

WAS WURDE AUS DER REZEPTIONSÄSTHETIK? ENTSTEHUNG UND VERLAUF EINES LITERATURTHEORETISCHEN DISKURSES

RENATE GIACOMUZZI-PUTZ

1987 hielt Hans Robert Jauß anlässlich seiner Emeritierung eine „Rückschau“ auf die „unerkannte Vorgeschichte“ der Rezeptionstheorie. 1992 forderte Umberto Eco die „Grenzen der Interpretation“ ein — 34 Jahre nach Erscheinen des „offenen Kunstwerks.“¹ Die sich rückbesinnenden Titel zur Rezeptionsästhetik mehren sich seit Ende der 80er Jahre. Bedeutet dies, daß es mit der Rezeptionsästhetik zu Ende geht?

Der Titel dieses Aufsatzes scheint dies zu meinen, denn wenn der Wunsch nach Rückbesinnung und Rückschau entsteht, muß dies zwar nicht unbedingt ein Symptom für ein *Ende* sein, doch sicherlich ist dies immer ein Symptom für zunehmenden Abstand.

Wenn hier im Titel eine Rückschau auf den Entstehungsprozeß der Rezeptionsästhetik angekündigt ist, so ist damit nicht eine Beschreibung der Vorgeschichte oder der Ursprünge von rezeptionsästhetischen Gedanken gemeint. Eine solche müßte gleich wie jede historische Beschreibung der Hermeneutik bei der antiken, theologischen und juristischen Hermeneutik ansetzen, da die hermeneutische Frage nach den Interpretationsregeln und der *Kunst des Auslegens* immer auch die Frage nach der Rolle und Funktion des Interpreten inkludierte. Eine solche Beschreibung, die Hans Robert Jauß ansatzweise in seiner Abschiedsvorlesung 1987 versucht,² ist hier nicht gemeint. Vielmehr geht es hier um die Rezeptionsästhetik, die erst Anfang der 60er Jahre mit dem Anspruch einer umfassenden Theorie und Ästhetik hervortrat und — zumeist unter dem Namen „Konstanzer Schule“ — zehn Jahre lang eine große Wirkung auf die Philologien ausübte.

Interessant erscheint mir nun nicht die Frage *Anfang* oder *Ende* der Rezeptionstheorie und -ästhetik, sondern: Wie und warum hat sich der rezeptionsästhetische Diskurs verändert? Warum sprach Manfred Naumann von einer „Leserbefreiung,“ Hans Robert Jauß von einer „Unterdrückung des Lesers“ und Wolfgang Iser von der „Appellstruktur der Texte“? Woher plötzlich soviel Aufhebens um den *Leser*, der in seiner *real existierenden Form* nie nach mehr als nach Freiheit des Lektüreangebots gefragt hatte, doch nie nach *Freiheit der Interpretation*, denn die hatte er immer schon. Wer war also überhaupt gemeint mit dem *Leser*?

¹ Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. [Originaltitel: Opera aperta. Mailand (Bompiani) 1962]. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1973.

² Hans Robert Jauß: Die Theorie der Rezeption — Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte. Abschiedsvorlesung am 11. Februar 1987 anlässlich seiner Emeritierung mit einer Ansprache des Rektors der Universität Konstanz, Horst Sund. Konstanz (Universitätsverlag) 1987 (=Konstanzer Universitätsreden).

I. Die Konstanzer Schule und das Engagement für den Leser

„Mit der Rezeptionsforschung war am Ende der sechziger Jahre die Hoffnung auf eine grundlegende Erneuerung der Literaturwissenschaft insgesamt verbunden; knapp zwanzig Jahre später zählt sie allenfalls noch zu den Velleitäten in den Diskussionen um die theoretische Orientierung des Fachs.“ So beschreibt Hans-Harald Müller in seinem „kritischen Essay über den (vorerst) vorletzten Versuch, die Literaturwissenschaft von Grund auf neu zu gestalten“ das „wissenschaftshistorische Schicksal der Rezeptionsforschung“³ und nennt als einen der Hauptgründe für den „rasanten Vertrauensverlust,“ den die Rezeptionsästhetik schon Mitte der siebziger Jahre erlitt, „den Einsatz effektvoller persuasiver Strategien,“ wie „die geschickte Adaption von Thomas S. Kuhns Vokabular.“ Er schließt sich Robert C. Holub⁴ an, der den Manifestcharakter von Jauß's Essay „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“ kritisiert: „retrospect, Jauß's 'Paradigm' essay can itself be judged paradigmatic — in an manner he would never have suspected at the time of its composition. For in the context of the late 1960s it appears as the prototype of a scholarly manifest. Utilizing rhetoric as much as logic, it seeks to persuade by analogy, rather than coherent argument.“⁵ Wenn sowohl Müller als auch Holub zu Recht den Erfolg der „Konstanzer Schule“ in der „scientific community,“ die den „Anspruch des Neuen einfach akzeptierte, ohne daß auch nur im entferntesten Klarheit über den Charakter dieses 'Neuen' bestand“⁶ auf den programmatischen Charakter von Jauß's Antrittsrede beziehen und den Vertrauensverlust auf die Unklarheit der Ziele und Begriffe zurückführen, die den paradigmatischen Anspruch nicht erfüllen konnten, scheint mir doch noch die Frage ungenügend beantwortet zu sein, wie sich der Erfolg der Rezeptionsästhetik erklären läßt, ohne sie nur als wissenschaftlichen Bluff oder modischen Trend beschreiben zu müssen.

Da Literaturtheorien ebenso wie „neue Paradigmen nicht geradenwegs vom Himmel“ fallen,⁷ sondern in einem Kontext vernetzt sind, aus dem sie entstehen und in dem sie erfolgreich werden, ist zu fragen, woher in den 70er Jahren das Interesse an einer leserorientierten Literaturgeschichtsschreibung und Textbetrachtung kommt. Liest man die *Pioniertexte* von Hans Robert Jauß, Wolfgang Iser, Rainer Warning, Robert Mandelkow und Manfred Naumann aus heutiger Distanz, so fällt erstmals der engagierte Stil auf, in dem die Plädoyers zur Rezeptionsästhetik formuliert sind:

Hans Robert Jauß beginnt seine „Provokation“ mit der Kritik an der „marxistischen und formalistischen Methode,“ die „den Leser in seiner genuinen, für die ästhetische wie für die historische Erkenntnis gleich unabdingbaren Rolle — als den Adressaten, für den das literari-

³ Hans-Harald Müller: „Wissenschaftsgeschichte und Rezeptionsforschung. Ein kritischer Essay über den (vorerst) vorletzten Versuch, die Literaturwissenschaft von Grund auf neu zu gestalten.“ In: Polyperspektivik in der literarischen Moderne. Studien zur Theorie, Geschichte und Wirkung der Literatur. Karl Robert Mandelkow gewidmet. Hrsg. von Jörg Schönert; Harro Segeberg. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris (Peter Lang) 1988 (=Hamburger Beiträge zur Germanistik, Bd. 1), S. 453.

