellence die Antike-Rezeption durch die europäischen Literaturen vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert; sie können in analoger Weise für die römische Rezeption der griechischen Literatur geltend gemacht werden. Die holzschnittartig skizzierten Rezeptionsformen sind bei all ihrer zeitgebundenen Existenz (eine Ausnahme bildet die humanistische *Imitatio*) jeweils pro-eminent und stehen gerade dadurch in einer diachronen Tradition wie synchronen Konvention.

Weitaus schwieriger wird die Aufdeckung von Rezeption sowie ihrer literarischen, gesellschaftlichen, historischen Bedingungen mit Ende des 18. Jahrhunderts; nicht allein deswegen, weil die Muster ausgespielt hatten und die Autoren um weitgehende Originalität bemüht waren, sondern auch, weil der weltliterari-

sche Austausch eine beachtliche Intensität erfahren hatte. Rezeptionsforschung verkompliziert sich beträchtlich dann, wenn es um mehr geht als um die Erforschung der Rezeption eines Werkes im Zusammenhang mit der allgemeinen Rezeption einer Nationalliteratur, der dieses Werk angehört; wenn es nämlich um die literarische Rezeption philosophischer oder gesellschaftspolitischer Gedanken geht, wenn es gilt, den »Einfluß« literarästhetischer Theorien auf die Praxis literarischer Produktion nachzuweisen, vor allem aber dann, wenn es um das geht, was nach einer neueren Tendenz im literaturwissenschaftlichen Betrieb als *Einfluß* im engeren Sinne bezeichnet wird: um »den individuellen Vorgang der Einwirkung eines Werks oder Dichters auf einen anderen Dichter oder ein anderes Werk« (Koppen, 1971, 53). Der individuelle Charakter dieses Vorgangs verbietet es, literarische Einflüsse auch dort zu sehen, wo es sich vornehmlich um Tradition oder Konvention handelt. (Beispiele dafür sind der Petrarkismus des 16. und 17. Jahrhunderts oder die Mythologiebegeisterung in Renaissance und Barock.) Ob man diese individuelle literarische Anverwandlung als psychologischen Vorgang betrachtet oder ob man jeden einzelnen Einfluß als Teil eines ganzen Bündels literarischer wie außerliterarischer Einflüsse sieht, die es in ihrer Verquickung zu entwirren gilt, immer wird es darauf ankommen zu zeigen, »was der rezipierende Autor mit seinem Vorbild angefangen hat, wie er es umgestaltet, seinen eigenen künstlerischen Intentionen untergeordnet und welche neue poetische Funktion er ihm verliehen hat« (Koppen, 1971, 56). Hinzu kommt die Frage nach den Bedingungen und Voraussetzungen auch der individuellen Rezeption, was diese wiederum sehr leicht in die Nähe bestimmter Traditionen und Konventionen rücken kann. Denn auch der weitestgehenden Individualität eines Rezeptionsvorgangs sind Grenzen gesetzt:

»Kein Dichter – und überhaupt kein Künstler – ist in seiner vollen Bedeutung für sich allein zu fassen. Seine Bedeutung, die Würdigung seines Wesens, setzt die Erfassung seines Verhältnisses zu den früheren Dichtern und Künstlern voraus« (T. S. Eliot, *Tradition und individuelle Begabung*, 347).

Für das Verhältnis zwischen großen Autoren hat H. Bloom eine hermeneutische Theorie entwickelt, die wegen ihrer Originalität hier knapp skizziert sei. Bloom ersetzt das Mythologem des »Vorläufers« durch Kategorien des »creative misreading«. Danach läßt sich die Reaktion eines Dichters auf seinen poetischen Vater nach sechs verschiedenen Typen interpretieren: als abweichende Korrektur (*clinamen*), antithetische Vervollständigung (*tessera*), Ungeschehenmachen (*kenosis*), Sublimierung (*askesis*), Rückwendung zum verlorenen Ursinn (*apophrades*) oder als Durchbruch zu unerahnten Folgen (*demonization*). Man sollte sich künftig in der Tat darauf beschränken, nur in solchen Fällen der direkten individuellen und auch partiellen Bezugnahme von »Einfluß« zu sprechen. Das bedeutet nicht, daß das Wort »Rezeption« zum Dachbegriff für jede Art und Form literarischer Anverwandlung und Wechselwirkung hypostasiert werden sollte – die Titel neuerer Arbeiten berechtigen zu dieser Mahnung. Denn auf Begriffe wie *Nachleben* und *Fortwirken*, *Wirkung* oder gar *Ruhm* und *Ruf*, Wörter, die neuerdings besonders obsolet geworden sind, wird man nicht verzichten können, da sie jeweils etwas ganz Eigentümliches, nämlich den spezifischen Wert und das Ansehen eines Dichters, kennzeichnen. Ruhm ist von Rezeption unabhängig – dafür

