Stanislaw Lem

Das Meisterwerk demaskiert*

Ein Werk, das sich kraß von den bisherigen abhebt, ruft zunächst Urteile hervor, die einander sogar diametral widersprechen können, daß heißt: Es wird ungefähr so wahrgenommen wie eine komplizierte Gestalt in finsterer Nacht; die einen werden darin einen kauernden Menschen sehen, andere eine Schar zusammengedrängter großer Vögel, vielleicht aber auch Dämonen oder Engel; die Spannweite der Urteile, die ein »Mutant« hervorruft, kann ebenso groß sein, in dem Sinne, daß verschiedene Rezipienten so sehr unterschiedliche »Dinge«, »Strukturen«, »Bedeutungen« und »Bezüge« an ihm wahrnehmen. Solche Schwankungen können sich durchaus lange halten. Erst danach kommt es zur Festigung des Urteils, und das heißt: zur Fixierung nicht unbedingt ausdrücklich und genau bezeichneter Rezeptionsweisen, als »richtig« geltender »Gesichtswinkel«, zur Verbreitung eines Repertoires von »angemessenen« Einordnungen des Textes. Autoritäten, die noch einige Jahre zuvor sich gegen ein Werk ausgesprochen, es also nicht entsprechend den Einordnungspraktiken rezipiert haben, die sich dann letztlich gegen alle konkurrierenden durchsetzten, verdecken diese ihre Irrtümer häufig aus »Prestigegründen« mit einem geflissentlichen Schweigen. Eine andere Frage ist, ob man tatsächlich von Irrtümern der Kenner sprechen kann. Eher ja, wenn diese Irrtümer darauf hinausliefen, das Werk in Bausch und Bogen zu diskreditieren, es total abzulehnen, wenn sie also von dem, was sich dann durchsetzte, nicht einmal so sehr durch ihre Lesart, sondern durch eine Behandlung des Werkes abwichen, die ganz einfach dessen Zerfall zur Folge hatte; und eher nein, wenn es dabei lediglich um nicht so geschickte, den Informationsgehalt des Textes nicht optimierende Lesarten ging

Alle derartigen Differenzierungen wären vollkommen vernünftig, wenn man sie an irgendwelchen Mustern der Vollkommenheit messen, wenn man nach Jahren irgendein Thermometer der Ästhetik in das Werk stecken oder zumindest annehmen könnte, daß alles, was sich, nachdem es die Zone der Vorgefechte um die Größe hinter sich gelassen hat, als makelloses Juwel in der Schatzkammer der Weltliteratur befindet, tatsächlich die Verkörpe-

* Ein Kapitel aus »Philosophie des Zufalls«, umgearbeitet zur ersten deutschen Ausgabe, Insel Verlag. Dieses Buch mit dem Untertitel »Literatur empirisch aufgefaßt« versucht, eine Theorie des litçrarischen Werkes mit naturwissenschaftlichen Methoden zu begründen.

rung einer stets fehlerfreien Vollkommenheit wäre. Dem ist jedoch durchaus nicht so; wenn das, was bei jedem anderen Werk und unter allen anders gelagerten Umständen als Mangel, Konstruktionsfehler, Weitschweifigkeit, Symptom der Inkohärenz des Autors, Fehltritt oder Bruch, also einfach als ein Mangel dieser oder jener Art erkannt und qualifiziert werden würde, positive Noten und eine von Wertschätzung und Anerkennung erfüllte Zustimmung findet, so liegt das allein an dem allgemeinen und endgültigen Einvernehmen zwischen Kennern und Publikum, durch das ein Werk zum Höhepunkt der Literatur erhoben wird. Dabei geht es durchaus nicht darum, daß die Apologeten innerlich unaufrichtig wären, daß sie dem Werk wider besseres Wissen Komplimente machten. Das anzunehmen wäre ein vollkommenes Mißverständnis. Die besagten Mängel, wie sie etwa in den unerträglichen historischen Abschnitten von »Krieg und Frieden« vorliegen oder in den berüchtigten Faulknerschen Perioden, die durch ihre nicht zu bremsende Weitschweifigkeit den Geist jedes normalen Lesers auf die Folter spannen (es geht nicht um den Stil Faulkners, sondern um dessen Auswüchse, dessen Elephantiasis), erlangen den gleichen positiven Wert, den für einen Verliebten jene körperlichen Merkmale seiner Angebeteten besitzen, die einem Fremden als Schönheitsfehler erscheinen. Den Großen nehmen wir ja alles ab, was sie zu bieten haben, und so werden ihre Fehler, ihre Wiederholungen unbemerkbar, ähnlich wie die Merkmale der Durchschnittlichkeit, die wir an den Menschen unserer Umgebung nicht Tag für Tag wahrnehmen. Doch auch mit diesen letzteren Vergleichen wird der Sachverhalt allzu sehr vereinfacht. Es geht nicht darum, daß jemand, von seinen Gefühlen angestiftet, aus Minuspunkten Pluspunkte macht, noch darum, daß Fehler nicht gesehen werden, sondern vielmehr um eine Art der Rezeption, die aus ihnen Vorzüge macht. Psychologische oder gar schlicht logische Inkonsequenzen, die wir im »Hamlet« vorfinden, würden wir, wenn wir sie in einem Stück entdeckten, das ein Bekannter von uns geschrieben hat, als gewöhnliche Mißgriffe betrachten, die auf mangelnde Konzentration, Nachlassen der Einfälle, Mangel an schriftstellerischem Fingerspitzengefühl zurückzuführen sind, Mißgriffe wie etwa der, daß der Geist des geliebten Vaters als »Ratte« bezeichnet wird, oder viele Verhaltensweisen des Helden, Mißgriffe, die Eliot am einfachsten, wenn auch am wenigsten schmeichelhaft für Shakespeare, damit erklärt, daß Shakespeare verschiedene, vor ihm entstandene Versionen des Dramas zusammengefaßt und dabei die von ihm vorgefundenen Varianten nicht radikal zu einer vollkommen homogenen Gestalt umgeschmolzen hat. Doch wer traut sich auszusprechen, daß der »Hamlet« nicht nur fatal aufgebaut ist, sondern offenkundige Widersprüche enthält? In ihnen sehen wir (auch ich, ich bekenne mich dazu) ein unergründliches Geheimnis; die Seele eines Menschen, der sich einmal mit hingebungsvoller Achtung an die Erscheinung