⁴ Robert C. Holub: *Reception Theory. A Critical Introduction.* London and New York (Methuen), 1984.

⁵ ebd., S. 12.

⁶ Hans-Harald Müller: „Wissenschaftsgeschichte und Rezeptionsforschung,“ a.a.O., S. 462.

⁷ Hans Robert Jauß: *Die Theorie der Rezeption,* a.a.O., S. 30.

sche Werk bestimmt ist“ verkennt. „Im Dreieck von Autor, Werk und Publikum ist das letztere nicht der passive Teil, keine Kette bloßer Reaktionen, sondern selbst wieder eine geschichtsbildende Energie.“⁸

Rainer Warning begreift „die Rezeptionsästhetik als Überwinderin traditioneller Formen der Produktions- und Darstellungsästhetik, die sie der Perpetuierung längst überholter Substantialismen verdächtigt. *‘Kein Gedicht gilt dem Leser, kein Bild dem Beschauer, keine Symphonie der Hörerschaft,’* heißt es einmal bei W. Benjamin⁹ und bis in die Gegenwart verrät sich in solcher Geringschätzung der Aufgabe und Leistung des Adressaten das Erbe klassischer Ästhetik und ihrer Konzeption von der Autonomie des Schönen.“¹⁰ Dieses Beispiel ist insofern aufschlußreich, als der engagierte Ton, abgesehen von der Personalisierung der Rezeptionsästhetik als „Überwinderin“, in der polemischen Benjaminskritik liegt. Das Benjamin-Zitat wurde einem Text entnommen, in dem es um die „Autonomie“ der Übersetzung geht, die nicht für die Übermittlung des Inhalts oder des „Dichterischen“ zuständig, sondern eine „Form“ sui generis ist, in der „das Leben des Originals seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung“ erreicht.¹¹ Es handelt sich bei Benjamin also um eine Aufwertung der Übersetzung als Rezeptionsprodukt, da sie gleichberechtigt neben das Kunstwerk gestellt wird. Daß ausgerechnet Benjamin in einem solchen Zusammenhang zitiert wird, ist verwunderlich, da gerade Benjamin die literarische Kritik als jenes Medium aufwertet, das durch „wahre Aktualität“¹² das Fortleben der Werke ermöglicht. Zur Aufgabe der „Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft“ schreibt Benjamin, der gesamte „Lebens- und Wirkungskreis“ der Werke habe „gleichberechtigt, ja vorwiegend neben ihre Entstehungsgeschichte zu treten; also ihr Schicksal, ihre Aufnahme durch die Zeitgenossen, ihre Übersetzungen, ihr Ruhm. (...) Denn es handelt sich ja (...) darum, (...) die Zeit, da sie (*die Texte*) entstanden sind, die Zeit, die sie erkennt — das ist die unsere — zur Darstellung zu bringen. Damit wird die Literatur ein Organon der Geschichte und sie dazu (...) zu machen ist die Aufgabe der Literaturgeschichte.“¹³ Gleichzeitig zeigt dies jedoch deutlich, daß Warning kein Auge für die *rezeptionsästhetische* Seite Benjamins hatte und ihm die Kritik an dem autonomen Kunstbegriff der klassischen Ästhetik ein Hauptanliegen war, weshalb alles *Autonomieverdächtige* als Reizwort wirkte.

Einerseits ging es also um eine kritische Distanzierung von in den 60er und 70er Jahren praktizierten Literaturtheorien, wobei hauptsächlich die „werkimmanente Schule“ von Wolfgang Kayser und Emil Staiger, die positivistische Einflußforschung, die Lukacs'sche Widerspiegelungstheorie und nicht zuletzt die *genußfeindliche* Seite der Kritischen Theorie Adornos¹⁴

⁸ Hans Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. München (Wilhelm Fink) 1975, S. 126 f.

⁹ Rainer Warning zitiert hier: Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers (1923).

¹⁰ Rainer Warning: „Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik.“ In: Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik, a.a.O., S. 10.

¹¹ Walter Benjamin: „Die Aufgabe des Übersetzers.“ Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV/1. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1972, S. 6 u. 11.

¹² Walter Benjamin zu „Angelus Novus“: „Hiermit ist das Ephemere dieser Zeitschrift berührt, das sie sich von Beginn an bewußt hält. Denn es ist der gerechte Preis, den ihr Werben um die wahre Aktualität so fordert.“ Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1977, Bd. II/1, S. 246.

¹³ Walter Benjamin: Angelus Novus. Ausgewählte Schriften, Bd. II, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1988 (=st 1512), S. 456.

¹⁴ „Die Revision der modernistischen Einseitigkeit meines ersten Entwurfs begann darum mit einer Kritik an der ästhetischen Theorie Adornos, gegen die nunmehr das genießende Verstehen als Bedingung der ästheti-

gemeint waren. Sie werden als Vertreter eines hegelianischen Kunstbegriffs kritisiert, der den Text als „sinnliche Erscheinung der Idee“ auf Eindeutigkeit festlegt. Durch die sich an absoluten Kategorien wie „Bedeutung,“ „Weltanschauung,“ das „Wahre,“ „Mimesis,“ „Negativität“ orientierende Textanalyse, in die das Werk eingeordnet wird, werden Vieldeutigkeit oder Polysemie der Totalität geopfert. Die Rezeptionsästhetik hingegen soll mit ihrem dialogischen oder kantischen Kunstbegriff die Aufdeckung der Polysemie eines Werkes leisten, „die sukzessive Entfaltung eines im Werk angelegten, in seinen historischen Rezeptionsstufen aktualisierten Sinnpotentials.“¹⁵ Es ist interessant, daß sich ebenso wie die Benjamin-Rezeption der frühen Rezeptionsästhetik (60er/70er Jahre) auch die Hegelrezeption im Laufe der *späten*, distanzierteren Phase verändert. Hatte Jauß in der „Provokation“ noch erklärt, Hegels „Begriff des Klassischen, das sich selber deutet, muß zur Verkehrung des geschichtlichen Verhältnisses von Frage und Antwort führen und widerspricht dem Prinzip der Wirkungsgeschichte, daß Verstehen ‘kein nur reproduktives, sondern auch ein produktives Verhalten ist’ (Gadamer),“¹⁶ heißt es in seiner Rückschau hingegen: „Werk und Betrachter treten hinfort in ein reziprokes Verhältnis, das Hegel auf den Begriff gebracht hat: Das Werk gewinne seine substantielle Wehrheit erst für und durch das anschauende Subjekt“ und: „Während die Ästhetik der autonomen Kunst derart den Zusammenhang von Werk und öffentlicher Wirkung durchschneidet, hielt Hegel an der Idee einer ‘Fortentwicklung [der Kunst] zur Existenz für andere’ fest.“ Auch Benjamin wird rehabilitiert „als Wegbereiter des geschichtlich-hermeneutischen Paradigmas der Rezeptionstheorie,“ dessen Namen neben dem Jean-Paul Sartres „nachzutragen“ sei.¹⁷

