

HERMANN KURZKE

Literatur
lesen wie ein
Kenner

C.H.BECK



EINE HANDREICHUNG
FÜR PASSIONIERTER
LESERINNEN UND LESER

Hermann Kurzke

LITERATUR LESEN
WIE EIN KENNER

Hermann Kurzke

LITERATUR LESEN
WIE EIN KENNER

Eine Handreichung
für passionierte Leserinnen
und Leser

C.H.Beck

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2021
Umschlagentwurf: Kunst oder Reklame, München
Umschlagabbildung: Miss Auras, The Red Book, von John Lavery, (Detail), ca. 1892,
Privatsammlung, Photo © Philip Mould Ltd, London / Bridgeman Images
Satz: Janß GmbH, Pfungstadt
ISBN Buch 978 3 406 76435 6
ISBN eBook (epub) 978 3 406 76436 3
ISBN eBook (PDF) 978 3 406 76437 0

*Die gedruckte Ausgabe dieses Titels erhalten Sie im Buchhandel sowie
versandkostenfrei auf unserer Website*

www.chbeck.de.

Dort finden Sie auch unser gesamtes Programm und viele weitere Informationen.

INHALT

1. ANSPANN

Quiribirini	11
Das «Ich» dieses Buches	12
Absicht und Anlage	13
Produktion und Rezeption	16
Ermittlung und Erprobung eines Analysebestecks	19
Grenzen der Methodik: Der Mehrwert der Literatur	23
Modellanalyse: Heinrich von Kleist, <i>Gebet des Zoroaster</i>	24
Rhetorik und Poetik	35
Regelpoetik und Originalitätsästhetik	37
Exkurs: Deutsche Literatur und deutsche Identität	38
Biographische Erkundung: Heinrich von Kleist	44

2. VON MINNESANG BIS PARTYKLANG.

GESCHICHTEN VON GEDICHTEN

Lyrik, Dramatik, Epik	53
Metrum und Reim	54
Heinrich von Kleist, <i>An die Königin Luise von Preußen</i> (1810)	59
Exkurs zur Metrik: Anapäst, Trochäus, Daktylus	66
Neidhart von Reuenthal und Reinmar von Hagenau (13. Jahrhundert)	71
<i>In dulci jubilo</i> (um 1325)	73
Matthias Claudius, <i>Der Mond ist aufgegangen</i> (1779)	80
Johann Wolfgang von Goethe, <i>Der Zauberlehrling</i> (1797)	84
Novalis, <i>Hymnen an die Nacht</i> (1800)	89
Joseph von Eichendorff, <i>Das zerbrochne Ringlein</i> (1808)	97
Clemens Brentano, <i>Ein Becher voll von süßer Huld</i> (1834)	100
Charles Baudelaire, <i>Bénédiction</i> (1857)	103

Rainer Maria Rilke, <i>Der Panther</i> (1902)	109
Paul Celan, <i>Todesfuge</i> (1944/45)	111
Bertolt Brecht, <i>Der Radwechsel</i> (1953)	115
Hans Magnus Enzensberger, <i>Der Untergang der Titanic</i> (1978)	118
3. STILTRENNUNG UND DER TOD ALS DEMOKRAT. DRAMEN VON SHAKESPEARE BIS HANDKE	
Gelesene und gesehene Dramen	127
Die drei Einheiten	128
Die Ständeklausel	130
Heinrich von Kleist, <i>Prinz Friedrich von Homburg</i> (1811) . . .	131
Dramatik der Renaissance: William Shakespeare, <i>Hamlet</i> (1603)	141
Dramatik der Barockzeit	147
Bildlichkeit: Allegorie und Symbol	149
Andreas Gryphius, <i>Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus, König von Groß Britannien</i> (1650)	150
Aufklärung, Klassik, Romantik	154
Gotthold Ephraim Lessing, <i>Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück</i> (1767)	156
Geschlossene und offene Form des Dramas	157
Johann Wolfgang von Goethe, <i>Faust</i> (1772–1832) als offenes Drama	160
Der Standardaufbau des fünftaktigen Dramas	163
Friedrich Schiller, <i>Wallenstein</i> (1798/99)	164
Beispiel einer Komödie: Heinrich von Kleist, <i>Der zerbrochne Krug</i> (1811)	166
Offene Form? Georg Büchner, <i>Woyzeck</i> (1836/37, Uraufführung 1913)	169
Franz Grillparzer, <i>Ein Bruderzwist in Habsburg</i> (1825–1848) . .	172
Bertolt Brecht, <i>Die Maßnahme</i> (1930)	174
Bertolt Brecht, <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i> (1941)	176
Carl Zuckmayer, <i>Des Teufels General</i> (1946)	179
Samuel Beckett, <i>Warten auf Godot</i> (1952)	183
Max Frisch, <i>Andorra</i> (Erstdruck 1961)	184
Peter Handke, <i>Publikumsbeschimpfung</i> (Uraufführung 1966) .	187

4. ERZÄHLKUNST 1: DANTE, CERVANTES, STIFTER,
FLAUBERT, DOSTOJEWSKI, FONTANE, JOYCE,
MANN, GRASS UND ANDERE

Dante, <i>Divina Commedia</i> (fertiggestellt 1321, Erstdruck 1472)	191
Epochen: Mittelalter und Neuzeit, Renaissance	200
Epos und Roman	201
Erzähler und ihr Verhältnis zum Erzählten	204
Erzählfunktionen: auktorial, Ich-Erzählsituation, personal. Und «der allwissende Erzähler»	209
Heinrich von Kleist, <i>Das Erdbeben in Chili</i> (1807)	213
Giovanni Boccaccio, <i>Il Decamerone</i> (um 1350)	219
Miguel de Cervantes, <i>Don Quijote</i> (1605/15)	222
Friedrich Schlegel, <i>Lucinde</i> (1799) und die Liebesreligion der Romantik	226
Heinrich von Kleist, <i>Michael Kohlhaas</i> (1810)	230
Charles Dickens, <i>Oliver Twist</i> (1838)	234
Alessandro Manzoni, <i>Die Verlobten</i> (1827/1842)	235
Adalbert Stifter, <i>Der Nachsommer</i> (1857), <i>Witiko</i> (1867), Frühwerk und Spätwerk	236
Gustave Flaubert, <i>Madame Bovary</i> (1856)	240
«Große Zeiten» im europäischen Roman	242
Fjodor M. Dostojewski, <i>Raskolnikow</i> (1866)	242
Leo Tolstoi, <i>Krieg und Frieden</i> (1868/69)	250
Realismus und Idealismus	253
Theodor Fontane, <i>Effi Briest</i> (1896)	255
Thomas Mann als Erzähler	256
Thomas Mann, <i>Luischen</i> (1900)	256
Knut Hamsun, <i>Segen der Erde</i> (1917)	260
James Joyce, <i>Ulysses</i> (1922)	262
Margaret Mitchell, <i>Vom Winde verweht</i> (1936)	264
Thomas Mann, <i>Joseph und seine Brüder</i> (1933–1942)	265
John Steinbeck, <i>East of Eden</i> (1952)	281
Adams Apfel und die Waffen-SS: Günter Grass, <i>Die Blechtrommel</i> (1959) und <i>Aus dem Tagebuch einer Schnecke</i> (1972)	285

5. ERZÄHLKUNST 2: STAATSRoman, UTOPIE UND DYSTOPIE

Daniel Defoe, <i>Robinson Crusoe</i> (1719)	297
Johann Gottfried Schnabel, <i>Die Insel Felsenburg</i> (1731–1743)	303
Gerhart Hauptmann, <i>Die Insel der großen Mutter</i> (1924)	308
Aldous Huxley, <i>Schöne neue Welt</i> (<i>Brave new world</i> , 1932)	310
Hermann Hesse, <i>Das Glasperlenspiel</i> (1943)	312
George Orwell, <i>Nineteen Eighty-four</i> (1949)	314
Ray Bradbury, <i>Fahrenheit 451</i> (1953)	315
Dmitry Glukhovskiy, <i>Metro 2033</i> (2007)	317

6. KLEINE GESCHICHTE DES BILDUNGSROMANS

Die blaue Blume	323
Der Bildungsroman allgemein	325
Beispiele aus der Geschichte des Bildungsromans	326
Christoph Martin Wieland, <i>Geschichte des Agathon</i> (1766/67)	327
Johann Wolfgang Goethe, <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i> (1795/96)	329
Novalis, <i>Heinrich von Ofterdingen</i> (1802)	331
Gustav Freytag, <i>Soll und Haben</i> (1855)	334
Gottfried Keller, <i>Der grüne Heinrich</i> (1855)	335
Adalbert Stifter, <i>Der Nachsommer</i> (1857)	335
Karl May, <i>Winnetou</i> (1878–1880)	336
Thomas Mann, <i>Der Zauberberg</i> (1924)	340
Franz Kafka, <i>Der Prozeß</i> (1925)	344
Joseph Goebbels, <i>Michael</i> (1929)	346
Robert Musil, <i>Der Mann ohne Eigenschaften</i> (1930–1952)	348
Christa Wolf, <i>Der geteilte Himmel</i> (1963)	354
Der Bildungsroman heute	356

7. ABSPANN. WAS IST «KULTUR»? 357

ANHANG

Anmerkungen	369
Zitatnachweis	386
Personen- und Werkregister	387

1.