seines verstorbenen Vaters wendet und sich dann wieder (in ein und derselben Szene) über ihn lustig macht und ihn schmäht, erscheint uns als ein unfaßbares Rätsel, denn immerhin hat Shakespeare sie ja so dargestellt. So wird aus einem Buckel ein Schönheitsideal, werden aus Mißverständnissen oder Nachlässigkeiten Werte, aus Inkonsequenzen dämmrige Labyrinthe voll Bedeutung. Erst in diesem Lichte erkennen wir, daß der Kenner, der die himmelstürmende künftige Karriere des Werkes nicht vorhersehen konnte und bereit war, ihm zahlreiche Fehler nachzusagen, sowie hier und dort eine rachitische Konstruktion vorzuhalten, im Grunde recht gehabt haben mochte. Erst im Rückblick wurde sein Urteil zu einem Irrtum.

Die historische Überlieferung von Generation zu Generation stellt uns die nationale Klassik als ein geschlossenes System von Werken vor, von Schätzen, die vom Augenblick ihrer Entstehung an von purem Golde geglänzt hätten. Erst wenn man in den Archiven herumstöbert, entdeckt man ketzerische Urteile von Zeitgenossen der Klassiker, und diese Urteile sind nicht immer ein Ergebnis treuherziger Beschränktheit.

In der Literaturwissenschaft ist ein irrationaler Faktor wirksam, der dem Verhältnis ähnelt, das die Menschen zu den Überresten Verstorbener haben, nur mit einem Pfeil in entgegengesetzter Richtung versehen. Bekanntlich darf man an die Überreste umso weniger rühren, je jüngeren Datums sie sind; öffnet man ein Grab, das erst ein Jahr alt ist, so entweiht man die Totenruhe, ist das Grab aber tausend Jahre alt, dann heißt es, man führe Ausgrabungsarbeiten durch. Umgekehrt in der Literatur: Greift man etwa als Verleger oder Lektor eines Buches in dessen Text ein, so ist das noch kein Verbrechen, doch tut man das gleiche mit einem Text von vor zweihundert Jahren, so begeht man ein Sakrileg. Je ferner die Vergangenheit, aus der Texte zu uns gelangen, umso mehr sind sie nicht nur unantastbar, sondern auch durch ihr bloßes Überdauern gleichsam auf eine Höhe spezieller Vollkommenheit erhoben. Man weiß, daß unter den Literaturwissenschaftlern häufig polemische Auseinandersetzungen geführt werden, bei denen es darum geht, die definitive Version irgendeines Gedichtfetzens festzulegen, der in den Papieren eines längst verstorbenen, großen Dichters gefunden wurde; dort, wo ein unleserlicher Krakel steht, fügt man verschiedene Wörter ein, und nicht selten zieht sich das Geplänkel um diese sogenannten »Lesarten« über Jahre hin - und dabei besteht doch schließlich auch die Möglichkeit, daß das Gedicht gerade deshalb nur in einer fragmentarischen Handschrift erhalten ist, weil der Verfasser nicht das richtige Wort fand und an dieser Stelle etwas Unpassendes einfügte. Dieses Argument würde sicherlich überzeugen, wenn es um einen zeitgenössischen Dichter ginge, aber es versagt gegenüber der »Größe«, so als beruhte diese auf ständiger kreativer Höchstleistung, die jedoch, was die Kenner im übrigen auch wissen, nur dann und wann von einem Künstler erreicht wird.

Die oben beschriebene merkwürdige Metamorphose, durch die uns die Schwächen berühmter Werke als deren Tiefen erscheinen und Spuren von Verkrüppelungen zu so etwas wie heiligen Stigmata werden, macht deutlich, wie sehr die sogenannte objektive Struktur des Werkes von einer bestimmten Rezeptionshaltung abhängt. Das gilt übrigens auch für die klassischen Werke, Werke also, die ohne Kenntnis der Konventionen, Relativismen und »veränderlichen Codes« der Gegenwart verfaßt wurden.