Der emanzipatorische Anspruch, der mit der Verteidigung einer rezeptions- und wirkungsorientierten Literaturtheorie verbunden war, wird besonders von Robert Mandelkow und Manfred Naumann als Vertreter einer materialistischen Rezeptionsästhetik hervorgehoben.

„Die Forderung der Anwendung rezeptionsästhetischer Methoden, die auch wir mit Jauß und anderen an eine neue Konzeption von Literaturgeschichte stellen, ist nur die fast selbstverständliche Konsequenz der Einsicht in die historisch bedingte soziale und gesellschaftliche Funktion von Kunst und Literatur. Zugleich entspricht die Aktualität der Wirkungsgeschichte dem heutigen Abbau des Autoritätsprinzips zugunsten einer Demokratisierung in allen Lebensbereichen. Indem der Wirkungsgeschichte eines Autors oder eines Werkes das Recht der Mitsprache wiedergegeben wird, wird die durch die autoritäre Monoperspektivik bisheriger Literaturgeschichtsschreibung zum Schweigen verurteilte Masse der historischen Wirkungsträger aus der Erstarrung ihres scheinbaren Überlebenseins erlöst und mit ihnen zugleich das Werk und sein Autor in die Dynamik seiner historischen Wirkungspotentialität eingesetzt. Dies bedeutet zugleich auch die Relativierung der akademischen Literaturwissenschaft, die nur zu oft die Hilfstruppe autoritären Literatur-

schen Reflexion und das konsensusfordernde ästhetische Urteil als spezifische, obschon im Zeitalter der Massenmedien und der Kulturindustrie verschüttete gesellschaftliche Leistung der ästhetischen Kommunikation zu rehabilitieren war.“ Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1982, S. 698 f.

¹⁵ Jauß: *Provokation*, S. 138 f.

¹⁶ ebd., S. 139.

¹⁷ Jauß: *Rückschau*, S. 21, 23 u. 28.

verständnisses gewesen ist.“¹⁸

Die gesamte Begrifflichkeit in Mandelkows Diskurs entstammt keinem literaturwissenschaftlichem, sondern einem soziologischen und linksideologischem Vokabular, das sozusagen einen zweiten Text liefert, in dem die literaturwissenschaftliche Arbeit als revolutionäre Tätigkeit ausgewiesen wird, die teilhat am Kampf gegen Unterdrückung. Der marxistische Rezeptionstheoretiker Manfred Naumann lobt zwar die Rolle, die die bürgerliche „Rezeptionsästhetik bei der Leserbefreiung“¹⁹ gespielt habe, kann aber den Leser nicht in eine wie auch immer geartete Freiheit entlassen, sondern läßt ihn nur insofern aktiv werden, als er „zum Verlassen seiner Sphäre und zur Einmischung in den produktionsästhetischen Bereich“ veranlaßt werden soll, „natürlich nicht, um sich in der ‚zweiten‘, in der ästhetischen Welt niederzulassen, sondern um aus ihr wieder heraustretend, eine neue Praxis in der ‚ersten‘ wirklichen Welt zu begründen.“ Diese Veranlassung kann aber nur vom Text selbst geleistet werden — Naumann zitiert Brechts Lehrstücke als Beispiel dafür, „wie das Zusammenrücken von Produktion und Konsumtion zu bewerkstelligen sei.“²⁰ Den Begriffen „Apellstruktur“ und „Unbestimmtheitsstellen“ von Wolfgang Iser, die die rezeptive Seite und die Offenheit des Kunstwerks ansprechen, stellt Naumann den textorientierten Begriff der „Rezeptionsvorgabe“ gegenüber, der die lektürelenkende Rolle im Kommunikationsprozeß zwischen Text und Leser betont.

II *Der Leser in der Poetologie der 60er und 70er Jahre*

Das Interesse an einem aktiven Leser, der die „geschichtsbildende Funktion der Literatur“²¹ wahrnimmt und im Akt der Konkretisation vollzieht (bei Jauß findet dies in der „Horizontverschmelzung“ statt, in der sich die vorgegebenen Erwartungen des Lesers mit denen des Werks verbinden und somit den Horizont des Lesers „erweitern“), findet sich in den 60er und Anfang der 70er Jahre nicht nur in rezeptionsästhetischen, sondern auch in poetologischen Texten.

„Was hat uns voneinander getrennt,“ fragt Ingeborg Bachmanns „Gedicht an den Leser“ und nimmt gleich alle Schuld für das in Krise geratene Verhältnis auf sich:

„Ich warf dir wohl rauchende Worte hin, verbrannte, mit bösem Geschmack, schneidende Sätze oder stumpfe, ohne Glanz. Als wollt ich dein Elend vergrößern und dich mit meinem Verstand ausweisen aus meinen Landen. Du kamst ja so vertraulich, manchmal plump, nach einem schönfärbenden Wort verlangend; auch getröstet wolltest du sein, und ich wußte keinen Trost für dich. (. . .) Aber eine

¹⁸ Karl Robert Mandelkow: Probleme der Wirkungsgeschichte (1970). In: Peter Uwe Hohendahl (Hg.): Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik. Dokumente zur empirischen und marxistischen Rezeptionsforschung. Frankfurt am Main (Athenäum) 1974, S. 95.

¹⁹ Manfred Naumann: Blickpunkt Leser. Literaturtheoretische Aufsätze. Leipzig (Philipp Reclam jun.) 1984 (=Reclams Universal-Bibliothek Bd. 1050), S. 175.

²⁰ ebd., S. 179. Naumann will aber anders als Brecht dem Leser das Bedürfnis nach Katharsis und Identifikation nicht absprechen, denn „wir sind davon ausgegangen, daß die Bedürfnisse der realen Leser nach Werken, die ihnen Einfühlungs- und Identifikationsmöglichkeiten anbieten und kathartische Funktionen wahrnehmen können, durchaus legitim sind.“ ebd., S. 183.