ANSPANN

Im Kapitel *Anspann* werden die Pferde angeschirrt und die Wagen flott gemacht. Einige Voraussetzungen werden geklärt. Außerdem wird ein Analysebesteck vorgestellt, das später immer wieder Anwendung findet.

Quiribirini

«Quiribirini» sollte dieses Buch ursprünglich heißen. Weil das zu rätselhaft war, habe ich davon Abstand genommen, aber ein paar Sätze dazu sollen doch bleiben. Das Wort kommt um 1700 in die Literatur. Es ist eine Zauberformel, hochwirksam, anzuwenden dann, wenn man den Geist eines Werks von seiner Machart trennen will? Seinen Inhalt von seiner Form? Nein, ursprünglich dann, wenn man eine Seele von ihrem Körper trennen und sie zur Verbindung mit einem anderen Körper veranlassen will. Das Wort diene uns – außer dass es das Geheimnisvolle der Literatur markiert, in der so etwas wie «Seelenwanderung» jederzeit möglich ist – dazu, das Europäische, nicht nur Deutsche, «Germanistische» unseres Unternehmens anzudeuten. Seine Zauberkraft helfe uns, die Grenzen der nationalen Philologien zu überwinden! Uns vielzünftig im Internationalen wohl zu fühlen! Nicht nur deutsche, sondern auch europäische Literatur zu erwandern!

«Quiribirini» ist ein Zauberspruch aus Feenmärchen, einer untergegangenen Modegattung der europäischen Unterhaltungsliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts. Zuerst begegnet das Kunstwort in *Les illustres fées*, einer Sammlung von Feenmärchen, die Louis de Mailly 1698 in Paris herausgegeben hat. Der Untertitel bezeichnet sie als «contes galans» (galante Erzählungen), eine Widmung gilt den Damen («dédié aux dames»). Eines dieser Märchen heißt *Le Bien-faisant ou Quiribirini* («Der Wohltäter oder Quiribirini»), was auch ironischer übersetzt werden könnte: «Der Gutmensch oder Quiribirini». Den Wohltäter haben die Feen geschickt. Wer «Quiribirini» sagt, soll die Macht haben, «de se

transformer en quel animal il voudroit»¹ (sich in jedes gewünschte Tier zu verwandeln). Davon werden wir keinen Gebrauch machen. Aber wir sehen in «Quiribirini» ein Zauberwort, das uns Einlass in die Geheimnisse der Literatur gewährt.

Das «Ich» dieses Buches

Zwar strebt dieses Buch eine gewisse Allgemeingültigkeit an, aber es will gut lesbar sein und das Abschreckende meiden, das wissenschaftliche Bücher manchmal haben. Eines der Gegenmittel scheint zu sein, manchmal (nicht oft!) «ich» zu sagen. Das tut man eigentlich nicht in der Wissenschaft, weil man doch objektiv sein will und nicht subjektiv. Das aber ist oft eine Täuschung. Am stärksten ist der subjektive Faktor in der Auswahl der Bücher, die besprochen werden. Da ich einerseits Bücher von klassischem Rang vorstellen möchte, bringe ich zwar vieles, über dessen Wichtigkeit man sich leicht einig werden wird, ist der Leser andererseits aber davon abhängig, was ich für klassisch halte. Bei Shakespeares *Hamlet* und Goethes *Faust* wird da kein Streit aufkommen, aber bei *Michael* von Joseph Goebbels? Ich behaupte nicht, dass dieses Buch, das ich zufällig in einem Antiquariat aufstöberte, klassisch (im Sinne von erstrangig, vorbildlich) sei, aber ich fand, es sei interessant, einen Blick darauf zu werfen, was ein führender Nationalsozialist, der überdies studierter Literaturwissenschaftler war, zur Unterhaltungsliteratur beigetragen hat.

Es bleibt jedenfalls zuzugeben, dass es bei der Auswahl der Bücher ein subjektives Element gibt. In mancher Hinsicht ist *Lesen wie ein Kenner* ein Spiegel meiner Bibliothek. Manchmal sage ich auch, wie ich zu einem Buch kam. Ich rede **nur über Bücher, die ich auch besitze**. Aber ich habe auch versucht, mir irgendwann und irgendwie alles anzuschaffen, was mir wichtig schien oder in meiner Ausbildungs-, Lehr- und Lebenszeit als wichtig galt.

Absicht und Anlage

Für wen ist dieses Druckwerk da, welchem Bedürfnis will es abhelfen? Es will nützen, Literatur zu verstehen. Es will eine Orientierung für Liebhaber der Literatur, für engagierte Leser sein, sowohl für Anfänger als auch für Fortgeschrittene und Bewanderte. Denen will es nicht nur mühsalerleichternd «Stecken und Stab» (Psalm 22,4²) sein, sondern eine Lust und ein Vergnügen. Es will ihnen das Lesen von Literatur nicht nur so vergnüglich, sondern auch so ertragreich wie möglich machen.

Literatur gibt viel. Wir sprechen nicht von Gartenbüchern oder Reiseführern, deren Lehren sich leicht erschließen, sondern von derjenigen Literatur, die man die «schöne» nennt, weil sie in der Regel keine praktischen Zwecke verfolgt. Sie gibt nicht nur das Politische und Soziale, sondern auch das Seelische und Innerliche einer Zeit. Sie gibt das Denken, Empfinden und Phantasieren der gebildeten wie der ungebildeten Stände und Schichten, sie gibt Freude und Leid, Liebe und Hass, Festivität und Alltäglichkeit, und sie gibt dieses breite Spektrum in allen europäischen Spielarten, von Gibraltar bis St. Petersburg, von Palermo auf Sizilien bis Tromsö in Nordnorwegen.

Die Literaturgeschichte wird zwar manchmal von der Profangeschichte angestoßen, und geschichtliche Personen wie Karl der Große, Rudolf von Habsburg, Napoleon, Hitler oder Stalin wirken ein halbes oder ganzes Jahrhundert oder Jahrtausend nach, aber hauptsächlich ist sie eine Seelengeschichte. Man erfährt aus ihr, was geglaubt wurde. Glauben in diesem Sinne ist nicht Fürwahrhalten theoretischer Sätze aus irgendeiner Dogmatik, sondern meint das Ensemble der handlungsleitenden Gestimmtheiten. Diese können zwar als Theorien zum Bewusstsein kommen. In der Regel bleiben sie aber unbewusst, zwar mächtig, aber dem überlegten Handeln entzogen. Die Literatur zeigt oft, wie sie funktionieren. Sie weiß mal gleich viel, mal weniger, mal mehr, meist aber etwas anderes als die gleichzeitige Philosophie.

Warum lesen wir gern auch Literatur, die Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte alt ist? Sehr vieles von dem, was die Literatur intimgeschichtlich weiß, ist vergessen, aber meistens doch irgendwo in der Seele ge-

speichert. Auch wenn wir die Eschatologie des Mittelalters nicht kennen, ist Dantes *Göttliche Komödie* für uns einleuchtend. Auch im Falle, dass wir nicht an ein Leben nach dem Tode zu glauben vermögen, ist uns die Vorstellung davon zugänglich, vielleicht sogar verlockend. Dante malt einen motivreichen, verantwortungsvollen, geselligen und unterhaltenden Aufenthaltsort der Toten. Dass die Glaubenswelt des Mittelalters untergegangen ist, sollte uns nicht dem Mittelalter gegenüber beunruhigen, aber skeptisch machen gegenüber unserer eigenen Glaubenswelt. Vielleicht wird sie auch untergehen? Vielleicht wird unser Glaube an die Wissenschaft entlarvt werden als Illusion und Narretei eines Zeitalters, das sich «Neuzeit» nannte?