Die große Schwankungsbreite der Urteile, die wir beobachten, bevor das weitere Schicksal eines Werkes sich festigt, kann - und das ist zumindest teilweise voneinander unabhängig - an Schwierigkeiten der Informationsaufnahme (das heißt der Decodierung oder der »Einordnung«) oder an einem Widerstand gegen die von dem Werk statuierten Werte liegen. Es ist natürlich ebenso gut möglich, daß ein Werk, das bezüglich der Informationsaufnahme keinerlei Widerstand bietet, den als verehrungswürdig geltenden Werten widerspricht (zum Beispiel Naturalismus im Gegensatz zur Romantik), wie andererseits auch, daB erst seine »Dechiffrierung« entweder einen Widerspruch oben genannter Art oder umgekehrt eine Übereinstimmung mit den vorherrschenden Wertvorstellungen offenbart. Im letzteren Falle liegt ein typisches Beispiel eines sogenannten »rein formalen« Experiments vor. Wenn sowohl das Codierungsverfahren neu ist und zugleich die Inhalte eine neue Werthierarchie aufstellen, kommt es mit Sicherheit zu einer mehrdimensionalen Oszillation der kritischen Urteile. In diesem Falle wird auch deutlich, daß der Aufstieg eines Werkes statistischer Natur ist, ein stochastischer Prozeß, eine Markow-Kette, die mit den Zickzackbewegungen der Beurteilungen und Deutungen solange in dem diskontinuierlichen Feld der Bezüge, welches die nationale Kultur zum jeweiligen Zeitpunkt darstellt, umherirrt, bis sie schließlich auf einen eher stationären Zustand trifft (weil an dieser Stelle »Randbedingungen« zusammenkommen, welche die Situation des Werkes stabilisieren) oder auf einen sogenannten »Absorptionsschirm«, wo das Werk für eine gewisse Zeit in Unbeweglichkeit erstarrt. Erst eine Veränderung des bestimmenden Milieus kann dann bewirken, daß das Werk entweder in die Vergessenheit hinabgestoßen oder auf eine weitere Wanderschaft geschickt wird, was davon abhängt, ob es in seiner Struktur verwurzelte Lesarten aufweist, die auch der neuen geschichtlichen Situation gerecht werden.

Eine solche Beschreibung ist natürlich nicht befriedigend. Wir möchten wissen, ob der Filter für die Qualität von Werken, den der bloße Zeitablauf angeblich bietet, tatsächlich unfehlbar als ein ideal verläßlicher Selektor wirkt; wir möchten wissen, ob wir sagen dürfen, daß vorzügliche Werke ganz einfach diejenigen sind, die allgemein als vorzügliche Werke gelten; schließlich möchten wir wissen, ob es denkbar ist, daß es Werke gibt, die irgendwie wertvoll sind, aber dennoch dazu verdammt, verkannt zu werden. Kurz, wir

möchten besser verstehen, worauf die extreme Streuungsbreite der ersten Urteile beruht, jene Streuung, die dann später - aus geschichtlicher Perspektive - auf einen Punkt zusammenschrumpft, so daß der Eindruck entsteht, als gäbe es - *im Normalfall* - weder grundsätzliche noch begründete Zweifel bei der Auswahl und Beurteilung wertvoller Werke.

Wir sind nämlich nicht - auch wenn beim Leser ein anderer Eindruck entstanden sein mag - der Auffassung, daß die Karriere von literarischen Werken das Ergebnis einer Art von Lotterie sei, die durch eine Serie von Ziehungen vollkommen zufällig auf die Gipfel befördert, was sie gerade bietet. Wir haben bereits angedeutet, daß es unterschiedliche Ursachen sind, welche die Urteile in kräftige Schwingungen versetzen. Als eine im Grunde »halbleere« Struktur, die daher mit zusätzlichen Bedeutungen »auszufüllen« ist, welche sie erst in ein sinnfälliges Ganzes verwandeln, erinnert das Werk an die leeren Strukturen der Mathematik, die bisweilen von gewissen »Rezipienten«, nämlich den Physikern oder anderen Naturwissenschaftlern, mit materiell konkreten, physikalischen Inhalten ausgefüllt werden. Ein bislang leeres System von formalen, also ausschließlich auf sich selbst und in keiner Weise auf die reale Welt bezogenen Zusammenhängen, an das wegen seiner Nutzlosigkeit eigentlich niemand mehr gedacht hatte, kann so zu einer »neuen Karriere« kommen. Sprachliche (aus der natürlichen Sprache aufgebaute) Gebilde können einen solchen Grad an »Leere« nicht erreichen. Als Zeichen sind sie stets Repräsentationen von Bedeutungen. Diese Bedeutungen organisieren sich jedoch zu einem selbständigen Ganzen, das sich quasi direkt auf bestimmte Erscheinungen oder ihre Zusammenhänge »im Leben« bezieht, sie können aber auch in die - auf das »Leben« bezogen - entgegengesetzte Richtung weisen, nämlich in den Bereich der begrifflichen Ordnungen der Sprache, was sie allerdings nicht von sich aus tun, sondern erst, nachdem der Rezipient die gegebenen Elemente - ähnlich wie ein Kind die Teile eines Legespiels - in einer bestimmten Weise miteinander verknüpft hat. Wenn er sie nicht in der richtigen Weise verknüpft, entsteht etwas ähnliches wie in dem Kasten mit den farbigen Steinchen, die das Kind nicht zu einem Bild zusammenzufügen vermochte. Manchmal wird dabei ein fragmentarischer Umriß herauskommen, manchmal wird am Ende aber auch die völlige Auflösung stehen. Nun ist es jedoch eine Eigentümlichkeit des Werkes, daß es die »Bau«anweisungen Schritt fur Schritt liefert, und zwar nicht auf einem gesonderten Kanal, sondern auf dem gleichen, der die »Vorgänge« darstellt, daß also der Plan des Hauses und die Ziegel oder das Programm der Operation und deren Objekte durcheinander »in einer Verpackung« ankommen, und daher läßt sich nie *beweisen,* daß eine bestimmte Lesart völlig falsch ist. Wenn sie nämlich innerhalb eines bestimmten Milieus zur Norm wird, gibt es gegen sie keine Berufung, es sei denn, man wendet sich an andere Leser.