ist Dante ein illustres Beispiel –, Rezeption setzt in der Regel einen gewissen Ruhm und Ruf voraus.

Aber auch der Ruhm und Ruf rein fiktiver Gestalten kann sich verselbständigen, kann die kurzen Flügel literarischer Existenz ablegen, um mit den Schwingen der *aura popularis* den gesamten Kosmos zu bereisen – freilich zur Rückgewinnung einer veränderten literarischen Existenz. – Wie eine solche Verquickung literarischer wie »lebensweltlicher« Existenz sich in praxi darstellt, soll im folgenden an einem durchaus bemerkenswerten Theaterstück vorgestellt werden.

4. *Frischs Don Juan – »Rezeption« und »Innovation«*

Am Abend des 5. Mai 1953 ereignete sich in Zürich und in Berlin zur gleichen Stunde etwas durchaus nicht Alltägliches: Im Züricher Schauspielhaus und im Berliner Schillertheater erlebte das Publikum den ersten Bühnenauftritt einer weiteren Variante der wohl populärsten und am meisten popularisierten Figur des Welttheaters, es erlebte einen *Don Juan*. Die Zahl der literarischen Bearbeitungen dieser allererst rein fiktiven Gestalt nähert sich der Zahl der Geliebten, die Don Giovanni in Mozart/Da Pontes musikalischer Präsentation zugeschrieben wird: 1003; was soviel bedeutet wie: unzählig viele, so viele, daß die Zahl, die genaue Zählung keine Rolle mehr spielt. Und dennoch sucht und findet Don Juan immer eine neue Geliebte, und dennoch sucht und findet der Don-Juan-Stoff immer einen neuen Autor – und offenbar auch ein Publikum. Was erhofft sich ein Autor und sein Publikum von einer neuerlichen Inszenierung dieser sattsam bekannten weltliterarischen Figur? Was erwarteten die Besucher, als sie kamen, die Erstaufführung eines Stückes zu sehen mit dem wohlfeilen Titel *Don Juan*, aber der nicht gewöhnlichen Variante oder *Die Liebe zur Geometrie* (Komödie in fünf Akten)? Denn feststeht (wie übrigens nur selten!): Jeder brachte ganz bestimmte Erwartungen mit, seien diese nun »literarisch« oder »lebenspraktisch« genährt. So ist der Opernfreund mit Mozarts *Don Giovanni* bestens vertraut; der Theaterhabitué hatte irgendwann die Gelegenheit, Molières *Dom Juan ou le festin de pierre* (Don Juan oder der Steinerne Gast, 1665) auf deutschen oder französischen Bühnen zu sehen; wer Spanien nicht allein wegen seiner Sonne und seiner Strände schätzt, hatte vielleicht einmal das Glück, einer Aufführung von Tirso de Molinas *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1613) beizuwohnen. Der Belesene schließlich kennt ohnehin diese drei gewichtigsten Don-Juan-Dramen und darüber hinaus die eine oder andere literarische Auseinandersetzung mit der großen Gestalt der Weltbühne, nicht zuletzt Kierkegaards folgenreiche Interpretation der Mozartschen Oper in *Entweder – Oder* (1843). Aber auch der literarisch wie szenisch völlig Unbedarfte hat ein festumrissenes Don-Juan-Bild, das seine Erwartungshaltung bestimmt, das Teil seines »Erwartungshorizontes« ist: Don Juan, Spanier par excellence, ist der unwiderstehliche Verführer, dem die Frauen allesamt zu Füßen liegen, nicht achtend ihrer Ehre und der Folgen einer – leider! – nur kurzen Liebesbeziehung zum immer Treulosen.