²¹ Jauß: Provokation, a.a.O., S. 149.

unstillbare Liebe zu dir hat mich nie verlassen, und ich suche jetzt unter den Trümmern und in den Lüften, im Eiswind und in der Sonne die Worte für dich, die mich wieder in deine Arme werfen sollen. Denn ich vergehe nach dir.“²²

Das „Gedicht“ liest sich, als hätte Ingeborg Bachmann wie Rainer Warning nicht ihren, sondern den von Walter Benjamin „aus den Landen ausgewiesenen“ Leser versöhnen wollen.

Helmut Heißenbüttels „Projekte“²³ entsprechen Mallarmés „Livre“-Konzept („Le livre, instrument spirituell“ 1895/96), nach Umberto Eco das Paradebeispiel für das „Kunstwerk in Bewegung“ („un livre ni commence ni ne finit“).²⁴ Für Heißenbüttel bleibt die Literatur Projekt, solange sie nicht durch die Kreativität des Lesers *vervollständigt* wird; d.h. Kunst ist variabel und wird bei jedem Rezeptionsakt neu geschaffen. In seinem „erfundenen Interview“ läßt er das befragte „Ich“ auf die Frage: „Kann der Leser für sich entscheiden oder gibt es gewisse Vorentscheidungen?“ folgendermaßen antworten:

„Nein nein. Der Leser ist Herr. Ich halte mich selber nicht für so rechthaberisch. Ich stelle etwas zur Diskussion und stelle etwas zur Verfügung. Einige feste Meinungen über das, was ich früher gemacht habe, habe ich ja von Lesern oder Zuhörern übernommen. Ich habe mich immer nach Zuhörern gerichtet. Ich finde es richtig das zu tun. Vielleicht war ich am Anfang einmal darauf eingestellt, daß ich selber mein Leser sein könnte. Diese Vorstellung ist nicht so weit entfernt von der eines potentiellen Lesers.“²⁵

Dieses teils in ironischer Überspitzung formulierte Bekenntnis des fiktiven Autors, wie sehr ihm *der Leser* am Herzen liegt, ist ein weiteres Beispiel für die beschriebene *leserorientierte* Kultur. Da Heißenbüttel sein avantgardistisches Literaturkonzept auf einem aktiven, vom Autor ernstzunehmenden Leser aufbaut, stellt sich für ihn, bzw. stellt er an sein fiktives „Ich“ die Frage nach der Rolle der Literaturkritik im Produktionsprozeß: „Ich möchte zu dem, was ich da artikuliert sehe, einen Kontakt herstellen. (. . .) Ich orientiere mich nicht daran als an etwas, das ich annehme. Ich orientiere mich in dem, was mir da an Meinung über das, was ich gemacht habe, entgegen kommt. (. . .) Das heißt, du beschäftigst dich nun doch schon ziemlich genau mit der Kritik. Ich beschäftige mich. Ja. Es beschäftigt mich.“²⁶

Hans Magnus Enzensberger richtet seine Stimmen in *negativer Dialektik* mahnend

²² Ingeborg Bachmann: „Das Gedicht an den Leser.“ In: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, kleine Schriften. München/Zürich (Piper) 1981, S. 107–109. Vgl. dazu auch: „Man muß eine — denke ich — und darf eine hohe Meinung von seinen Lesern haben. Aber wem verständlich sein. Eben diesen Lesern, die wir ja nicht kennen und von denen man sich viele wünscht, und da geht es einem so, daß mehr Freude über einen unbeholfenen Leser als über einen routinierten, abgebrühten ist, weil man dem unbeholfenen noch ein Licht aufstecken kann.“ Ingeborg Bachmann in einem Interview mit Josef-Hermann Sauter (15. September 1965), aus: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. München (Piper) 1983, S. 62.

²³ Heißenbüttel hat mehrere seiner Veröffentlichungen als „Projekt“ bezeichnet; z.B.: Projekt Nr. 1. D'Alemberts Ende. Neuwied/Berlin (Luchterhand) 1970.

²⁴ Vgl. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, a.a.O., S. 43 ff.

²⁵ Helmut Heißenbüttel: „Erfundenes Interview mit mir selbst über das Projekt Nr. 1. D'Alemberts Ende.“ In: Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964–1971. Neuwied/Berlin (Luchterhand) 1972, S. 373.

²⁶ ebd., S. 377.

an den „Leser, der du nicht liest“ (Gedicht für die Gedichte nicht lesen).²⁷ Der *politische Auftrag* erfüllt sich in seiner negativen und subversiven Wirkung: „Genug, daß ein einziger Vers das sprachlose Gejohl des Beifalls bricht.“²⁸ Wenn auch nicht in einem einzigen Vers, sondern einer langen Schimpftirade auf sein Publikum setzt Peter Handke Enzensbergers Wunsch 1966 um.²⁹ Ähnlich wie Hans Robert Jauß gehen die Poetiken der „engagierten“ Literatur von der Distanz der ästhetischen Erwartungen von Text und Leser aus. Ist für Jauß die ästhetische Distanz, also der Grad der Negativität und Innovation der Gradmesser für die ästhetische Bewertung, setzt die engagierte Literatur das *Schockerlebnis* oder die *Enttäuschung der Lesererwartung* als Wirkungsmittel ein. Die Wirkungsästhetik der engagierten Literatur ist die literarische Antwort auf das auch von der Rezeptionsästhetik formulierte Bedürfnis, die Distanz zwischen Literatur und Gesellschaft zu überbrücken.

III. *Woher kam das Bedürfnis nach einer leserorientierten Kultur?*

Gesellschaftliche und historische Gründe gab es genug, um an einem aktiven Leser interessiert zu sein. Zum einen war die Faschismuserfahrung da, die die Gefahren von manipulativer Sprache und passiver Empfängerhaltung zum Thema machte. In diesem Sinne ist auch die auffallende Häufung von Begriffen aus dem semantischen Feld *Aktivität* in den rezeptionsästhetischen Texten zu lesen, das in positiver Konnotation den *passiven* Begrifflichkeiten gegenübergestellt wird. So gibt es keinen *passiven* Lesevorgang, sondern eine *aktive* Lesetätigkeit. Insofern kann der *aktive Leser* der Rezeptionsästhetik auch programmatisch gelesen werden, nämlich: Es darf keinen passiven Leser geben, denn der ist manipulierbar. Auch die engagierte Literatur lehnt wie Brecht in seinem Gedicht „Schlechte Zeit für Lyrik“ die beschönigende, weil Wirklichkeit manipulierende und zur Passivität verleitende Wirkung von Literatur ab.³⁰ Gleichzeitig erhielt dieses Thema durch die kritische Auseinandersetzung mit der Wirkung von Massenmedien eine aktuelle Bedeutung. Auch hier ging es vor allem um die Gefahr passiven Konsumverhaltens und die Frage, ob das kommunikationstheoretische Dreiecksmodell Sender — Medium — Empfänger den wechselwirkenden Rotationsprozeß in der Praxis einlöse oder sich dort nicht etwa als Einbahnstraße erweise, in der der Empfänger zum kritikunfähigen Opfer der Medienindustrie werde. Für die Literaturwissenschaft bot sich in Zusammenhang mit den Fragen nach der Wirkungsweise von Massenkultur die Erforschung der Trivialliteratur als neues, bislang

²⁷ Hans Magnus Enzensberger: Landessprachen. Gedichte 1960.