Gleichviel. Jedenfalls bewahrt die Literatur viel von dem, was der Tagesoptik entzogen ist. Sie hat außer dieser eine Nachtopik. Die Literaturgeschichte zeigt die Tag- und die Nachtseite einer Zeit. Und sie zeigt beide in ihrem geschichtlichen Wandel. Das Studium der Literaturgeschichte macht deshalb nicht nur den Verstand reicher, sondern die gesamte Innerlichkeit. Die Literaturgeschichte eines Landes oder Kulturkreises ist eine Intimgeschichte. Sie ist nicht wie die politische oder soziale Geschichte eine Sammlung von Ereignissen, Entwicklungen, Daten, Fakten und Jahreszahlen, sondern sie zeigt so schwer Greifbares wie die Entwicklung des Geschmacks, also dessen, was als schön und als hässlich empfunden wurde, sowie die Geschichte der Empfindungen: der Ängste und der Sehnsüchte, des Gehassten und des Geliebten, des Realen und des Phantastischen, der Ängste und Befürchtungen, ferner der Lüste und Genüsse, der Ordnung und des Ungeordneten sowie des Bewussten und des Unbewussten, des Sichtbaren wie des Unsichtbaren, des Sicherem und des Verunsichernden, auch des Aufgeräumten und des Chaotischen.

Zwar war ich lange Germanist, aber dieses Buch richtet sich an alle Liebhaber des Lesens, nicht nur an akademische Spezialisten für deutsche Literatur. Es ist sogar ein bisschen skeptisch den Akademikern gegenüber. Warum? Weil die universitäre Germanistik manchmal auch das Lesen behindert. Weil «Wissenschaft» manchmal nicht auf Wiesen, sondern in Wüsten führt. Es gibt eine «Wissenschaft», die im Wege steht, die Barrieren aufrichtet, die spannende Bücher durch Begriffsmonster zu ersetzen sucht, die mit Fachwissen nicht dienen, sondern

prahlen will, die nicht erschließt, sondern verschließt, die mit «Bildung» und Belesenheit vor allem renommieren möchte und dem Gelehrtenkreis Unzugehörige hinauszudrängeln versucht. Sie panzert sich mit Wörtern wie Anapher und Epipher, Diegese, Epideiktik, Homoioteleuton, Manichäismus, Paralipomenon, Tetrapodie oder Zeugma.³ Wahre Wissenschaft aber will keine abweisend verschlossene Festung sein, in der man vor Kritik in Sicherheit ist. Sie will vielmehr Türen und Fenster öffnen, will Luft und Licht einlassen, will die hergebrachten Begriffe des Faches erfrischen und erneuern, will sie stabil aufbauen, verständlich entwickeln sowie handhabbar vorbringen. Dieses Buch will all das tun, will aber keine verbilligte *science for pedestrians* (Wissenschaft für Fußgänger) sein. Es geht vielmehr davon aus, dass die Fußgänger im Recht sind, wenn sie nachfragen, und dass sie manchmal mehr sehen als diejenigen hoch zu Ross oder tief zu Porsche.

Außerdem will unser Buch die Begriffe stets mit Beispielen beleuchten. Es will einen eisernen Bestand an Literatur sowie Ankerpunkte einer europäischen Literaturgeschichte geben. Es will außer einigen unwichtigen ein halbes Hundert wichtige Bücher der deutschen und der europäischen Literatur (und einige der amerikanischen) vorstellen, manche gründlich erwandern, manche nur streifen, und an ihnen das Begriffsinstrumentarium erproben, variieren sowie verfeinern.

Wir arbeiten, was die Auswahl der Beispiele betrifft, mit **drei Ringen**. Wir erproben die textanalytische, literaturgeschichtliche und literaturtheoretische Begrifflichkeit immer **zuerst** an Beispielen aus dem Werk des **Heinrich von Kleist**. Das ist der erste, **der innerste Ring**. Wir nehmen Kleist, weil er gut ist und wir dort lyrisch, dramatisch und episch beispielgeeignete Texte finden. Wir erweitern den Textvorrat um qualitativ meist hochwertige Beispiele aus Lyrik, Dramatik und Epik **der deutschen Literatur**. Das ist **der zweite oder mittlere Ring**. Wir halten die Beschränkung der Germanistik auf deutsche Literatur für ein nicht mehr gewolltes Erbe des deutschen Nationalismus und wollen mit ausgewählten Beispielen zeigen, dass die europäische Literatur gleich geachtet werden muss, zumal sie wenigstens in Übersetzungen in Deutschland immer präsent war. Deshalb greifen wir auf **Grundbestände der englischen, französischen und russischen Literatur** sowie auf ein-

zelle Beispiele der spanischen und italienischen zu. Das ist **der dritte oder äußere Ring**. Im dritten Ring arbeiten wir mit Übersetzungen. Obwohl natürlich immer etwas verloren geht, wenn man sich von der originalen Sprache eines Werks entfernt.

Das Nationale ist zwar gelegentlich eine sinnvolle Kategorie, aber ein Etwas wie die «Volksseele» gibt es nicht, sie kann sich daher auch nicht aus der Literatur herausmelken lassen. Wo sie angenommen wird, fehlt meistens eine Überlegung, welche soziopsychologischen Bedingungen die Phänomene hervorbringen, die dieser imaginären Seele zugeordnet werden. Wenn man Grimms Märchen für etwas typisch Deutsches hält, hat man sich besser damit zu beschäftigen, dass diese Märchen große Familien bilden und nicht nur häufig französischer Herkunft sind, sondern oft sogar durch große Gebiete der europäischen Literatur mäandern. Besser als die nationale Frage ist die soziale: Was steckt hinter *Froschkönig*, *Rapunzel*, *Hänsel und Gretel*, *Der Wolf und die sieben Geißlein* an sozialer Realität, was hinter *Aschenputtel*, *Rotkäppchen* und *Frau Holle*? Woher stammen, geographisch gesehen, die Märchen ursprünglich, bezüglich der Welt, die sie abbilden? Und wie verändert sich ihre Rezeption, wenn sie aus der Welt der Bauern und Handwerker gelöst werden und ins lesende Bürgertum wandern? Oder wenn sie als Kinderliteratur benützt werden?

Produktion und Rezeption

Wir betrachten zuerst das Verhältnis von Autor und Leser. Was ist darüber zu sagen, dazu zu fragen? Ein literarisches Kunstwerk braucht, um wirklich zu existieren, immer jemanden, der es liest oder betrachtet, es also in seiner Vorstellung realisiert, es dort inszeniert wie ein Theaterstück und es erlöst aus seinem nur theoretischen Dasein als abstrakte Zeichenmenge in einem Buch oder in einem sonst irgendwo und irgendwie vorhandenen Format, handle es sich um einen Bildschirm, eine Internetseite, eine Datei, ein Plakat, ein Notizheft, einen Blätterstapel, einen Zettel, ein Stenogramm, etwas auswendig Gewusstes, eine

steinerne Inschrift, eine Spur im Sand, eine beschriebene Kreidetafel oder was auch immer. Generell unterscheiden wir die Künstlerseite von der Leserseite, trennen die ein Werk Machenden von den es Lesenden, Hörenden oder Sehenden, betrachten die Erzeuger anders als die das Erzeugnis Empfangenden, sehen Produzenten und Produktion anders als Rezipienten und Rezeption.