Auf den ersten Blick könnte man meinen, ein Werk müsse gleichsam vorweg eine hohe Komplexität der Struktur demonstrieren, die, auch wenn sie vielleicht noch nicht verständlich ist, signalisiert, daß die Mühe der Decodierung sich lohnen wird. Das ist jedoch ein Irrtum: Die Komplexität entsteht *gleichfalls* erst durch das Decodieren. Wenn wir einen Text vor uns haben, der in einer unverständlichen Sprache verfaßt ist, wissen wir ja nicht, ob dahinter komplizierte Mitteilungen stecken oder nur schlichtes Gestammel. Was die Sache so unangenehm macht, ist, daß man eigentlich niemals im voraus weiß, ob es sich überhaupt lohnt, sich um eine optimale Deutung zu bemühen. Vordergründig kann ja die Unverständlichkeit sowohl auf die Genialität des Autors zurückzuführen sein wie auf geistige Verwirrung, Unfähigkeit, Verworrenheit der Gedanken oder Manieriertheit, und dahinter verbirgt sich insofern nichts, als sich die »Stückchen«, aus denen der Text besteht, ohnehin nicht zu einem geschlossenen Ganzen zusammenfügen lassen. Freilich kann man selbst bei einem solchen Text dank der Dehnbarkeit der Bedeutungen und mit Hilfe einer überaus regen Phantasie zu der Ansicht kommen, man habe dennoch seine Gesamtvision erfaBt. Das kommt übrigens vor - und zwar speziell dann, wenn es große Mode ist, »Neuheiten« mit Blumen zu überschütten. Von einer Heidenangst erfüllt, er könne sich kompromittieren, wird der Kenner sich dann mit allen Kräften bemühen, des Kaisers neue Kleider zu sehen.

Es kann jedoch sein, daß ein Text eine »potentielle« Einheit der Bedeutungen besitzt, es kann also ihm gegenüber eine Strategie geben, die durch die Schaffung einer semantischen Kohärenz »siegt«. Daher kommt es vor, daß in dem, was die Zeitgenossen für Gestammel hielten, die Spätergeborenen ein Werk entdecken. So ist es den Polen mit Norwid und später mit Witkacy (Witkiewicz) ergangen.

Man kann das Phänomen der Neuerung, die allzu weit vorauseilt, in der Weise verstehen, daß man es auf die Rezipienten bezieht. Wenn es allein genügt, daß eine gewisse Zeit vergeht, damit etwas, was zuvor als schlecht oder (beziehungsweise: und daher) unverständlich galt, verstanden wird, ist die Antizipation »gerechtfertigt«, und das Problem löst sich auf. Denkbar ist aber auch, daß folgendes geschieht: Ein Schriftsteller hat Ausdrucksformen vorweggenommen, welche die Zukunft möglicherweise verstanden hätte, aber nicht verstanden hat, weil die Hauptströmung der Kultur sich ein anderes Bett gewählt hat und die »Antizipation« auf der Sandbank zurückließ. Ich kann nicht sagen, wie es in der Literatur ist, aber in der Wissenschaft ist so etwas vorgekommen (Boskovic war z. B. ein verkanntes wissenschaftliches »Genie«, das sozusagen zu spät entdeckt wurde; allerdings belegt schon die Tatsache, daß ich von ihm wußte, daß er nicht ganz und gar verkannt worden ist). Die enorme Mannigfaltigkeit unserer Kultur, in der die unterschiedlichsten, ursprünglich oft sehr weit voneinander entfernten Tra-

ditionen miteinander verknüpft und verarbeitet wurden, macht im übrigen die oben angedeutete Spielart einer »Pseudoantizipation« sehr unwahrscheinlich, denn im Grunde besitzt unsere Kultur nicht ein Strombett, sondern sie zerfällt, wie das Nildelta, in viele Arme.