Trotz all dieses Vorwissens, trotz dieser literarischen wie lebensweltlich bestimmten Erwartungen wird sich jeder, der nicht von vornherein auf ein triviales

Boulevard-Stück eingestellt ist, die Frage stellen: Ist es heutzutage, d. h. um die Mitte des 20. Jahrhunderts, allen Ernstes möglich, einen Frauenhelden, gar einen Playboy auf die Bühne zu bringen? Wenn ja, welche annehmbaren Motivationen wird er für sein Verhalten haben? Wird ihn eine Strafe ereilen? Und wofür? In welcher Weise? Denn weder die Art des Lebens noch die Art des Todes aller früheren Don Juans, so verschieden sie voneinander auch gewesen sein mögen, können heute noch Glaubwürdigkeit beanspruchen – es müßte denn ein ungewöhnlicher Don Juan sein – und Ungewöhnliches verspricht der Autor bereits im Titel.

In der Tat klagt denn auch gleich zu Beginn der Vorstellung des Don Juan Vater verständnislos über die merkwürdigen, ja anomalen Neigungen seines Sohnes: dieser liebe nicht die Frauen, er liebe vielmehr die Geometrie. Dessen ungeachtet ist Don Juan soeben zum Helden von Cordoba avanciert, hatte er doch den höchstgefährlichen Auftrag, die muselmanische Festung zu messen, erfolgreich ausgeführt. Allerdings – und das bleibt sein Geheimnis – hat Juan zur Erkundung der Maße nicht sein Leben eingesetzt, sondern einzig seine Kenntnisse in der Geometrie. Für diese tapfere Tat soll er belohnt werden mit der liebevollen Hand der nicht minder liebevollen Donna Anna, der Tochter Don Gonzalos, des Komturs von Sevilla. Die Hochzeit ist anberaumt; Anna haucht ihr zartes Ja, doch Juan sagt Nein, beharrlich Nein. Warum? »Jeder Mann hat etwas Höheres als das Weib, wenn er wieder nüchtern ist« (Frisch, *Stücke* II, 35), meint Don Juan und läuft auf und davon. Don Gonzalo verfolgt ihn ebenso hartnäckig wie erfolglos bis zum Morgengrauen. Denn Juan findet Unterschlupf im Bett seiner Beinahe-Schwiegermutter, um sich hernach kurzerhand noch in ein paar andere Betten zu flüchten, darunter in jenes der Braut seines Freundes. Der schmählich Betrogene begeht Selbstmord, und auch der Vater Don Juans erliegt ob des ungeheuerlichen Betragens seines Sohnes dem längst prophezeiten Herzschlag. Donna Anna ertränkt sich aus purer Verzweiflung über ihre verschmähte Liebe im Teich, und ganz nebenbei läuft der verhinderte Schwiegervater Gonzalo in Juans lässig gehandhabte Klinge. Er stirbt daran und bekommt sein Denkmal, auf dem zu lesen steht: »Der Himmel zerschmettere den Frevler«. Don Juan ist nun »Don Juan« wider Willen (man möchte sagen: geworden): der Schänder, der Verführer, der Mörder, der Frevler. Aber der Himmel zerschmettert den Frevler nicht. Dieser treibt es nur noch ärger, sieht sich unablässig gezwungen, Frauen zu verführen und sie hernach zu Witwen zu machen. Nach zwölf Jahren schließlich ist Juan der Frauen und der ewigen Duellen mit gehörnten Ehemännern mehr denn leid, und er trachtet, die Legende von der Erscheinung des Steinernen Gastes (das heißt des toten Komturs) und von seiner eigenen Höllenfahrt in die Welt zu setzen; freilich mit Hilfe der Kirche, die an dieser recht ungewöhnlichen Art des Jüngsten Gerichts aus verständlichen Gründen in höchstem Maße interessiert ist. Zu diesem Behufe hat Juan eine erkleckliche Anzahl ehemaliger Geliebter versammelt, das Denkmal hinter einem Vorhang aufgebaut (der Steinerne Gast wird von der Kupplerin Celestina gespielt) und unter dem spärlich gedeckten Tisch ein Feuerwerk arrangiert. Aber der gleichfalls geladene Bischof ist nur ein verkleideter betrogener Ehemann, der aus Rache Juans Absichten vereiteln will. Er klärt händeringend die Damen über Funktion und Hintergründe der Höllenfahrt-Staffage auf – allein es hilft nichts. Der Glaube an Wunder und göttliche Gerechtigkeit (heute würde man sagen: die Sensationslust)