Dem folgend unterscheiden wir die Produktionsästhetik (alles, was der Künstler oder Produzent an ästhetischen Reizen in sein Werk hineinschafft) sorgfältig von der Rezeptionsästhetik (alles, was der Empfänger, Betrachter oder Rezipient des Kunstwerks an ästhetischen Urteilen oder Vorurteilen hat oder was immer an Reizen er zu empfangen in der Lage ist). Der Rezipient bringt in seiner Innerlichkeit ein Orchester mit, dessen Instrumente aus seinen Lebenserfahrungen bestehen. Mit diesem Orchester führt er innerlich einen Roman auf, den er liest. **Ästhetik** (von griechisch «aisthesis», Empfindung) ist die Lehre von den Empfindungen, die durch ein Kunstwerk geweckt werden, rezeptionsseitig gesehen. Oder, produktionsseitig gesehen: von den Formen des Kunstwerks und von den Empfindungen, die es wecken *soll*, die der Autor *plant*, in erster Linie von den sinnlichen Empfindungen (also vom Gesehenen, Gehörten, Geruchenen, Geschmeckten und Gefühlten), in zweiter Linie erst von den Erkenntnissen, die es erzielt, von den Gedanken und Erinnerungen, die es weckt, von den Kontexten, die es wachruft, und von den tragischen oder komischen Stimmungen, die in diesen Erkenntnissen, Erlebnissen, Gedanken und Kontexten vorkommen und rezeptiv wahrgenommen werden oder, produktionsästhetisch gedacht, wachgerufen werden sollen.

Wir unterscheiden ferner die Produktionspsychologie (was der Künstler an affektiven Wirkungen plant) von der Rezeptionspsychologie (was der Leser lesend, sehend oder hörend zu fühlen oder zu empfinden vermag). Die erstere erforschen wir, indem wir den Autor und seine Absichten untersuchen, die zweite, indem wir den Leser oder die Leserin untersuchen, was viel schwerer ist, weil erstens diese Leser im Plural da sind, weshalb sie sehr verschiedenartig sein können, und weil zweitens die Lektüre eines Buches meistens keine brauchbaren psychologischen Ergebnisprotokolle hinterlässt.

Produktion und Rezeption verhalten sich im Idealfall zueinander wie Partitur und Orchester. Beide passen nicht immer zusammen. Wenn der Rezipient nur einen Kamm zum Blasen hat und man ihm eine Partitur für großes Orchester gibt, wird es nur zu einer kümmerlichen Aufführung kommen. Wenn man Kants *Kritik der reinen Vernunft* einem zwölfjährigen Grundschüler zu lesen gibt, werden nur Frust oder Fremdheit, Spott oder Spitzfindigkeit, Kopfschütteln oder Kampfeslust die Lektüreergebnisse sein. Oder nehmen wir etwas Positives: Ein Leser, der gerade frisch verliebt ist, wird einen Liebesroman im Theater seiner Innerlichkeit reichlicher in Szene setzen können als ein Leser, der noch nie eine große Liebe erlebt hat. Der eine hat die Instrumente, der andere hat sie nicht.

Aber die Instrumente müssen auch zur Partitur passen. Wenn der Rezipient ein Klavier hat und man ihm Noten für Violine und Cello gibt, kann es aus purem Zufall einige gute Wirkungen geben, aber viele Effekte werden verlorengehen, weil der geplante Klang ein anderer ist als der mögliche. So kommt es, dass ein und dasselbe Kunstwerk bei verschiedenen Rezipienten gegensätzliche und nicht miteinander vergleichbare Wirkungen hervorrufen kann.

Denn das Orchester, mit dem der Leser etwa einen Roman spielt, besteht nicht aus Musikinstrumenten, sondern aus dem vieltönigen Ensemble von Empfindungen, Wahrnehmungsroutinen, Gestimmtheiten und Schlussfolgerungen, das dieser Leser aus seiner Lebenserfahrung gewonnen hat und vielgestaltig vorrätig hält. Darunter sind ästhetische Urteile wie Klänge, Bilder, Filme, Farben, Formen, Stimmungen, Abläufe und Wortfolgen, alles jeweils in einem ganzen Spektrum von schön bis hässlich oder komisch bis tragisch oder wohlsortiert bis chaotisch vorhanden. Darunter sind ferner moralische Urteile von sittlich vorbildlich bis verboten oder verwerflich, religiöse Urteile von gottgefällig bis teuflisch, pragmatische Urteile von hilfreich bis nachteilig, politische Urteile von reaktionär bis fortschrittlich, medizinische Urteile von gesund bis krank und so weiter. Das alles bildet insgesamt ein tragikomisches Instrumentarium, mit dem im Kopf Literatur zur Aufführung kommt. Ein gutes Kunstwerk wird stets mehrere dieser Spektren bedienen und benötigen, wenigstens sie irgendwie beschäftigen. Es

spielt sozusagen auf der Klaviatur des Lebens. Ein schlechtes Kunstwerk kann durch eine gute Rezeption gerettet werden. Ein gutes Kunstwerk kann in einer schlechten Rezeption untergehen, ja: scheitern, wenn das Orchester des jeweiligen Lebens die Instrumente, Routinen und Tonfolgen nicht zur Verfügung hat, die zu einer angemessenen Realisation dieses Kunstwerks nötig sind. Ein gutes Kunstwerk kann aber gegen seine Vernichtung in einer schlechten Rezeption auch Widerstand leisten. Es kann Seiten entblättern, die man ihm vorher nicht angesehen hat. Es kann überraschende und unerwartete Kontexte ansprechen oder zur Verfügung stellen, die dazu führen, dass eine vorher ungeahnte und zumeist auch ungeplante Wirkung erzielt wird. Es kann sogar Ersatz für realiter nicht Erlebtes bieten, indem es solches wirksam beschreibt. Ein Kunstwerk ist dann eine Art Lebenssimulator. Man kann in ihm wahrnehmen, wie einer Ehebrecherin oder einem Mörder zumute ist: Man kann, indem man *Madame Bovary* oder *Raskolnikow* liest, auf den Ehebruch und den Mord verzichten.

Ermittlung und Erprobung eines Analysebestecks

Wie gehen wir vor, wenn ein neuer, uns bisher unbekannter Text vor uns liegt? Wir stellen im Folgenden die Fragen vor, die man dann üblicherweise stellt, geben ihnen eine Ordnung und eine Reihenfolge, in der man sie sinnvoll behandeln kann. Manchmal, wenn gute Gründe vorliegen, wird man die Reihenfolge auch ändern. Manchmal, wenn man annehmen darf, dass die Antworten unergiebig sein werden, kann man auch Fragen weglassen.

Wir werden dieses Fragenschema an einem Beispieltext durchspielen – Kleists *Gebet des Zoroaster*. Wenn dieser Text jemandem weltfremd, wildfremd oder exotisch vorkommt, ist das ganz normal und in Ordnung, denn wir beginnen nicht mit etwas Eingängigem und Gefälligem, sondern mit etwas Fremdartigem, Dunklem und Abweisendem. Wir werden es erschließen und das Fremdartige vertraut, das Dunkle hell, das Abweisende zugänglich machen, so dass sich der Lohn der Mühe

von selbst einstellt. Unser Schema ordnet die Fragen, die man einem Text zu stellen pflegt, in **fünf Gruppen** an.

I. Die erste Gruppe von Fragen, wir überschreiben sie mit **Textlage**, will zunächst einmal wissen: Was haben wir vor uns? Sie erkundet das vorliegende Material und seinen Fundort, fragt ganz allgemein nach dem auf diesem Material befindlichen Zeichenbestand, seiner Art und seiner Herkunft. Was habe ich eigentlich vor mir und wie ist es bis zu mir gekommen? Handelt es sich um eine Handschrift oder einen Druck, um ein Buch (in erster oder in zehnter, veränderter Auflage?) oder einen Zeitungsartikel, um zu ertastende Blindenschrift, um ein geritztes Täfelchen oder um ein Tondokument, kommt es aus dem Radio, kenne ich es aus dem Theater oder handelt es sich um eine Schallplatte, was ist die Quelle, wer ist der Autor, was wissen wir über diesen? Wo haben wir das jeweilige Dokument her, wie, wann und warum entstand es, wie kam es zu uns, hat es sich irgendwann oder irgendwo irgendwie verändert, gab es Zwischenstufen, gab es andere Fassungen, welche Fassung liegt vor uns, wie gestaltete sich die Überlieferung? Gibt es eine Fußnote oder ein Vorwort, die darüber aufklären? Was lässt sich aus der Stellung und dem ursprünglichen Fundort des Texts schließen? Auch über den **Autor** sollte man hier schon das Nötigste sagen. Das Nötigste: Man sollte im Umfeld der «Textlage» bleiben. Darüber hinausgehende literarhistorische Informationen zum Autor gehören, wenn sie nicht vorweg gegeben werden, zum Teil in den zweiten, zum Teil in den fünften Punkt unseres Analyseschemas, doch können dem jeweiligen Aspekt entsprechende Informationen, die den Autor betreffen, im Einzelfall auch in den Punkten eins, drei und vier unseres Schemas richtig untergebracht sein.