²⁸ „Je größer der Druck, dem das Gedicht sich ausgesetzt sieht, desto schärfer drückt es diese Differenz aus. Sein politischer Auftrag ist, sich jedem politischen Auftrag zu verweigern und für alle zu sprechen noch dort, wo es von keinem spricht, von einem Baum, von einem Stein, von dem was nicht ist. (. . .) Das Gedicht ist in den Augen der Herrschaft (. . .) anarchisch, unerträglich, weil sie darüber nicht verfügen kann; durch sein bloßes Dasein subversiv.“ Ders: Poesie und Politik (1962) in: Einzelheiten II. Poesie und Politik. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1984 (=es87), S. 135 f.

²⁹ Peter Handke: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1966.

³⁰ Vgl. auch das 1974 veröffentlichte Gedicht von Christoph Meckel: „Rede vom Gedicht“: „Das Gedicht ist nicht der Ort, wo die Schönheit gepflegt wird. /Hier ist die Rede vom Salz, das brennt in den Wunden.“ usw., in: Wen es angeht. Düsseldorf (Eremitenpresse) 1974.

vernachlässigtes Gebiet an. Auch hier ging es vor allem um die Frage, warum und wie sogenannte triviale Texte wirken und wie das ästhetische Erlebnis bei der Lektüre von Trivilliteratur zu bewerten sei. Die Rezeptionsästhetik von Jauß antwortete auf die Frage nach den Beurteilungskriterien mit der „Horizontüberschreitung“: Die Qualität eines Textes hänge davon ab, wieweit er von den Erfahrungen und Erwartungen des Leser entfernt sei und den Horizont des Lesers durch die Lektüre erweitere.

Ein Faktor, der den anfänglichen Erfolg der Rezeptionsästhetik ebenfalls stimuliert haben dürfte, läßt sich als Generationenkonflikt beschreiben. Das Bedürfnis, den erstarrten und auch durch den Nationalsozialismus vorbelasteten Kanon aufzubrechen, ohne jedoch den *klassischen* Kanon aufgeben zu müssen, machte es erforderlich, neu zu bestimmen, warum man sich immer noch mit klassischen Texten beschäftige und welche Beurteilungskriterien, die nicht einfach eine blinde Wiederholung sanktionierter Urteile seien, es dafür gebe. Während Gadamer für den „Gebrauchswert“ und die „Applikation“ von Literatur plädierte und den Begriff des *Klassischen* als verabsolutierten Wertmaßstab setzte (*klassisch* ist das „was der jeweiligen Gegenwart etwas so sagt, als sei es eigens ihr gesagt“; „was ‘klassisch’ heißt, ist nicht erst der Überwindung des historischen Abstandes bedürftig — denn es vollzieht selber in beständiger Vermittlung diese Überwindung“³¹), machte die „bürgerliche“³² Rezeptionsästhetik es sich zur Aufgabe, den Erwartungshorizont von Autor und Text in seiner Entstehungszeit zu rekonstruieren, um dann im Vergleich mit dem jeweiligen Erwartungshorizont der verschiedenen historischen Rezeptionsvorgänge bis hin zu dem des aktuellen Interpreten ein für die Zeit gültiges und den Interpreten begründbares ästhetisches Urteil abgeben zu können. Die in den 60er und 70er Jahren populären Klassiker-Adaptionen am Theater (z.B. 1965 Hansgünther Heymes „Wilhelm Tell“, 1969 Peter Steins „Tasso“, 1967 Hansjörg Utzeraths und 1971 Hans Neuenfels’ „Räuber“) entsprechen diesem Bedürfnis, das Verhältnis und die Wirkungskapazität des überlieferten klassischen Kanons neu zu begründen.

Für die Literaturwissenschaft in der DDR bildete die Neubestimmung des literarischen Urteils über das „bürgerliche“ Erbe den Ausgangspunkt schlechthin, mit dem sie den neuen, sozialistischen Kanon erstellen konnte. Dies konnte nur über eine kritische Revision vergangener Rezeptionsweisen und auch durch eine kritische Gegenüberstellung „bürgerlicher“ und „materialistischer“ Rezeption erfolgen.

IV. Was rezipierte die Rezeptionsästhetik?

Neben den zahlreichen Ansatzpunkten, die einen sozusagen fruchtbaren und aufnahmebereiten Boden für die Rezeptionstheorien bildeten, knüpfte die Rezeptionsästhetik westlicher Prägung vor allem an drei theoretische Modelle an:

—Erstens an die *Literaturtheorien des Prager Strukturalismus*, vor allem an die Semiologie Jan Mukařovskýs und an Felix V. Vodičkas Entwurf einer Rezeptionsgeschichte der Literatur

³¹ Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Tübingen (J.C.B. Mohr) 1960, S. 274.

³² Jauß gebraucht den Begriff, um die Unterschiede zur Rezeptionsästhetik der DDR zu verdeutlichen. Vgl. „Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen ‘bürgerlicher’ und ‘materialistischer’ Rezeptionsästhetik.“ In: Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik*, a.a.O., S. 343–353.