ist stärker: Nach Ansicht der hysterischen Geliebten findet der Höllensturz statt – und die Legende, der Mythos ist geboren, um die Welt und die Weltliteratur zu bevölkern. – Soweit die vier ersten Akte, die in rasantem Tempo vor den Augen der stauenden Zuschauer ablaufen, frech, frivol, brillant in Sprache und Dialog. Man sollte dies »kosten und genießen wie ein Kasperlspiel!« (Stäuble, 1971, 159).

Denn dieser erste unmittelbare Eindruck (sprich: Rezeption) ist zweifellos berechtigt und auch beabsichtigt. Was sich hier ereignet, ist allererst eine Parodierung (nicht eine Parodie!) des literarischen wie des rezipierten Don Juan, ist eine Theatralisierung des Theaters. Das Stück spielt vor den Kulissen eines »theatralischen Sevilla« zur »Zeit guter Kostüme« – so die Szenenanweisung des Autors. Und dieser tut noch ein übriges, um eine exotisch-theatralische Atmosphäre zu stimulieren: Er unterbricht die einzelnen Akte mit Intermezzi – übrigens das einzig »Realistische« an der Komödie. Denn der Rest ist Literatur. Die wesentlichen literarischen Versatzstücke – die Liebeshändel Don Juans, die Ermordung des Komturs, der Betrug am Freund, das Erscheinen des Steinernen Gastes sowie die Höllenfahrt – werden nochmals zitiert; sie finden sich bereits sämtlich in den Dramen von Molina, Molière und Mozart/Da Ponte. Die Personennamen sind bald dem einen, bald dem anderen dieser drei Stücke entlehnt; das gleiche gilt für einzelne Details, die hier aufzuzählen nicht Platz genug ist. Wer mit Molières *Dom Juan* vertraut ist, wird entzückt sein, aus Leporellos Munde die Klage Sganarelles als wörtliches Zitat in französischer Sprache (Frisch, *Stücke* II, 77) zu hören. Und selbst der Literaturkritiker und Philologe unter den Zuschauern wird angesprochen, wenn sich der Bischof im fünften Akt (auf den ich noch zu sprechen kommen werde) fragt, ob das Stück, das Don Juans (Schein-)Leben auf die Bühne bringt, wirklich aus der Feder des Spaniers Gabriel Tellez alias Tirso de Molina ist: Sprachlich-stilistische Erwägungen lassen da Zweifel aufkommen!

Allein: Frisch entnimmt den archetypischen Dramen des Tirso, des Molière und des Da Ponte/Mozart nur theatralische Requisiten, er parodiert sie nicht. Auch Don Juan ist keine parodistische, ins Komische verzerrte Figur. »Parodiert«, richtiger: widerlegt wird vielmehr das Klischee vom Don Juan als inkarnierter Sinnlichkeit. Dieses donjuaneske Charakteristikum sucht man freilich vergeblich in den drei oben genannten Stücken. Tirso de Molinas »Ur«-Drama ist in erster Linie ein religiöses Drama; Don Juan ist der *Burlador*, der Spötter und Frevler, der zwar gläubig, aber gedankenlos Gottes Langmut allzu sehr herausfordert, gegen Gottes Gnade allzu lange frevelt, bis ihn die gerechte Strafe ereilt; daß seine Spottlust und sein herausforderndes Gebaren göttlicher und menschlicher Ordnung gegenüber unter anderem an seiner unseligen Leidenschaft, Frauen zu betrügen und zu entehren, demonstriert wird, ist eher nebensächlich. – Molière hat mehr als eineinhalb Jahrhunderte später den religiösen Aspekt durch einen sozialkritischen ersetzt, sein *Dom Juan* ist der intellektuelle Libertin zur Zeit Ludwigs XIV., der alles, was Staat und Kirche heilig ist, in Frage stellt. Um sein geistig wie moralisch freies Leben ungehindert in einer bigotten Gesellschaft weiterführen zu können, setzt er die Maske des Heuchlers, des *hypocrite* auf. Eine Frau – geschweige denn mehrere – kraft eigener erotischer Ausstrahlung zu verführen, gelingt ihm ebensowenig wie Mozart/Da Pontes Don Juan. Dieser will