II. Die zweite Gruppe ist der **Textkommentar**. Was muss ich an historischen und biographischen Umständen rund um den Text realisieren, um ihn richtig zu verstehen? Sind Fremdtex te (Zitate oder Quellen) eingebaut und was muss ich über sie wissen? In welche Situation ist der Text ursprünglich hineingesprochen? Gibt es in ihm unbekannte, einer Erläuterung bedürftige Namen und Begriffe? Wo finde ich die benötigten

Informationen? Gibt es eine kommentierte Ausgabe, worin alles zum Verstehen Erforderliche steht? Oder reicht ein großes Konversationslexikon? Oder Wikipedia? Oder muss ich selbst ins Unbekannte vordringen? Dann muss ich alle erreichbaren Informationen zum Autor und seinem Wollen zusammentragen.

III. Die dritte Gruppe ist die **Formanalyse**. Wie ist der Text gemacht? Was ist er der Gattung oder Textsorte nach: ein Roman, ein Schauspiel, ein Gedicht, ein Leitartikel, eine Rezension, ein Merktzettel, ein Notizblatt, eine Grabinschrift, ein Comic oder ein Witz? Je nach dem, was gattungsmäßig der Fall ist, ergeben sich andere Folgefragen. Die Gattungs- oder Textsortenfrage sucht nach der Struktur im großen Ganzen, man nennt sie **Makrostruktur**. Ihr zugeordnet ist die nächste Frage. Welche literarischen Mittel nutzt der Text im Einzelnen, um diese Gattung oder Textsorte zu realisieren oder zu inszenieren? Das ist die Frage nach der **Mikrostruktur**, der Struktur im Kleinen und Einzelnen. Wie ist sein Aufbau, wie sein Stil, seine Bildlichkeit und sein Vokabular, welche ist (bei einem epischen Text) seine Erzählhaltung, welches sind (bei einem lyrischen Text) seine Versfüße und welches ist seine Metrik? Nützlich in der Lyrik (und nur manchmal auch in der Epik oder der Dramatik) ist oft die Frage nach der Kommunikationssituation: Wer spricht eigentlich zu wem? Oder (bei einer fiktiven Erzählsituation) wer scheint zu wem zu sprechen? Gibt es (bei einem dramatischen Text) ein System bei der Verteilung auf Rollen, und welches Gewicht kommt den jeweiligen Rollen zu? Besteht die Kommunikationssituation real oder ist sie irgendwie gespielt? Falls gespielt: welchen Sinn hat dieses Spiel?

IV. Die vierte Gruppe bezeichnen wir als **immanente Interpretation**. Sie fragt nicht mehr nach dem **Wie**, sondern nach dem **Was**. Nicht mehr nach der **Form**, sondern nach ihrer **Beziehung zum Inhalt**, fragt, im Dienst welches inhaltlichen Wollens die Form sowie die Sachverhalte der Gruppen 1 und 2 stehen (gemeint ist 1. die Überlieferung, die gesehen wird 2. in Bezug auf die historischen Umstände), und wie 3. sowie 4. die Form dem Inhalt nützt (oder, in seltenen Fällen, ihm auch schadet). Die Form ist wichtig, wenngleich sie dem ungeschulten Textbetrachter meist

unbewusst bleibt, er sie jedenfalls bewusst kaum wahrzunehmen pflegt und sich über sie zu äußern meist nicht in der Lage ist. Obwohl ihre Wirkung drastisch ist: Wenn die Form zum Beispiel eine Gießkanne ist, nimmt der Inhalt, sofern flüssig, unweigerlich Gießkannenform an, handle es sich um Wasser oder Sand, Wein oder Essig, Pudding, Milch oder Benzin.

Die Form entscheidet über die Wertigkeit des Inhalts. Wenn mir ein Karl-Marx-Porträt zu eigen ist, macht es einen Unterschied, ob das Bild im Wohnzimmer über dem Sofa oder im Abtritt über dem Klosett hängt. Der Inhalt (Marx) ist gleichgeblieben, aber die Form der Aufhängung ist jeweils anders (Wohnzimmer oder Klosett). Sie entscheidet über die Interpretation: Die Wohnzimmerrahmung verehrt den Vater des wissenschaftlichen Sozialismus, während die Abtrittsrahmung ironische Distanz zu ihm erkennen lässt.

Wenn die Beziehung von Inhalt und Form geklärt ist, dann ist die textanalytische Hauptaufgabe gelöst und der Text immanent (aus seinen eigenen Voraussetzungen) erschlossen. Das muss man erst einmal können. Oft wird das inhaltliche Wollen eines Textes vorher schon gestreift. Es muss spätestens in der immanenten Interpretation zur Hauptsache werden. Man hat also das Verhältnis von «Form» und «Inhalt» zu klären, dann ist die Hauptarbeit vollbracht. Wenn das so einfach wäre! Die Form: das ist zwar manchmal leicht, aber schnell stößt man auf die Geschichte der Formen und erkennt, dass eine Ballade bei Brecht etwas anderes ist als bei Schiller, eine Komödie bei Dürrenmatt etwas anderes als bei Gryphius, eine Novelle bei Goethe etwas anderes als bei Boccaccio. Kurzum: Die Formen sind nicht gleichbleibende Gefäße für historisch wechselnde Inhalte, sondern wandeln sich ebenfalls von Epoche zu Epoche sowie von Autor zu Autor. So dass wir in der Formanalyse kein dem historischen Wandel entzogenes Analysebesteck haben, sondern nur ein diesem Wandel unterworfenen Werkzeug.

Von der Seite der Inhalte ist die Sache erst recht nicht zu greifen, denn für deren Verständnis ist man erst recht auf die Geschichte angewiesen. Mit überzeitlichen Wahrheiten ist da nicht zu rechnen. So dass als Grundgefühl des Literaturwissenschaftlers festzuhalten ist: Er schwimmt in einem Meer des Unwissens, sowohl, was die Formen, als auch, was die

Inhalte angeht. Aber Schwimmen kann man üben, und: Je mehr man form- und inhaltsgeschichtlich erschwommen hat, desto tiefer erschließen sich die Texte der jeweiligen Zeiten.

V. Als fünfte Gruppe werden provisorisch zusammengefasst alle nicht immanenten, alle den Horizont des einzelnen Texts übergreifenden Fragestellungen und Zugangsarten. Hierhin gehören insbesondere **literarhistorische** Fragestellungen, die zum Beispiel produktionsästhetisch nach dem Platz des Textes innerhalb der Gattungsgeschichte seiner Textsorte fragen, oder rezeptionsästhetisch den Platz des Textes innerhalb der Geschmacksgeschichte seines Publikums erkunden. Hierhin gehören ferner **literatursoziologische** und **literaturpsychologische** Fragestellungen nach der gesellschaftlichen Zugehörigkeit und der privaten Gefühlslage des Lesers oder des Lesepublikums, ferner nach der sozialen Herkunft und dem Ich des Autors sowie nach den jeweiligen Rezeptionsinstrumentarien. Hierhin gehören *last but not least* Fragen nach der **Rezeptions- und Wirkungsgeschichte** des Textes und, in diesem Rahmen, Fragen nach seiner gegenwärtigen Aussage und seinem gegenwärtigen Publikum: **Was bedeutet der Text**, sei er auch Jahrzehnte oder Jahrhunderte alt, **heute** literarisch, ästhetisch, historisch, philologisch, psychologisch, philosophisch, ethisch und religiös, im Unterschied zum Damals seines ersten Auftretens? Und woher kommt der Unterschied?