(„Die Literaturgeschichte, ihre Probleme und Aufgaben“ 1941/42.³³ Für die Rezeptionsästhetik produktiv war vor allem Mukařovskýs Unterscheidung zwischen dem „materiellen Artefakt“ und dem „ästhetischen Objekt,“ die Saussures Bestimmung des linguistischen Zeichens als „signifiant“ und „signifié“ entsprechen. Während das „materielle Artefakt“ selbstreferentiell und auf keine bestimmte Botschaft festlegbar, „ohne sichtbare Bestimmtheit“³⁴ ist, ist das ästhetische Objekt „Reflex und Korrelat des materiellen Kunstgegenstandes im Bewußtsein des Betrachters.“³⁵ „Das wahrnehmende Individuum“ kompensiert die „Unbestimmtheit der sachlichen Bezogenheit des Kunstwerks“ indem es auf das materielle Artefakt „keineswegs nur mit einer Teilreaktion antwortet, sondern mit allen Momenten seiner Stellung zur Welt und zur Wirklichkeit.“³⁶ Vodička's Texte erscheinen zum erstenmal 1969 in deutscher Übersetzung, worin er für die historische und soziologisch orientierte Rezeptionsforschung wertvolle Anregungen liefert, indem er die Rekonstruktion literarischer Normen als ein Aufgabefeld der Literaturwissenschaft sieht und den Kritiker als Geschmacksträger beschreibt, dem eine feste und für die literarische Normbildung in der Gesellschaft wesentliche Funktion zukommt:

„Seine Pflicht ist es, sich über ein Werk als ästhetisches Objekt auszusprechen, die Konkretisation des Werks, d.h. seine Gestalt vom Standpunkt des ästhetischen und literarischen Empfindens seiner Zeit festzuhalten und sich über dessen Werk im System der gültigen literarischen Werte zu äußern, wobei er durch sein kritisches Urteil bestimmt, in welchem Maße das Werk die Forderungen der literarischen Entwicklung erfüllt.“³⁷

Indem Vodička zwischen dem Kritiker und dem „Literaturhistoriker“ unterscheidet, der die „Aufgabe“ hat „zu beobachten, wie die Kritiker diese Funktion (*des Kritikers*) wahrnehmen,“³⁸ schafft er die Grundlage für eine Literaturwissenschaft, die die Literaturkritik zum Untersuchungsobjekt hat. Wie dies in der Praxis geschehen sollte, da die Unterscheidungsmerkmale zwischen Literaturkritik und Literaturwissenschaft ja keineswegs absolut festlegbar sind, wurde von den Rezeptionstheoretikern meines Wissens nicht gesagt. Ebenso unbeachtet und ungelöst blieb die Frage, wie der Literaturwissenschaftler sich angesichts der fragwürdigen Unterscheidung außerhalb des von ihm festgelegten Kommunikationsmodells Sender — Botschaft — Empfänger stellen kann und die wissenschaftliche Aufgabe einer Kritik der Kritik leisten könne, ohne einen endlosen Kreis der Rezeptionskritik zu eröffnen.

Einen zweiten Anknüpfungspunkt bot *die Phänomenologie Roman Ingardens*, in der Wolfgang Iser die theoretische Basis fand, auf der er seine Theorie der „Unbestimmtheit“ und der „Appellstruktur der Texte“ aufbauen konnte.

Drittens hatte *Hans-Georg Gadamer* in „*Wahrheit und Methode*“ (1960) das Vorurteil

³³ Auszüge in dt. Übersetzung unter dem Titel „Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke“ und „Die Konkretisation des literarischen Werks — Zur Problematik der Rezeption von Nerudas Werk“ in: Warning: Rezeptionsästhetik, a.a.O., S. 71–83 und S. 84–112.

³⁴ Jan Mukařovský: Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1970, S. 141.

³⁵ ebd., S. 106.

³⁶ ebd., S. 97.

³⁷ Felix V. Vodička: Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke. In: Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik, a.a.O., S. 75.

³⁸ ebd.

als konstitutiven Aspekt des Verstehens von seinem negativen Image befreit und damit ebenfalls das Anliegen der Rezeptionsästhetik bestätigt, Rezeptionsakte nicht nur als vorurteilsbeladene Mißverständnisse abzuwerten, sondern als stattgefundene Verstehensakte sehen zu lernen, die sich über die Rekonstruktion des jeweiligen Erfahrungs- und Erwartungshorizontes nachvollziehen lassen. Neben den theoretischen Ansätzen, die der Rezeptionsästhetik Orientierungshilfe und Anknüpfungspunkte anboten, läßt sich noch eine literarische Traditionslinie finden, die für die Rezeptionstheorie genauso wie für die Literatur der Zeit ein Identifikationsobjekt darstellte, nämlich *das literarische Konzept der Moderne*.

An die Poetik des *offenen Kunstwerks*, wie sie in der literarischen Moderne zuerst von den französischen Symbolisten am explizitesten ausformuliert worden ist, knüpfen sowohl formal-avantgardistische Literaturkonzepte wie auch die sogenannte *politische Literatur* der 60er Jahre an. Nicht zufällig hat Enzensberger das „Museum der modernen Poesie“ (1960) herausgegeben, denn

„*il faut être absolument moderne* — das hieß Verwerfung des status quo, Destruktion alles Ererbten, radikale Negation der Literaturgeschichte, wie sie, verstümmelt, in Akademien betrieben wird. Es hieß Revolte — aber es hieß auch intensives Studium der Meister, Annahme der Herausforderung, die von ihren Werken ausging, Resorption der Vergangenheit im Vorgang des Schreibens.“³⁹

„Ihr historisches Recht“ habe die „These von der Leere des modernen Gedichts“ in ihrem Widerspruch gegen „die bornierte Frage, was ‘der Dichter uns zu sagen habe’ — gegen Attitüden, die im neunzehnten Jahrhundert gang und gäbe waren und die heute noch zwischen Leipzig und Peking an der Tagesordnung sind.“⁴⁰ Auch Hans Robert Jaub und Umberto Eco verweisen auf die Poetik der französischen Moderne, in der Paul Valéry nicht nur die Frage nach der *richtigen Bedeutung* radikal abgelehnt hatte, („mes vers ont le sens qu'on leur prête“; „il n'y a pas de vrai sens d'un texte“), sondern darüber hinaus eine „histoire réelle complète de la littérature — histoire des livres les plus vraiment lus — et leur influence“⁴¹ gefordert. Die *Literatur des Engagements*, die *Popart* Allen Ginsbergs, die *konkrete Poesie* — dies sind avantgardistische bzw. neoavantgardistische Konzepte der 60er Jahre, die auf das Konkretisationsmoment abzielen, in dem sich der *politische* und *ästhetische* Wert des Kunstgegenstandes realisiert. Der Leser wird zum gleichberechtigten und in diesem Sinne auch emanzipierten Partner des Autors und er befindet sich so in ambivalenter Weise in einem Nahe- und gleichzeitig absolutem Distanzverhältnis zum Kunstwerk, dessen *wahre Bedeutung* als unenthüllbar gilt, bzw. das *Unenthüllbare* selbst ist und damit immer den nach *Bedeutung* suchenden Blick des Lesers reflektiert oder auf ihn zurückwirft. Der Rezeptionsästhetik ging es dabei jedoch nie um die Verteidigung eines Bedeutungsrelativismus, sondern vielmehr um die Verteidigung des Kunstwerks vor jeglicher ideologischen Inanspruchnahme. Wie sehr es ihr in der Tat um die Konstituierung von Bedeutung *um jeden Preis* ging, zeigen die praktischen Beispiele, an denen die Rezeptionstheorien exemplifiziert wurden.