Nun gibt es aber fir die Karriere, für den Höhenflug eines Werkes sozusagen eine Vorstufe: Im Wartesaal des Ruhmes muß es zwischen dem Werk und einer möglichst großen Zahl *verschiedener* Leser zu einem Kontakt kommen. Angesichts der Tatsache, daß die ganze Welt mit Werken vollgestopft ist, wird es für das einzelne Werk immer schwieriger, diese triviale Vorbedingung zu erfüllen. Nicht selten beobachtet man, daß ein bestimmtes Werk Interesse weckt, daß jedoch die dadurch hervorgerufene Reihe kritischer Äußerungen *abnimmt*. Damit es zu einer lawinenartigen Zerfallsreaktion im Uran kommt, muß der Reproduktionsfaktor der Neutronen, welche die Atomspaltung auslösen, größer als eins sein - anderenfalls »verpufft« die Reaktion. Die Bekanntheit eines Werkes hängt nun davon ab, ob die Rezeption eben abnimmt oder vielmehr lawinenartig zunimmt, und bei gewissen Werken, die gerade an die kritische Grenze kommen, ist es der *reine* Zufall, der über ihr Weiterleben oder ihren Untergang entscheidet. Man könnte denken, das dynamische Modell einer solchen Situation sei der Start einer Rakete, der auf dem Gipfelpunkt ihres Fluges für den Übergang in eine Umlaufbahn knapp einige Meter pro Sekunde an Geschwindigkeit fehlen. Dies ist jedoch nicht das passende Modell, denn das Schicksal der Rakete wurde bereits am Start durch die ihr verliehene Geschwindigkeit determiniert, hängt also nicht von der Umwelt ab, in der sie sich bewegt - anders als bei dem Werk. Wir sagten schon, daß ein vereinzelter Aufschrei des Entzückens, und würde er sich selbst dem kompetentesten und berühmtesten Munde entringen, hier nichts bedeutet. Anders als Christus ist einem Werk ein einzelner Rufer in der Wüste als Prophet nicht genug. Es ist notwendig, daß die Rufe wieder aufgenommen werden; so verstärken sie die Wellen, die das Werk auf dem Wasser des kulturellen Lebens hervorruft. Wenn es sich um ein stehendes Gewässer handelt und die Kritiker auf den Messias warten, dann wird oft die Geburt eines Werkes leichter und zugleich werden Irrtümer wahrscheinlicher sein, weil ja alle nach der Offenbarung lechzen. Dort jedoch, wo dieses Wasser der Kultur (ich bitte den bis zur Unmöglichkeit gedehnten Vergleich zu entschuldigen) von zahlreichen, einander durchkreuzenden Wellen aufgewühlt ist, bedarf es nicht selten ganz einfach des Skandals, des Lärms, des Krawalls, der das Werk als »Booster« in die Umlaufbahn befördert. Es kommt dann zu einer »Verstärkung«: Die kritischen Äußerungen lösen die Lawine der nächsten Generation aus, und durch weitere Generationen von Rezensionen entsteht einkumulativer Effekt.

Die Karriere des Werkes beginnt, einstweilen noch innerhalb seines eige-

nen Sprachgebiets. Es kann ein lokales Phänomen bleiben, es kann aber auch in andere Sprachgebiete gelangen, und zwar, grob gesagt, auf zwei Wegen: »von oben« oder »von unten«. Der Einstieg »von oben« liegt vor, wenn ein Werk aufgrund der Vollkommenheit, die ihm von bestimmten kulturellen Zentren, die anderen den »Kurswert« künstlerischer Beurteilungen diktieren, bescheinigt wurde, an fernen Orten der Erde bereits »blanco« aufgenommen wird, mit einer Anerkennung, die der Rezeption vorausgeht. Die örtlichen Kritiker stimmen in diesem Falle ihre Beurteilungen nachträglich mit der hohen weltweiten Notierung ab; die Meinungen ganzer Kontinente werden informational miteinander verknüpft, und wenn ein Werk sich irgendwo nicht der Wertschätzung des Publikums erfreut, werden die Kritiker eher das Publikum und nicht das Werk für die mangelnde Resonanz verantwortlich machen. Es geht hier nicht nur um Snobismus und Schwindelei. Es kann ja passieren, daß jemand sein Augenmerk auf ein Mädchen richtet, in der Meinung, sie sei eine Prinzessin, denn so hat man es ihm erzählt; wenn sich dann später herausstellt, daß das nicht stimmt, kann es durchaus sein, daß die einmal entstandenen Gefühle weiterbestehen; die Aufmerksamkeit galt also dem, was - Prinzessin hin oder her - ihrer würdig war. Das Übel liegt nicht bei den Werken, die auf diese Weise hervorgehoben werden, sondern bei jenen, die manchmal sozusagen nur Sekunden und Millimeter von der Schwelle trennen, hinter der ihnen die ganze Welt offensteht. Im dem Maße, wie die ersteren aufblühen, welken die letzteren dahin, und die Kluft zwischen ihnen, die nur noch auf Zufallswirkungen beruht (einerseits die Kumulation, andererseits die Vernachlässigung), wächst. Wenn man dann nach Jahren zwei Werke, die einander sozusagen »immanent« ebenbürtig sind, miteinander vergleicht, muß man sich wundern, warum die Popularität, die Auflagenhöhe und die Beurteilungen so weit auseinandergingen. Wenn ein Schriftsteller mit einem von mehreren Büchern zu spätem Ruhm gelangt, so werden seine übrigen Werke »rückwirkend« aus dem Nichts hervorgeholt (so hat man nach der »Lolita« eine ganze Reihe anderer Titel Nabokovs ans Tageslicht gefördert). Hat ein Schriftsteller bereits einen weltweiten Ruf erlangt, so daß praktisch eine einhellige Meinung über ihn herrscht, so wird er diese durch seine weiteren Werke nur schwer erschüttern können, weil der Impuls, einmal gegeben, eine erhebliche Trägheit besitzt.