Grenzen der Methodik: Der Mehrwert der Literatur

In der Regel wird man mit diesen fünf Punkten das Wichtigste erfassen. Wir werden deshalb meistens nach diesen fünf Punkten gliedern. Da wir nicht beliebig viel Platz haben, werden wir nicht immer alle fünf Punkte behandeln, sondern oft nur die ergiebigsten. Wir müssen wissen, dass große Literatur auch deshalb groß ist, weil sie keinerlei Vorerwartung erfüllt und keinem Schematismus folgt. Weil sie nämlich **originell** ist, das heißt, dass sie nicht nur neue Antworten hat, sondern auch neue

Fragen stellt und damit jedes Analyseschema fragwürdig werden lässt. Häufig erfindet sie eine neue, vorher nie dagewesene Form (Nr. 3 unseres Schemas), wodurch es möglich wird, auch inhaltlich (Nr. 4 unseres Schemas) etwas völlig Neues zu sagen. Wenn der Autor nichts darüber hat verlauten lassen, wird die Originalität im Textkommentar (Nr. 2 unseres Schemas) nicht greifbar, wohl aber in 3. oder 4. Manchmal erzeugt sie Besonderheiten der Textlage (Nr. 1), meistens auch solche der Rezeption (Nr. 5).

Weil man erkennen soll, was «neu» ist an einem Werk, darf man nicht zugestellt sein von Vorerwartungen, deren Erfüllung man dann auf Gedeih und Verderb sucht. Eine allzu ausgeprägte Analysemethodik kann die Literatur nämlich auch entwerten. Als wäre Literatur nur Ergebnis der Anwendung eines Werkzeugkastens! Es besteht dann die Gefahr, dass einer oder eine meint, die Kenntnis des Werkzeugkastens erübrige die Kenntnis der Literatur. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts will Literatur eben ein Mehr, ein Surplus haben gegenüber jedweder Vorerwartung. Literatur, die nicht originell ist, sondern berechenbares Resultat eines Werkzeugkastens, disqualifiziert sich dann. Sie ist unfrei, weil berechenbar. Literatur aber will frei sein, neu sein, ins Unbekannte vordringen, will nicht Ergebnis einer vorhersehbaren Operation sein, nicht erwartbar und konventionell, sondern neu und frisch, eben: **originell!**

Modellanalyse: Heinrich von Kleist, *Gebet des Zoroaster*

Wir lesen ruhig und konzentriert, so dass wir ihm nahe kommen und auch sein Originelles erfassen, den folgenden Text, an dem wir unser Analyseschema nicht nur exemplarisch durchspielen, sondern auch erfahren wollen, inwiefern der Text jenen Mehrwert hat: einen Klang, eine Melodie, eine Schwingung und eine Stimmung, einen Ernst, einen Witz und eine Leidenschaft.

Gebet des Zoroaster

(Aus einer indischen Handschrift, von einem Reisenden in den Ruinen von Palmyra gefunden)

Gott, mein Vater im Himmel! Du hast dem Menschen ein so freies, herrliches und üppiges Leben bestimmt. Kräfte unendlicher Art, göttliche und thierische, spielen in seiner Brust zusammen, um ihn zum König der Erde zu machen. Gleichwohl, von unsichtbaren Geistern überwältigt, liegt er, auf verwundernswürdige und unbegreifliche Weise, in Ketten und Banden; das Höchste, von Irrtum geblendet, läßt er zur Seite liegen, und wandelt, wie mit Blindheit geschlagen, unter Jämmerlichkeiten und Nichtigkeiten umher. Ja, er gefällt sich in seinem Zustand; und wenn die Vorwelt nicht wäre und die göttlichen Lieder, die von ihr Kunde geben, so würden wir gar nicht mehr ahnden, von welchen Gipfeln, o Herr! der Mensch um sich schauen kann. Nun lässest du es, von Zeit zu Zeit, niederfallen, wie Schuppen, von dem Auge eines deiner Knechte, den du dir erwählst, daß er die Thorheiten und Irrtümer seiner Gattung überschaue; ihn rüstest du mit dem Köcher der Rede, daß er, furchtlos und liebevoll, mitten unter sie trete, und sie mit Pfeilen, bald schärfer, bald leiser, aus der wunderlichen Schlagsucht, in welcher sie befangen liegen, wecke. Auch mich, o Herr, hast du, in deiner Weisheit, mich wenig Würdigen, zu diesem Geschäft erkoren; und ich schicke mich zu meinem Beruf an. Durchdringe mich ganz, vom Scheitel zur Sohle, mit dem Gefühl des Elends, in welchem dies Zeitalter darniederliegt, und mit der Einsicht in alle Erbärmlichkeiten, Halbheiten, Unwahrhaftigkeiten und Gleisnereien, von denen es die Folge ist. Stähle mich mit Kraft, den Bogen des Urtheils rüstig zu spannen, und, in der Wahl der Geschosse, mit Besonnenheit und Klugheit, auf daß ich jedem, wie es ihm zukommt, begegne: den Verderblichen und Unheilbaren, dir zum Ruhm, niederwerfe, den Lasterhaften schrecke, den Irrenden warne, den Thoren, mit dem bloßen Geräusch der Spitze über sein Haupt hin, necke. Und einen Kranz auch lehre mich winden, womit ich, auf meine Weise, den, der dir wohlgefällig ist, kröne! Über alles aber, o Herr, möge Liebe wachen zu dir, ohne welche nichts, auch das Geringfügigste nicht, gelingt: auf daß dein Reich verherrlicht und erweitert werde, durch alle Räume und alle Zeiten, Amen!

x.

Textlage

Wer spricht hier? Wir scheinen einen Autor zu haben: Zoroaster. Wer ist das? Zoroaster oder Zarathustra sind zwei Namen derselben Person, ebenso wie Nebukadnezar und Nabuchodonosor (ein König von Babylon). Die Konsonanten stimmen überein, die Vokale nicht. In einigen Schriftsprachen des alten Orients war (bei gleichen Konsonanten) die Ausführung der Vokale relativ frei. Die regelgetreue Vokalisierung wurde durch Punkte über den Konsonanten dargestellt, die, nach Stellung und Anzahl verschieden, die gemeinten Vokale deklarierten.

Was das Inhaltliche betrifft, fragen wir Wikipedia oder ein Konversationslexikon. Wer Zoroaster ist, finden wir da leicht heraus: ein altpersischer Weiser oder Religionsstifter aus dem ersten oder zweiten Jahrtausend vor Christus, vielleicht aus dem 6. Jahrhundert vor Christus. Er gilt manchen auch als Begründer der ersten, auf dem Glauben an Ahura Mazda beruhenden monotheistischen Religion. Seine Lehre ist antithetisch. Der Mensch ist zwischen Gut und Böse ausgespannt und kann in gewissem Grad wählen, ob er sich für das Gute oder das Böse entscheidet. Am Ende der Zeiten wird das Gute siegen.

Durchsuchen wir das Werk des historischen Zoroaster, soweit es greifbar ist, dann finden wir kein *Gebet des Zoroaster*. Wo kommt unser Text her? Etwa «aus einer indischen Handschrift, von einem Reisenden in den Ruinen von Palmyra gefunden»? Palmyra ist eine römische Ruinenstadt in Syrien. Dass man dort eine indische Handschrift finden sollte, ist unwahrscheinlich. Auch, dass ein altpersischer Weiser in eine indische Handschrift hineingefunden haben soll, ist kaum glaublich. Wo haben wir den Text her? Aus einer Kleist-Ausgabe, ist die einfache Antwort.⁴ Und wo hat Kleist ihn her? Nun, er hat das alles (Zoroaster, die indische Handschrift, Palmyra) **erfunden** und eine **Quellenfiktion** erschaffen. «Zoroaster» ist eine **Autorfiktion**, die mit Hilfe des fiktiven Autors einen Vorstellungsraum eröffnet und den Leser in eine fremde und frühere Welt eintaucht. Auch Nietzsche hat sich in *Also sprach Zarathustra* der Zarathustra-Figur in gleicher Art bedient, denn nicht Zarathustra war es, der «also sprach», sondern Friedrich Nietzsche, als Zarathustra gewandet.

«Fiktion» (von lateinisch *fingere* , fingieren oder vortäuschen) bedeutet: so tun als ob. Die Quellenfiktion ist nicht einfach eine Lüge, sondern ein Stilmittel, das der Imagination einen Raum eröffnet. Die Quelle des Textes soll geheimnisvoll, exotisch und unüberprüfbar erscheinen. Das Kürzel «x.» am Ende des Textes weist versteckt darauf hin, dass nicht Zoroaster, sondern die Redaktion (also Kleist) den Text beigesteuert hat.