³⁹ Hans Magnus Enzensberger in dem Vorwort zu: „Museum der modernen Poesie,“ eingerichtet von Hans Magnus Enzensberger. München (dtv-Lizenzausgabe) 1964, S. 12.

⁴⁰ ebd., S. 27.

⁴¹ Vgl. Jaub: *Rückschau*, a.a.O., S. 27; Eco: *Das offene Kunstwerk*, a.a.O., S. 38.

V. Die Kluft zwischen Theorie und Praxis

Hans Robert Jauß geht es in seiner Iphigeniestudie darum, „das klassische Stück von einer falschen Patina zu befreien“⁴² Er vermutet, daß

„wenn die derzeitige Fremdheit und Gegenwartsferne der ‘Iphigenie’ nur die Folge ihrer bisherigen Rezeption wäre, deren Einseitigkeit uns die gegenwärtige Krise der bürgerlichen Bildung bewußt macht, dann hinge die Aktualisierbarkeit des Werkes nur davon ab, ob es heute auch einmal ‘gegen den Strich’, d.h. gegen die eingewöhnte Erfahrung des ästhetischen Klassizismus gelesen werden könnte. Dabei müßte es sich zeigen, ob in der bisherigen Geschichte der Rezeption Bedeutungsmöglichkeiten unausgeschöpft blieben oder unterdrückt wurden, die gleichfalls in Goethes ‘Iphigenie’ angelegt waren. Man darf diese Vermutung wagen (. . .).“⁴³

In der Praxis ist also nicht mehr die Rede von „sukzessive(r) Entfaltung eines im Werk angelegten, in seinen historischen Rezeptionsstufen aktualisierten Sinnpotentials“⁴⁴ sondern von *nicht rezipierten* oder *gar unterdrückten* Bedeutungsmöglichkeiten. Wie bei Jauß geht es auch bei Gunter Grimm in der Hauptsache um die Aufdeckung von *Mißverständnissen* („Die zeitgenössische Rezeption von Lessings ‘Emilia Galotti.’ Mißverständnisse um einen Text“; „Der mißverstandene Autor“) und um Wirkungsgeschichte und Stoffadaption („Das Mädchen von Esslingen. Ein Beispiel für ‘produktive Rezeption’“; „Goethe-Nachfolge? Das Beispiel Gerhart Hauptmanns“).⁴⁵ Wolfgang Iser sucht nicht nach den „Unbestimmtheitsstellen“ des Textes, um die polyseme Struktur von literarischen Texten aufzudecken, sondern um die „Appellstruktur“ oder das „Beteiligungsangebot“ des Textes an seine Leser als leserlenkende Textstrategien beschreibbar zu machen.⁴⁶ Entsprechend lautet auch sein Beitrag zu den „Applikationen“, wie der *praktische* Teil in Warnings Sammelband benannt ist: „Die Leserrolle in Fieldings Joseph Andrews und Tom Jones.“⁴⁷ In „Das Fiktive und Imaginäre“⁴⁸ beschreibt er Interpretationsvorgänge als selektive Wahrnehmung einer oder mehrerer Spielarten, die der Text dem Leser anbietet:

„Lesen, so könnte man in einer Formulierung Batesons sagen, ‘ist wie das Leben — ein Spiel, dessen Zweck darin besteht, die Regeln herauszufinden, wobei sich die Regeln andauernd verändern und immer unentdeckbar bleiben.’ Das gilt für die Spielstruktur des Textes insoweit, als die Regeln seiner Lesbarkeit nicht markiert, geschweige denn offengelegt sind.“⁴⁹

„Doch nur, wenn der Leser den Text nach der aleatorischen Regel spielt, die es immer

⁴² „Racines und Goethes Iphigenie.“ In: Warning (Hrsg.): Rezeptionsästhetik, a.a.O., S. 354.

⁴³ ebd., S. 359 f.

⁴⁴ Jauß: Provokation, a.a.O., S. 139.

⁴⁵ Gunter Grimm: Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie. München (Wilhelm Fink) 1977.

⁴⁶ Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte. In: Warning (Hrsg.), S. 228–253.

⁴⁷ ebd., S. 435–467.

⁴⁸ Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1991.

⁴⁹ ebd., S. 468.

zugleich auch zu finden gilt, wird er dem Textspiel gerecht.“⁵⁰

Die nun dem semantischen Feld des “Spiels“ entnommenen Begriffe „Spielregeln“ und „Spielarten“ zeugen ebenso wie Umberto Ecos „Grenzen“ („limiti“)⁵¹ davon, daß das Bedürfnis nach *Regeln* stärker als das nach grenzenloser Bedeutungsvielheit ist. Die Rezeption seines „offenen Kunstwerkes“ als Plädoyer für die Offenheit von Interpretation will Eco heute als selbst mitverschuldetes Mißverständnis korrigiert sehen:

„Als ich 1962 ‘Das offene Kunstwerk’ veröffentlichte, hatte ich die Frage zu klären versucht, wie ein Kunstwerk einerseits eine freie interpretierende Beteiligung von seinen Empfängern fordern, auf der anderen Seite aber strukturelle Charakteristika aufweisen könnte, die insgesamt die Ordnung dieser Interpretation regulierten und stimulierten. Wie ich später erfuhr, hatte ich damit — allerdings ohne es zu wissen — Textpragmatik betrieben, oder jedenfalls das, was man heute unter Textpragmatik versteht: ich hatte einen besonderen Aspekt herausgearbeitet, nämlich die Aktivität der Mitarbeit, durch die der Empfänger dazu veranlaßt wird, einem Text das zu entnehmen, was dieser nicht sagt (aber voraussetzt, anspricht, beinhaltet und miteinbezieht), und dabei Leerräume aufzufüllen und das, was sich im Text befindet, mit dem intertextuellen Gewebe zu verknüpfen, aus dem der Text entstanden ist und mit dem er sich wieder verbinden wird. Also kooperative Bewegungen, die — wie dann Barthes gesagt hat — die Lust (und in besonderen Fällen die Wollust) am Text hervorbringen. In Wirklichkeit war ich gar nicht daran interessiert, über diese Wollust zu reflektieren (die sich implizit aus jener Phänomenologie herleitet, auf die sich auch meine Versuche der ‘Öffnung’ bezogen), ich befaßte mich vielmehr mit der Frage, was im Text die Freiheit der Interpretation zugleich reguliert und stimuliert. Ich versuchte, die Form oder die Struktur der Öffnung zu definieren.“⁵²