Man könnte meinen, daß wir über bloße Äußerlichkeiten sprechen, denn die weltweite Karriere - was ist das schon für ein Kriterium künstlerischer Vollkommenheit? Man könnte meinen, wir wüßten nicht, daß man die Qualität eines Werkes nicht anhand von Häufigkeitskriterien bestimmen kann, so als bestünde zwischen der Anzahl der Rezensionen, der Auflagen und der Übersetzungen auf der einen Seite und dem literarischen Rang auf der anderen Seite eine feste Korrelation! Gewiß sind derartige Korrelationen

keine sicheren Qualitätsmerkmale. Daß soziologische Rezeptionsuntersuchungen jedoch nicht vor den Werken halt machen, sondern auch etwas über die Mechanismen aussagen, durch die beim Rezipienten die Bedeutungsstruktur des Textes erst *entsteht*, davon können wir uns durch einen Vergleich zwischen Karrieren »von oben« und solchen »von unten« überzeugen. Unter den letzteren verstehe ich eine solche Art der internationalen Zirkulation von Texten, zu der es eher zufällig kommt. Es werden also nicht deshalb hier und da Bücher übersetzt, weil Lutetia locuta, sondern deshalb, weil sich dank zufälliger gesellschaftlicher Begegnungen, persönlicher Kontakte und wohlwollender, einflußreicher Persönlichkeiten in diesem oder jenem Land ein Verleger gefunden hat. Der Rang und die Rezeptionsweise entsprechender Werke werden also nicht mehr durch eine unter den Fachleuten generell abgestimmte Festlegung bestimmt (wenn ich von »Abstimmung« spreche, meine ich damit natürlich nicht irgendwelche freimaurerischen Machenschaften, und ich glaube auch nicht, daß irgendjemand blindlings in verba magistri schwört; ich meine lediglich das, woran es liegt, daß wir eine Musik, die uns als eine wiederaufgefundene Komposition Beethovens angekündigt wird, mit einer *anderen Einstellung* hören, als wenn man uns sagt, es handle sich um eine interessante Komposition eines gewissen Briefträgers aus Wanne-Eickel). Es stellt sich dann auch heraus, daß die Meinung über ein Werk, falls sie sich in jedem einzelnen Sprachgebiet isoliert entwickelt (daher die Bezeichnung »Karriere von unten«), wiederum den Charakter von *Zufallstreffern* hat, der deutlich wird, wenn man diese relativ unabhängig voneinander entwickelten Meinungen miteinander vergleicht. Es kommt beispielsweise vor, daß ein Buch in einer bestimmten Gruppe von Ländern disqualifiziert wird, während es in anderen Ländern einiger wohlwollender Äußerungen für würdig erachtet wird, um in einer Reihe wiederum anderer Länder »die Gattung zu wechseln«: Aus einem, sagen wir einmal: »kryptophilosophischen« Roman verwandelt es sich (bei der Rezeption) in einen gewöhnlichen Sensationsroman, so daß die ernsthafte Kritik ihn ignoriert. Allein schon die Einstufung in eine bestimmte *Gattung ist ja* ein wesentliches Element der Rezeption.

Auf der erweiterten Stufe der Zirkulation in verschiedenen Ländern unterliegt das Buch dann ähnlichen Prozessen wie schon nach seiner Entstehung in seinem Ursprungsland: Erneut bedarf es einer hinreichenden Zahl von Beurteilungen, damit es sich zu einer Berühmtheit entwickeln kann, und erneut kann es geschehen, daß es ihm an einem bestimmten Ort an einer nicht sehr großen Zahl solcher Beurteilungen mangelt, um diese Schwelle zu erreichen. Der Mangel an kritischen Äußerungen liegt ja in erster Linie daran, daß es an einem Netz von Informationsverknüpfungen fehlt, das mindestens in dem Maße ständig funktioniert, daß überhaupt eine stabile und kohärente Meinung sich bilden kann. So sind z. B. die Bühnen-

stücke von Mrolek zweimal in Paris herausgekommen: Beim ersten Mal wurden sie praktisch nicht wahrgenommen - das war der »Einstieg von unten«; beim zweiten Mal kamen sie »von oben«, und dieselben Stücke, die zunächst mißachtet wurden, wurden beim zweiten Anlaufgelobt. Verschiedene lokale Zentren werden also erst dann zu kommunizierenden Gefäßen, wenn Meinungen, die sich an einer Stelle gebildet haben, deutlich an anderen Stellen eindringen. Dies belegt ein weiteres Mal, daß die »Vorausinformation« ebenso wichtig ist wie der statistisch-massenhafte Charakter der Herausbildung von Rezeptionsregeln. Die Literaturwissenschaft ist für solche Phänomene besonders blind, weil diese die von ihr implizit oder explizit behauptete objektive Einzigartigkeit des Werkes und zugleich die Bedeutsamkeit singulärer Urteile von berühmten professionellen Kritikern in Frage stellen.