zwar unwiderstehlich sein, aber »nicht sexuelle Befriedigung, sondern Geltungssucht treibt ihn an«; er ist ein narzißtischer Exhibitionist, kein sexueller Monomane (vgl. Rötzer, 1975, 253).

Die Deutung des Don Juan als eines unwiderstehlichen Verführers verdanken wir vielmehr dem 19. Jahrhundert und dort vor allem der Interpretation E. T. A. Hoffmanns und insbesondere Kierkegaards. Nach Kierkegaard ist Don Juan die Inkarnation der sinnlichen Genialität, die als Verführung bestimmt ist. In ihm ist »die Begierde absolut als Begierde bestimmt«, die deshalb absolut gesund, sieghaft, trimphierend, unwiderstehlich und dämonisch« ist. Die Liebe Don Juans ist

»nicht seelisch, sondern sinnlich, und sinnliche Liebe ist ihrem Begriffe nach nicht treu, sondern absolut treulos, sie liebt nicht eine, sondern alle, das heißt: sie verführt alle«.

Voilà: Diese Ausführungen entsprechen genau der Vorstellung, die sich der gemeine Mann von einem Don Juan macht, auch wenn er noch nie etwas von Kierkegaard gehört, geschweige denn seine (nach meinem Dafürhalten kongeniale) Interpretation der Mozartschen Opernmusik gelesen hat. Und zu dieser Interpretation, sprich: Rezeption (und darüber hinaus Vulgärrezeption der Kierkegaard'schen Rezeption) schreibt Frisch eine Parodie, einen »Gegengesang«. Denn Frisch ist der Meinung, daß Don Juans »Ruhm als Verführer [. . .] ein Mißverständnis seitens der Damen« ist. Don Juan sei vielmehr »ein Intellektueller«, der »erfahren will, was stimmt« (Frisch, *Stücke* II, 313 f.), nachdem er erfahren hat, wie trügerisch, wie gattungshaft die Liebe, wie vertauschbar ihr Gegenstand ist. »Don Juan« ist seine Rolle, ist das Bildnis, das sich alle Welt von ihm macht (Frisch, 1950), weil sie seinen Taten einen falschen Sinn gibt. Denn

»nicht weil er die Frauen liebt, sondern weil er etwas anderes [beispielsweise die Geometrie] mehr liebt als die Frau, muß er sie immer wieder verlassen. Seine Untreue ist nicht übergroße Triebhaftigkeit, sondern Angst, sich selbst zu täuschen, sich selbst zu verlieren« (Frisch, *Stücke* II, 314).

Frischs Don Juan, ein Narziß ohne Beziehung zum Du, ist auf der Suche nach sich selbst, nach seiner eigenen Identität. Es wird deutlich: Der Don-Juan-Mythos, das heißt der postarchetypische Donjuanismus, dient Frisch nur als Hülle, als theatralische Staffage für sein »radikal gleiches Thema« (Stäuble, 1971, 18 f.): Es ist das Problem der Selbstverwirklichung, die nicht gelingen will in einer Umwelt, die allzu schnell bereit ist, sich ein Bildnis vom Mitmenschen zu machen, die ihm eine Rolle aufzwingt, aus der sie ihn nicht mehr entläßt. Juan glaubt, seiner theatralischen Existenz nur entrinnen zu können, indem er paradoxerweise seine Rolle akzeptiert und seine eigene Höllenfahrt als Bühnenspektakel inszeniert. Erst nachdem er den Kampf gegen die Vorurteile aufgegeben, ja sie endgültig bestätigt hat, kann er sich im fünften Akt zurückziehen ins Schloß von Ronda, das ihm die zur Herzogin avancierte Dirne Miranda als Refugium zur Verfügung stellt. Ein Refugium, in dem er sich unbehelligt der Geometrie widmen kann, in dem er jenseits einer gesellschaftlichen Existenz sein geistiges Sein wirklichen möchte (Rötzer, 1975, 257). Aber auch dies soll ihm in dieser Ausschließlichkeit nicht gelingen, denn sein geistiger Anspruch ist zu hoch: Er verzweifelt darüber, daß »die Schöpfung [. . .] uns gespalten hat in Mann und Weib«