Wir sagten, dass wir das *Gebet des Zoroaster* aus einer Ausgabe der Werke von Kleist haben. Wo hat ihn diese Ausgabe her? Sie hat ihn, wie der Kommentar verrät, aus früheren Drucken, deren Quelle der Erstdruck ist. Wo finden wir diesen? Die Ausgabe ist geständig: Der Text wurde zuerst gedruckt in der ersten Nummer, die am 1. 10. 1810 erschien, der *Berliner Abendblätter*, einer von Kleist 1810/11 herausgegebenen Zeitung. Ältere Drucke gibt es nicht. Auch andere Fassungen gibt es nicht. Was schließen wir daraus? Wir wissen ja schon: Kleist selbst hat den Text gemacht. Warum überschreibt er ihn dann nicht «Gebet des Chefredakteurs»? Weil er einen höheren Eindruck erwecken möchte. Die Autorfiktion ist wie die Quellenfiktion ein Stilmittel. Kleist benützt es, weil er, als «Zoroaster» maskiert, in höherem Ton sprechen kann denn als «Chefredakteur» – er kann sprechen wie ein Prophet und Religionsstifter, dem es ums Ganze der Menschheit geht, nicht nur wie ein Journalist und Intellektueller, dem es um eine Tagesaktualität geht.

Textkommentar

Wer historisch Zoroaster ist, darüber haben wir uns verständigt. Ebenso darüber, was es mit «Palmyra» auf sich hat. Was waren die *Berliner Abendblätter*? Eine Zeitung, das ist klar, aber eine pressegeschichtlich originelle: die erste täglich erscheinende Zeitung Berlins, die gegen Abend in den Straßen der Stadt verkauft wurde. Ein frühes Boulevardblatt also. Ein Boulevardblatt waren die *Berliner Abendblätter* auch inhaltlich, sofern sie viel Schräges enthielten aus dem Verbrecheralbum, Nachrichten etwa von der Mordbrennerbande, die Berlin damals in Atem hielt. Kleist war von Adel und Offizier; er hatte einen Draht zum Polizeipräsidenten, der ihm neueste Nachrichten lieferte. Neben dem Schrägen und Schrulligen, das sich so ergab, standen aber auch erst-

rangige Kleist-Texte zuerst in den *Abendblättern*, wie die *Betrachtungen über den Weltlauf*, der berühmte Aufsatz *Über das Marionettentheater* und eben auch unser *Gebet des Zoroaster*.

Wir stehen im Jahr 1810. Also im Umkreis der preußischen Reformen, mit denen Preußen sich fit machte für den Kampf gegen Frankreich und Napoleon. Zu diesen Reformen gehört bekanntermaßen die Heeresreform, aber auch die Gründung der Berliner Universität. Denn eine geistige Erneuerung war ebenfalls geplant. Die *Berliner Abendblätter* sind ein Organ dieser preußischen Reformen.

Formanalyse: Makrostruktur und Mikrostruktur

Als dritte rufen wir die Frage nach der Form auf. Das ist die Frage, wie ein Text gemacht ist, oder, mit anderen Worten, die Frage nach den Sprechweisen, den Sprecherrollen und ihrer jeweiligen Reichweite. Statt nach der «Form» kann ich auch nach der «Struktur» fragen. Das Wort kommt von lateinisch «struere» (gesprochen «strú-ere»), bauen, vergleicht also das Kunstwerk mit einem Haus und stellt, Gebäude-metaphorik verwendend, die Frage nach den Bauprinzipien, welche die Anordnung des Inhalts regeln. «Struktur» will wissen: Was sind tragende Teile, was ornamentale, statisch nicht notwendige Bauelemente, wie etwa Zacken, Zaunpfähle, Zitate, Ziegel und Ziergiebel? Die Frage nach der Struktur ist die Frage des Architekten, der ein Gebäude errichtet und einen Bauplan braucht.

Wir beginnen mit der **Makrostruktur**, also der Frage nach der Gattung oder der Textsorte. Die Antwort ist leicht, denn sie steht in der Überschrift: Es handelt sich um ein **Gebet**. Woran erkennt man ein Gebet? Sehr einfach: an der einleitenden Gottesanrede «Gott, mein Vater im Himmel» und an der Schlussformel «Amen». Ein Gebet ist ein mehr oder weniger ritualisiertes Gespräch mit Gott. Man erkennt es deshalb auch an einem typischen Aufbau. Auf die Anrede folgt ein Teil mit Prädikaten sowie Taten Gottes und der Menschen. Er reicht von «Du hast dem Menschen» bis «unter Jämmerlichkeiten und Nichtigkeiten umher». Dann folgen die Berufung und Erwählung des Propheten (Zoroasters), abschließend mit der Berufung des Beters: «Auch mich, o Herr

[...] und ich schicke mich zu meinem Beruf an.» Erst dann kommt der innerste Teil, das Bittgebet des Erwählten, bestehend aus drei Bitten, die als grammatische Form den Imperativ verwenden (trotzdem Bitten sind und nicht Befehle): «Durchdringe mich [...], Stähle mich [...], Und einen Kranz auch lehre mich winden [...]». Dem Bittgebet folgt eine eschatologische (das «Eschaton», das Ende von Raum und Zeit bedenkende) Formel: «auf daß dein Reich verherrlicht und erweitert werde, durch alle Räume und alle Zeiten.» Den Abschluss bildet das «Amen».

Die Aufbauanalyse am Leitfaden der Gattung «Gebet» hat zugleich eine Gliederung des Textes ergeben. Wir überprüfen das am Beispiel des *Vaterunser*:

Anrede	Vater unser im Himmel,
Prädikationen	geheiligt werde dein Name. Dein Reich komme. Dein Wille geschehe, wie im Himmel so auf Erden.
Bitten	Unser tägliches Brot gib uns heute. Und vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unsern Schuldigern. Und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Bösen.
Eschatologische Formel	Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit.
Schlussformel	Amen.

Es handelt sich beim *Gebet des Zoroaster* nicht um ein spontanes Herzensgebet, sondern um das Gebet als Kunstform. Es hat deshalb Sinn, nach der Rhetorik des Gebets zu fragen. Man unterscheidet in der Rhetorik bereits seit der Antike drei Stilhöhen: das *genus grande* oder den hohen Stil, beegnend zum Beispiel in der Festrede, das *genus medium* oder den mittleren Stil, beegnend etwa in Vortrag und Vorlesung, und das *genus humile* oder den niederen Stil, beegnend im umgangssprachlichen Geschwätz. Das *genus grande* ist kunstvoll und reich geschmückt, das *genus medium* ist sachlich-informativ und hat nur wenig Rede-

schmuck, das *genus humile* ist niedere, kunstlose Rede, auf Schmuck verzichtend, volkstümlich, ungelehrt, auch ordinär. Im *genus humile* kann ich «Scheiße» sagen, im *genus medium* kann ich erklären, woraus «Scheiße» besteht und was «Scheiße!» meint, im *genus grande* ist «Scheiße» unerlaubt.

Die drei Stilebenen heißen auf lateinisch die *genera dicendi* (die Arten des Sprechens). Kleists *Gebet des Zoroaster* gehört rhetorisch in den Bannkreis des *genus grande*. Es weist reichen Redeschmuck auf. Diesen Redeschmuck (lateinisch *ornatus*) hat die Untersuchung der **Mikrostruktur** im Einzelnen zu ermitteln. Wir betrachten als Beispiele dafür den Satzbau und die Bildlichkeit.

Zuerst also der **Satzbau**. Die Komplexität der Sätze steigt im Verlauf des Textes an. Nach der Anrede («Gott, mein Vater im Himmel!») kommt ein einfacher Aussagesatz («Du hast dem Menschen ein so freies, herrliches und üppiges Leben bestimmt.»). Diesem folgt ein längerer und komplexerer Satz mit Subsystemen («Kräfte unendlicher Art, göttliche und tierische, spielen in seiner Brust zusammen, um ihn zum König der Erde zu machen.»). Erst dann, als vierte Sprosse einer Leiter, haben wir das Niveau erreicht, auf dem sich die Sätze dann bewegen – typische Kleist-Sätze, mit vielen Kommata. So heißt es feierlich:

Gleichwohl,
von unsichtbaren Geistern überwältigt,
liegt er,
auf verwundernswürdige und unbegreifliche Weise,
in Ketten und Banden,
das Höchste,
von Irrthum geblendet,
läßt er zur Seite liegen,
und wandelt,
wie mit Blindheit geschlagen,
unter Jämmerlichkeiten und Nichtigkeiten umher.