Die Literatur hat in dieser Hinsicht den größeren Scharfblick bewiesen, denn bei Gombrowicz (»Ferdydurke«; Vorwort zum >Philidor<) können wir lesen: »Na ja, es ist ja bekannt, die Menschheit braucht eben Mythen; sie sucht sich den oder jenen unter vielen Schöpfern aus (wer aber vermöchte die Gründe solcher Auswahl herauszufinden?), und schon stellt sie ihn über die anderen, beginnt, ihn auswendig zu lernen, entdeckt in ihm ihre Geheimnisse, ordnet ihm ihre Gefühle unter. Würden wir uns aber mit gleicher Hartnäckigkeit daranmachen, irgendeinen anderen Künstler zu glorifizieren, so würde eben dieser zu unserem Homer werden.« Gombrowicz sagt hier eindeutig, wie zufällig es ist, wenn verschiedene Shakespeares und Homers mit Ruhm gesalbt werden - wobei man gerechterweise hinzufügen muß, daß Gombrowicz dort, wo er über Bruno Schulz schreibt, sich selbst anklagt, gegenüber dem Freund gleichgültig gewesen zu sein, daß er jedoch in dieser Passage zwar den Splitter, nicht aber den Balken sieht. Denn auf Anraten von Schulz (den man jetzt mit einem Sammelband im Krakauer literarischen Verlag finden kann) hat er die Einleitung zu »Philidor« radikal geändert - und zwar in der uns interessierenden Frage. Der junge Gombrowicz hatte nämlich, als er die erste Fassung dieser Einleitung schrieb, geschwankt, es hatte ihm an Mut gefehlt, und so hatte er über die Kategorie jener Werke, denen von der gesellschaftlichen Lotterie der Eintritt ermöglicht wird, eine gesonderte Kategorie genialer Werke gestellt, die sich - wie die Sonne - selbst repräsentieren, also nicht der Geburtshilfe des Zufalls bedürfen. In der Nachkriegsausgabe des »Ferdydurke« strich er dann die Kategorie der »von Kindheit an gesalbten« Werke, nicht ohne die einstige Hilfe Schulzens, denn dieser hatte ihn darauf hingewiesen, daß es falsch sei, in dieser Weise zwischen den Triebkräften und den Kriterien der Größe zu unterscheiden; in seinen Schulz gewidmeten Erinnerungen hat er darüber jedoch nicht ein einziges Wort verloren.

Wie kann ein Schriftsteller angesichts der Erfahrung, daß seine Werke,

wenn sie »von unten« in verschiedene Sprachgebiete eindringen, sich in der Rezeption verwandeln, ernsthaft an die Unveränderlichkeit dieser Werke glauben? Er kann das dank der Eigenliebe, die ihm einflüstert, seine Werke seien »an sich Brillanten«, und es sei allenfalls möglich, daß sie nicht in ihrer Brillantenhaftigkeit erkannt werden. Bestärkt wird er in dieser Selbsttäuschung durch den Philosophen-Literaturwissenschaftler, der versucht, die Beurteilung des Werkes von seiner Semantik abzulösen, so als wüßten wir nicht, daß gerade der unauflösliche Zusammenhang zwischen Bedeutungen und Urteilen bis heute eine zugleich objektive und semantische Informationstheorie unmöglich macht. Werke, die in ihrer Struktur angeblich so starr sind wie irgendwelche Möbel, sind vergleichbar mit einem »Omasessel«, den die einen für eine Schaukel, die anderen für ein Bett halten; bald sieht man in ihnen einen wunderschönen Sekretär mit lauter Geheimfächern voller Juwelen, bald eine ordinäre Kiste, die nichts als Ramsch enthält.

Gewiß muß ein Werk, um in den »Wartesaal der Literatur« zu gelangen, gewisse Minimalkriterien erfüllen - ein Koch- oder Telefonbuch wird wohl kaum zum Meisterwerk ausgerufen werden. Unerläßlich ist eine Prädisposition in Gestalt einer zumindest potentiellen Organisiertheit, oder anders gesagt: einer gewissen Komplexität der Information, aber das ist eigentlich schon alles. Der ganze »Rest« entsteht bei den Rezipienten.

Wenn das stimmt, dannfällt es schwer, auch noch den Zeitablauf als einen völlig unfehlbaren Filter aufzufassen, denn es geht dabei um eine Tautologie: In der Literatur gilt als vorzüglich, was langlebig ist, und als langlebig, was vorzüglich ist. Größe wird durch Dauer etwas Endgültiges, und sie wird umso unwiderruflicher, je mehr Generationen auf sie geschworen haben; das ändert nichts an dem ursprünglichen Indeterminismus, der am Anfang wirksam ist und die Chance potentieller Austauschbarkeit erzeugt - vielleicht sogar innerhalb der »Klasse der Meisterwerke«, wie das angeführte Zitat besagt. Ließe sich diese unbewiesene Hypothese in eine durch Beobachtungen gut verifizierte Behauptung überführen? Ganz sicherlich. Man müßte dazu im Bereich der Ökologie und der Soziologie der Rezeption Häufigkeitsuntersuchungen durchführen und für einzelne Werke Vergleichstabellen aufstellen, um zunächst nur die Anzahl der verschiedenen Auflagen und Übersetzungen mit der Anzahl der parallel erschienenen Besprechungen zu vergleichen. Dann müßte man versuchen, aus dem Zahlenmaterial Korrelationsfaktoren abzuleiten, und schließlich müßte man von diesem reim statistischen Ansatz zu einer genaueren Analyse übergehen. Anschließend könnte man ja die kritischen Stimmen danach aufteilen, ob sie eher *eine gattungsmäßige* Einordnung des Werkes vornehmen, es also einem bestimmten Genre zuordnen, oder ob sie eher eine semantisch-strukturelle Beurteilung darstellen; danach müßte man dann die ver-