(Frisch, *Stücke* II, 81). Folgerichtig wirft ihm die Schöpfung, sprich: das Geschlecht letzten Endes doch eine Schlinge um den Hals und macht ihn zum Vater, was nach Frisch »seine erste Bewegung zur Reife« (Frisch, *Stücke* II, 317) ist.

Wer hier räsonniert, Frischs *Don Juan* sei kein Don Juan, da er geheiratet habe und Vater geworden sei, hat nichts aus Frischs »Parabel« gelernt: Er macht sich noch immer ein Bildnis von Don Juan und will ihn nicht von seiner Rolle befreien. Die der Uraufführung direkt folgende Kritik wußte mit diesem Don Juan, da sie im Bilde zu befangen, nicht viel anzufangen. So lobte man denn die prägnante Sprache, die frechen, gut sitzenden Dialoge, das Lyrische, Groteske, Burleske – und wenigstens das mit Recht, denn die Komödie, die sich »der Lust, ein Theaterstück zu schreiben«, verdankt, ist von unbestritten hoher theatralischer Qualität, ist allererst ein ästhetischer und literarästhetischer Genuß, den vollends nur der ausschöpfen kann, der die Literatur, die die Komödie zitiert und parodiert, kennt. Die parodierende und karikierende Schale ist jedoch nur scheinbar heiter, sie sollte jedenfalls nicht über den tiefsinnigen Kern hinwegtäuschen. Denn

»der sekundäre Mythos von der *Genialität der Sinnlichkeit* war der kontrastive Ausgangspunkt für Frischs zentrale Themen: für die Denomination (Du sollst Dir kein Bildnis machen!) und für die Ich-Erkundung« (Rötzer, 1975, 259).

Zur Illustrierung dieser Thematik eignete sich der Don-Juan-Mythos wie kein anderer Mythos der Weltliteratur, da das Bild, das man sich von Don Juan bisher machte, einhellig und unangefochten war. Und dies vor allem ist der Grund, weshalb Frisch noch einmal den Don Juan auf die Bühne brachte. Der Gebrauch, den Frisch vom Don-Juan-Mythos, richtiger vom Mythos des Donjuanismus macht, ist vergleichbar mit dem Gebrauch, den beispielsweise die sogenannten Existentialisten Sartre und Anouilh vom griechischen Mythos machen: Der griechische Mythos, der beim Publikum als allgemein bekannt vorausgesetzt wird, dient nur noch als wirkungsvolle Kulisse für neue Themen.

Daß der Suchende der absoluten Geistigkeit und des absoluten Ichs »scheitert« und rechtzeitig banal, fast möchte man sagen »human« wird, macht ihn nach den amourösen Höllenfahrten seiner geistigen wie sinnlichen Vorgänger, nach Faust und Don Juan, einzig annehmbar im Jahre 1953 und später. –

Diese knappen Bemerkungen erheben bei weitem nicht den Anspruch, das Stück von Frisch auch nur annähernd ausgeschöpft zu haben. Zahlreiche formale und gehaltliche Aspekte mußten unerwähnt bleiben zugunsten des hier interessierenden rezeptionsästhetischen wie geschichtlichen Aspekts: Wie nur selten findet in Frischs *Don Juan* nicht in erster Linie eine »Höhenkamm«-Rezeption von Autor zu Autor, von Werk zu Werk statt; vielmehr wird eine neue Antwort gegeben auf Fragen, die Literatur wie Publikum im Anschluß an die Mozartsche musikalische Bearbeitung immer wieder stellten und gleichwohl ähnlich beantworteten: Was wohl den Don Juan zu seinem Donjuanismus verleite. Frisch gibt eine neue Antwort, und diese verdankt ihre Originalität und Wirkung den vorgängigen literarischen wie »vulgären« Rezeptionen der drei wichtigsten Stoff-Bearbeitungen durch Molina, Molière und Mozart/Da Ponte.