Ebenso wie Eco „in Wirklichkeit“ an wirkungsästhetischen und nicht an rezeptionsästhetischen Fragestellungen interessiert war und ist, war es Iser von Anfang an um Wirkungsästhetik gegangen und auch Jauß, Warning, Grimm, Mandelkow und Naumann hatten *eigentlich* nie konsequent die Ansprüche, die sie selbst an die Rezeptionsästhetik gestellt hatten, eingelöst. *Wirklich* leserorientierten Arbeiten wie Rudolf Schendas „Volk ohne Buch“⁵³ hatte die Rezeptionstheorie im Umfeld der „Konstanzer Schule“ wenig zu bieten, da diese sich darüber hinaus aus *Kompetenzgründen* deutlich von literatursoziologischen Richtungen distanzierte:

„Rezeptionsforschung wird sich (. . .) fragen müssen, wie weit sie das Problem, wer warum wie versteht, verantwortlich als ein literaturwissenschaftliches behandeln

⁵⁰ ebd., S. 469 f.

⁵¹ Umberto Eco: *Die Grenzen der Interpretation*. [Originaltitel: *I limiti dell'interpretazione*. Mailand (Bompiani) 1990]. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. München/Wien (C. Hanser) 1992.

⁵² Umberto Eco: *Lector in fabula*. *Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. [Originaltitel: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Mailand (Bompiani) 1979]. Aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held. München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1990 (=dtv 4531), S. 5.

⁵³ Rodolf Schenda: *Volk ohne Buch*. *Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910*. München 1970.

kann und wo sie es an eine kontrollierte Interdisziplinarität abgeben muß. (. . .⁵⁾ In jedem Fall dürfte es sich empfehlen, nicht voreilig und ohne die entsprechende Kompetenz Lesersozio- und Leserspsychologie zu betreiben.“⁵⁴

„Im Unterschied zu einer solchen subjektorientierten Belegsammlung, die nur mit sozialgeschichtlichen Methoden erschließbar ist, lassen die bisher vorliegenden, textorientierten Belegsammlungen sowohl eine wirkungsgeschichtliche Analyse zu, die unter dem Gesichtspunkt der Adäquanz den Durchsetzungsprozeß einer (werthaften) Substanz verfolgt, als auch eine rezeptionsgeschichtliche, die in den Konkreteisierungen Dokumente eines historischen Kommunikationsprozesses erblickt.“⁵⁵

Bei Grimm wird deutlich, daß der rezeptionsästhetische Blickwinkel ein ungelöstes Problem der Hermeneutik zu lösen versprach: die Überwindung des Bedeutungsrelativismus, die sich aus der Einsicht der historischen Standortgebundenheit des Interpreten ergibt. Die rezeptionsgeschichtlichen Dokumente werden als objektiv beschreibbares Belegmaterial für die Konstitution von Werkbedeutung behandelt, die vom Rezeptionsforscher dann auf Adäquatheit oder Distanz zum *historischen Erwartungshorizont* des Textes hin überprüft wird. So wird praktisch durch eine Hintertür das eingeführt, was der historisch-hermeneutische Standpunkt verbietet, nämlich das Festhalten an einem absolutistischen Wahrheitsbegriff, der es erlaubt, von *Bedeutung* und *ästhetischem Wert* zu sprechen.

Tatsächlich hat die Rezeptionsästhetik den Literaturwissenschaftler als Leser rehabilitiert, dem es erlaubt ist, das Bedeutungspotential eines Textes frei zu entfalten. Der radikalen Preisgabe des absolutistischen Wahrheitsbegriffs der Pragmatisten und Dekonstruktivisten entkommt die Rezeptionsästhetik durch besagte Hintertür. Daß die „Literaturgeschichte des Lesers“ von den Vertretern der Rezeptionsästhetik bislang noch nicht geschrieben wurde, ist demnach nicht verwunderlich, wenn man sich das eigentliche Erkenntnisinteresse der Rezeptionsästhetik verdeutlicht. Ihre Leistung liegt vielmehr darin, daß sie das, was in der Hermeneutik immer nur sehr ungenau als *historische Standortgebundenheit des Interpreten* beschrieben worden war, in differenzierter Form als historisch, literarisch, ideologisch und individuell bedingte rezeptionssteuernde Mechanismen beschrieben hat und ebenso die vom Text ausgehende Wirkung als komplexes Zusammenspiel von leserlenkenden Textstrategien und Aufeinandertreffen von verschiedenartigen Erwartungshorizonten erkannt hat.

Die immer noch große Zahl an rezeptionsgeschichtlichen Untersuchungen zeigt, daß der Impuls, der von der Rezeptionsästhetik ausgegangen ist, immer noch wirksam ist. Vor allem die Einsicht, daß sich durch die Analyse der individuellen Vorurteile, die sich beim Rezeptionsakt niederschlagen, Zeitgeschichte dokumentieren läßt, motiviert auch heute noch zu Studien, die sich auf die Analyse von reproduzierenden Rezeptionsbeispielen (Zeitung- und Literaturkritik) stützen. Besonders zahlreich sind Untersuchungen mit imagologischen Fragestellungen zu internationaler Literaturrezeption, da sich hierzu aufschlußreiches Material zum Verlauf von Imagebildung anbietet.

Während die rezeptionstheoretische Fragestellung *Wer warum wie einen Text versteht* in der literaturwissenschaftlichen Praxis also immer noch zu zahlreichen interessanten

⁵⁴ Warning: „Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik,“ a.a.O., S. 25.

⁵⁵ Gunter Grimm: Rezeptionsgeschichte, a.a.O., S. 157.

Dokumentationen von Rezeptionsverläufen motiviert, verhält sich bedauerlicherweise die literarische Öffentlichkeit bei *aktuellen Rezeptionsproblemen*, wie etwa bei dem von Christa Wolfs Erzählung „Was bleibt“ (1990) ausgelösten Literaturstreit so, als würde diese Frage keine Rolle spielen, obwohl sie gerade in diesem Fall den Blick für die Ideologielastigkeit der Interpretationen und die Verschiedenheit westlicher und östlicher *Erwartungshorizonte* und „Enzyklopädien,“ wie Eco die Gesamtheit des verfügbaren Wissenspotentials eines Lesers nennt, hätte öffnen und damit die Diskussion in eine sachlichere Richtung lenken können.

HITOTSUBASHI UNIVERSITY