schiedenen Kulturkreise im Hinblick auf ihre lokalen Besonderheiten differenzieren, also darauf hin, ob sie »ökologische Nischen« für literarische Texte bieten, und vielleicht ließe sich am Ende herausbekommen, in welchem Maße Faktoren am Erfolg beteiligt sind, die dem Werk eher »äußerlich« sind, beziehungsweise solche, die eher »bei ihm« liegen (dies wäre natürlich keine singuläre Differenzierung, sondern eine frequentative). Da es an solchen quantitativen und komparatistischen Unterlagen ganz und gar fehlt, bleibt uns nichts anderes übrig, als Hypothesen zu äußern, die schon wegen ihrer empirischen Unbestimmtheit extrem sind und entweder aus dem Lager derer kommen, die dem Werk eine objektiv invariante Existenz zuschreiben, oder von jenen, die eine solche objektive Einzigartigkeit grundsätzlich verneinen. Leider fmden wir in diesem Bereich nur Theoretiker, die zu den umfassenden und immer umfassenderen Synthesen gern noch eine hinzufügen würden, während es völlig an idiographischen Forschem fehlt, die den ersteren mit gut verifiziertem Beobachtungsmaterial behilflich wären. Das ist auch der Grund, weshalb unsere Überlegungen über eher apodiktische Verallgemeinerungen hinausgehen, deren Radikalitat, durch den Gegensatz zu den bislang vorherrschenden Ansichten bedingt, als wahrscheinlich zu nihilistisch betrachtet werden muß.

Die Auffassung, Werke seien etwas »Starres«, führt zu weiteren Konsequenzen, nämlich zu pathologischen Erscheinungen »positiver« und »negativer« Art. Unter der »positiven« Variante verstehe ich, daß bestimmten Werken im Laufe der Zeit ein immer größerer **Bedeutungsüberschuß** zugeschrieben wird. Nach einem Jahrhundert sieht es schon so aus, als enthalte das auf diese Weise behandelte Werk buchstäblich »alles«, als sei es eine semantische Menge von unendlicher Mächtigkeit.

Dies ist eigentlich das übliche Schicksal von Meisterwerken. Sie werden nicht nur insgesamt vollkommen, sondern scheinen, wie ständig aktive Vulkane, eine Unmenge immer neuer Wahrheiten, Feststellungen und Offenbarungen aus sich herauszuschleudern, mit deren Aufzeichnung die Gemeinschaft der Theoretiker kaum nachkommt. Jeder neue Forscher entdeckt an dem Werk etwas Neues, etwas, das auf andere **Bezüge** verweist. Solche späten Untersuchungen bewegen sich gewöhnlich am äußeren Rande des Werkes, in seinem Grenzbereich, der dermaßen aufgebläht wird, daß er sich mit allen möglichen kulturellen Strömungen, philosophischen Systemen, gesellschaftlich-politischen Doktrinen und mit einer Unmenge sonstiger Werke berührt; diese »Gemeinschaft der Heiligen« hat ihre Ursache natürlich nicht darin, daß das Werk selbst ständig weiterwächst, größer wird und anschwillt, sondern kommt allein daher, daß man ihm buchstäblich die gesamte nationale oder gar die Kultur der gesamten Menschheit als »Lebensnische« zugewiesen hat. Der Text wird zum Ausgangspunkt für Entdeckungen, zu einer Art abgrundtiefem Brunnen, aus dem man ständig

neue Schätze hervorzieht; mit den Begriffen und Relationen, die ihm entnommen werden, durchkämmt man wie mit einem Schlepper andere Gebiete der Literatur; ein solcher Text wird mit ganzen Schichten von Beiträgen und Neuinterpretationen eingedeckt, und wenn er darunter nicht völlig erstickt, dann nur deshalb, weil der normale Leser kaum Bescheid weißt - nicht über den Inhalt solcher Arbeiten, sondern darüber, daß es sie überhaupt gibt. Untersuchungen, die ansonsten nützlich sein mögen, tragen so dazu bei, daß in ein Meisterwerk ständig neue Bedeutungen »hineingepumpt« werden, und es kommt zu Elefantiasis und zu semantischer Akromegalie.

Zugleich bleibt Werken, die außerhalb des derart eingeengten Bereichs der Aufmerksamkeit liegen, ständig eine hinreichende Interpretation versagt. Schon vor langer Zeit hieß es, daß es dreier Dinge bedarf, um zum Klassiker zu werden: Ausländischkeit, Schwierigkeit und Leblosigkeit, denn ein ausländischer schwieriger Verstorbener ist ein idealer Klassiker. Ausländischkeit bedeutet, daß er bereits anderswo verifiziert worden ist; Schwierigkeit, daß der Beweis der Unsinnigkeit einer Interpretation im Grunde unmöglich sein wird (denn wo es schwierig ist, dort ist es gewöhnlich auch dämmrig); der Tod klärt die Situation zusätzlich, denn weder wird ein Verstorbener sich dadurch kompromittieren, daß seine späteren Texte schlechter sind, noch wird er jemals seinen Senf dazugeben. Sicherlich ist das eine oberflächliche und banale Redensart, aber es steckt auch ein bißchen Wahrheit darin. Werken, die niedrig dotiert werden, spricht man - und zwar gleichsam a priori - bestimmte Bezüge ab, beispielsweise zu einer im strengen Sinne philosophischen Frage. Es geht uns hier keineswegs darum, die Zustände der »Verkennung« und der »Anerkennung« um ihrer selbst willen miteinander zu vergleichen, sondern um ihre Konsequenzen für die Menge der in einem Werk enthaltenen Information. Wir haben das Wort »enthaltenen« nicht in Anführungszeichen gesetzt, denn es handelt sich nicht um einen Irrtum; wenn man einen Gegenstand in bestimmte Bezüge einordnet, dann erhöht man tatsächlich die »in ihm steckende« Informationsmenge, denn diese hängt von der Mächtigkeit der Bezugsmenge ab.