Textausgaben

- Don Juan. Hg. von J. Schondorff. München, Wien 1967 (eine Sammlung von Don Juan-Dramentexten von Molina, Molière, Da Ponte/Mozart, Grabbe, Horvath, Frisch und Anouilh).
- Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. von E. Beutler. Zürich 1948 (= Gedenkausgabe von Goethes Werken, Bd. XXIV).
- Eliot, T. S.: Tradition und individuelle Begabung. In: Ders.: Werke. Bd. 2 (= Essays I). Frankfurt a. M. 1967. S. 345–355.
- Frisch, Max: Tagebuch 1946–1949. Frankfurt a. M. 1950.
- Frisch, Max: Stücke. Frankfurt a. M. 1962.
- Frisch, Max: Die Dramen. Hg. von M. Jurgensen. Bern 1968.
- Kierkegaard, Sören: Entweder – Oder. Übers. von H. Fautek. Köln 1960. (Dort das Kapitel: »Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische«, S. 57–163.)

Kritische Literatur

- Arnold, H. L. u. a. (Hgg.): Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft. Bd. 1. Literaturwissenschaft. München 1973.
- Balakian, A.: Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of Two Methods. In: Yearbook of Comparative and General Literature 11 (1962). S. 24–31.
- Baldensperger, F./Friederich, W. P.: Bibliography of Comparative Literature. Chapel Hill 1955.
- Block, H. M.: The Concept of Influence in Comparative Literature. In: Yearbook of Comparative and General Literature 7 (1958). S. 30–37.
- Bloom, H.: The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. New York 1973. (Wichtige Besprechung von Geoffrey H. Hartman: War in Heaven. In: Diacritics 3 [1973]. S. 26–32.)
- Böll in Reutlingen. Eine demoskopische Untersuchung zur Verbreitung eines erfolgreichen Autors. In: Grimm (Hg.): Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke. Stuttgart 1975. S. 240–271.
- Clemen, W.: Was ist literarischer Einfluß? In: Neusprachliche Mitteilungen aus Wissenschaft und Praxis 22 (1969). S. 139 ff.
- The Concept of Influence. A Symposium. In: Comparative Literature Studies. Special Advance Issue (1963). S. 143–152.
- Ehrismann, O.: Thesen zur Rezeptionsgeschichtsschreibung. In: Müller-Seidel (Hg.): Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972. München 1974.
- Farinelli, A.: Gli'influssi letterari e l'insuperbire delle nazioni. In: Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à F. Baldensperger. Paris 1930. Bd. 1. S. 271–290.
- Gadamer, H.-G.: Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1975 (dort: »Das Prinzip der Wirkungsgeschichte«, S. 284–290).
- Gmelin, H.: Das Prinzip der Imitation in den romanischen Literaturen der Renaissance. In: Romanische Forschungen 46 (1932). S. 85–360.
- Grimm, G. (Hg.): Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke. Stuttgart 1975.
- : Rezeptionsgeschichte. München 1977.
- Gsteiger, M.: Provokation der Komparatistik? In: arcadia 7 (1972). S. 303–305.
- Guillén, C.: Literatura como sistema. Sobre fuentes, influencias y valores literarios. In: Filología Romanza 4 (1957). S. 1–29.
- : The Aesthetics of Influence. Studies in Comparative Literature. In: Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the ICLA. Hg. von Werner P. Friederich. Chapel Hill 1959. Bd. I. S. 175–192.
- Gutzen, D. u. a.: Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch. Berlin 1979.

- Hassan, I. H.: The Problem of Influence in Literary History. Notes toward a Definition. In: American Journal of Aesthetics and Art Criticism 14 (1955). S. 66–76.
- Hohendahl, P. U. (Hg.): Sozialgeschichte und Wirkungsgeschichte. Frankfurt a. M. 1974.
- Hohmann, W.: Es geht um die Erforschung der literarischen Wirkung. In: Bibliothekarische Zeitschrift für das Bibliothekswesen 19 (1965). S. 505–515.
- Hillmann, H.: Rezeption – empirisch. In: Müller-Seidel, W. u. a. (Hgg.): Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972. München 1974. S. 433–449.
- Iser, W.: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München 1972.
- : Die Leserrolle in Fieldings »Joseph Andrews« und »Tom Jones«. In: Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München 1974. S. 435–466.
- Jauf, H. R.: Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft. In: Linguistische Berichte 3 (1969). S. 44–56.
- : Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a. M. 1970. S. 144–207.
- : Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsgeschichtlichen Methode. In: neue hefte für philosophie 4 (1973). S. 1–46.
- : Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur. In: Poetica 7 (1975). S. 325–344.
- : Goethes und Valéry's »Faust«: Zur Hermeneutik von Frage und Antwort. In: Comparative Literature 28 (1976). S. 201–232.
- : Rezeptionsästhetik und literarische Kommunikation. In: Sund u. a. (Hgg.): Auf den Weg gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz. Konstanz 1979. S. 387–397.
- Jüttner, S.: Im Namen des Lesers. Zur Rezeptionsdebatte in der deutschen Romanistik. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift N. F. 29 (1979). S. 1–26.
- Koppen, E.: Hat die Vergleichende Literaturwissenschaft eine eigene Theorie? Ein Exempel: Der literarische Einfluß. In: Rüdiger (Hg.): Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Berlin 1971. S. 41–64.
- Lange, V.: Das Interesse am Leser. In: Müller-Seidel (Hg.): Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972. München 1974. S. 31–46.
- Lesen. Ein Handbuch. Hg. von A. C. Baumgärtner. Hamburg 1973.
- Link, H.: Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme. Stuttgart 1976.
- Lubbers, K.: Aufgaben und Möglichkeiten der Rezeptionsforschung. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift N. F. 14 (1964). S. 292–302.
- Mandelkow, K. R.: Probleme der Wirkungsgeschichte. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 2 (1970). S. 71–84.
- Müller-Seidel, W. u. a. (Hgg.): Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972. München 1974.
- Naumann, M. u. a.: Gesellschaft – Literatur – Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht. Berlin, Weimar 1973.
- Pablé, E.: Einleitung zu: Ad absurdum. Parodien dieses Jahrhunderts. München 1968.
- Rötzer, G.: Frischs »Don Juan«. Zur Tradition eines Mythos. In: arcadia 10 (1975). S. 243–259.
- Rüdiger, H.: Die Wiederentdeckung der antiken Literatur im Zeitalter der Renaissance. In: Geschichte der Textüberlieferung. Bd. I. Zürich 1961. S. 511–580.
- Schulz-Buschhaus, U.: Die Unvermeidlichkeit der Komparatistik. In: arcadia 14 (1979). S. 223–236.
- Stackelberg, J. v.: Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio. In: Romanische Forschungen 68 (1956). S. 271–293.
- : Übersetzung und Imitatio in der französischen Renaissance. In: arcadia 1 (1966). S. 167–173.
- : Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung – Supplement – Parodie. Frankfurt a. M. 1972.
- Stäubli, E.: Max Frisch. Gesamtdarstellung seines Werkes. St. Gallen 1971.

- Staiger, E.: Die Kunst der Interpretation. Zürich 1955.
- Steinmetz, H.: Die Rolle des Lesers in Otto Ludwigs Konzeption des »Poetischen Realismus«. In: Grimm (Hg.): Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke. Stuttgart 1975. S. 223–239.
- Termes et notions littéraires: imitation, influence, originalité. In: Actes du IVe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Hg. von F. Jost. Bd. II. Fribourg 1964. S. 697–1362.
- Warning, R. (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München 1975.
- Weinrich, H.: Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft. Stuttgart u. a. 1971.
- Weisstein, U.: Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Stuttgart u. a. 1968 (Kap. III: »Einfluß und Nachahmung«; Kap. IV: »Rezeption und Wirkung«).
- Wimsatt, W. K./ Beardsley, M. C.: Affective fallacy. In: The Sewanee Review 57 (1949). S. 31–55.
- Wittkowski, W.: Unbehagen eines Praktikers an der Theorie – Zur Rezeptionsästhetik von Hans Robert Jauf. In: Colloquia Germanica 12 (1979). S. 1–27.