Wir betrachten **Kleists Kommasetzung** und stellen fest, dass die Kommata, strenggenommen, weitgehend überflüssig sind. Wir könnten auch schreiben: «Von unsichtbaren Geistern überwältigt liegt er gleichwohl auf verwundernswürdige und unbegreifliche Weise in Ketten und Ban-

den. Das Höchste läßt er von Irrtum geblendet zur Seite liegen und wandelt mit Blindheit geschlagen unter Jämmerlichkeiten und Nichtigkeiten umher.» Der Text hätte seine Vokabeln behalten, aber die Kommata verloren und rasselte ohne sie haltlos dahin.

Wir testen an weiteren Sätzen, ob wir die Kommata entfernen können. Im Folgenden sind alle Kommata durch Zeilenumbrüche ersetzt.

Nun lässest du es
von Zeit zu Zeit
niederfallen
wie Schuppen
von dem Auge eines deiner Knechte
den du dir erwählt
daß er die Thorheiten und Irrtümer seiner Gattung überschaue
ihn rüstest du mit dem Köcher der Rede
daß er
furchtlos und liebeich
mitten unter sie trete
und sie mit Pfeilen
bald schärfer
bald leiser
aus der wunderlichen Schlagsucht
in welcher sie befangen liegen
wecke.

Die sechzehn Kommata, die Kleist setzt, sind hier nur noch durch Zeilenbrechung markiert. Versucht man, jede Zeilenbrechung als deutliche Pause zu artikulieren, entsteht ein feierlich rhythmisierter, ein hymnischer, ein fast lyrischer Sprechgesang. Weil ein großer Stil dieser Art im heutigen Leben nicht mehr vorkommt und ein bisschen Übung braucht, wiederholen wir das Experiment an weiteren der vielen prächtigen Sätze dieses Textes. Hebt man im folgenden Satz die Inversionen auf und beseitigt die fakultativen Kommata, erhält man eine hindernislos dahinschießende Version:

Von Zeit zu Zeit läßt du es nun wie Schuppen von dem Auge eines deiner Knechte niederfallen [...] Auch mich wenig Würdigen hast du in deiner Weisheit zu diesem Geschäft erkoren und ich schicke mich zu meinem Beruf an.

Kommata sind Dämme, vor denen der Sprachfluss sich staut. Sie können geordnet eingesetzt werden zur Regulierung dieses Flusses, sie können artistisch eingesetzt werden zur Erzeugung von Wasserkunst, sie können aber auch wie Knüppel in einem Text liegen, der sie dann wie ein Wildbach umschäumt.

Als zweites Element der Mikrostruktur untersuchen wir die **Bildlichkeit**. Sprachbilder nennt man «Metaphern», metaphorische Rede ist, übersetzt man wörtlich, übertragene Rede, mit übertragener Rede ist bildliche Rede gemeint. Anstelle von Begriffen finden wir in Zoroasters *Gebet* häufig Bilder. Dadurch entsteht ein Rätsel. Normalerweise lösen wir es leicht und übertragen das Bild automatisch in die richtige Bedeutung – zum Beispiel, wenn wir einen Rennfahrer einen Blitz nennen, oder wenn wir behaupten, es regne Bindfäden. Wir denken dabei in der Regel weder an ein Gewitter (bei «Blitz») noch an Schnüre zwischen Himmel und Erde (bei «Regen» wie «Bindfäden»). Aber wir übersetzen die Bilder zwanglos korrekt.

Eher ungewöhnlich ist es dennoch, den Deutungsweg rückwärts zu gehen, also das Bild ernst zu nehmen und nicht gleich durch die Bedeutung zu ersetzen, ja sogar die Bedeutung zu missachten und lieber das Bild wahrzunehmen. Wir wollen das tun und die Bilder des Textes in der Vorstellung realisieren. Da sind die «Gipfel», von denen der Mensch um sich schauen kann, und die «Schuppen», die dem Erwählten vom Auge fallen sollen – Bilder rund um «Sehen» und «Auge», Bilder vom Sehend werden und Sehend machen.

Den Gipfeln folgt das Grundbild: «ihn rüstest du». Das Bild des sich rüstenden Kriegers bestimmt die Bildlichkeit grundlegend. Zu diesem Bild gehören der «Köcher» (der Rede), die «Pfeile» und der «Bogen», das «Stähle mich mit Kraft, den Bogen des Urteils rüstig zu spannen», die «Wahl der Geschosse», das «Geräusch der Spitze über sein Haupt hin» (gemeint ist die Pfeilspitze), schließlich auch der «Kranz» und, im weiteren Horizont, das «Reich». Wir sehen jedenfalls: «Zoroaster» fasst seine Aufgabe (die blinden Menschen sehend zu machen) als eine militärische auf, für die er sich rüsten, für die er Waffen anlegen muss.

Immanente Interpretation

Wir haben nun die Form auf den Inhalt zu beziehen. Zur feierlichen Form gehört ein bedeutender Inhalt. Es geht um die Menschheit überhaupt. Was ist Zoroasters Aufgabe? Er soll «die Thorheiten und Irrtümer seiner Gattung überschauen». Er soll die Menschen sehend machen, sie «aus der wunderlichen Schlafsucht, in welcher sie befangen liegen», wecken. Er soll «den Verderblichen und Unheilbaren» niederwerfen, den Lasterhaften schrecken, den Irrenden warnen, den Toren, mit dem bloßen Geräusch der Spitze über sein Haupt hin, necken. Mit «wecken», «schrecken» und «necken» erlaubt sich der Text nebenbei ein Spiel mit Reimen in einem sonst ungereimten, nicht lyrischen Text.

Zoroaster soll, anders gesagt, die Guten erlösen und die Bösen strafen. Das ist das Programm eines Religionsstifters und Propheten. Kleist maskiert sich als solcher, weil er sagen will: Es geht um Grundsätzliches. «Gott» sollte nicht mit zu viel Christentum aufgefüllt werden. Kleists Zoroaster ist kein Christ. Er stiftet eine Religion, die sich auf das Menschsein überhaupt bezieht. Auch nicht nur auf das Preußentum. Er ist eine Maske, hinter der sich Kleist als Herausgeber der *Berliner Abendblätter* verbirgt, der nicht weniger will als die in «Jämmerlichkeiten und Nichtigkeiten», in «Erbärmlichkeiten, Halbheiten, Unwahrhaftigkeiten und Gleisnereien» verstrickten Preußen befreien, um sie zu ihrer ursprünglichen Bestimmung zurückzuführen. Von ihr weiß Kleist aus der «Vorwelt» und den «göttlichen Liedern, die von ihr Kunde geben», aus den alten Epen der Völker.

Kleist misst die Gegenwart an einer mythisch besonnenen Vergangenheit, wie sie die Sagenwelt des Mittelalters vor Augen stellt. Er spricht, gewandet als Zoroaster und gerüstet für seine Aufgabe, Preußen zu reformieren. Er ist sehr selbstbewusst und will mit seiner Zeitungsgründung sehr viel. Die Gefahr ist freilich, nur glänzende Worte zu schmieden. Denn es geht um ein maßloses Unterfangen: Ein Boulevardblatt soll aus Bürgern Könige machen, die von Gipfeln um sich schauen! Um das Vertrauen zurückzugewinnen, muss man Kontexte nachholen. Großen Aufbrüchen folgten in Kleists Leben oft schreckliche Zusammenbrüche. Die Aufbrüche gingen aufs Ganze, aber die Depressionen

vernichteten das Ganze, bis zum letzten Aufbruch, dem Freitod am Wannsee.

Die Gründung der *Berliner Abendblätter* gehört zu einem solchen Aufbruch. Die Zoroaster-Maske ermöglicht großes Pathos. Die Autorfiktion gibt Kleist ein Größenselbst, das ihm erlaubt, sich im Medium des *genus grande* an Gott zu wenden, um den erstickten Preußen wieder reine Atemluft zu verschaffen.

Rezeption

Aus den Fragen, die wir als fünften Punkt unseres Analyseschemas zusammengefasst haben, wählen wir die Rezeptionsgeschichte aus. Über eine Rezeption des Zoroaster-Textes im frühen 19. Jahrhundert ist mir nichts bekannt. Da die *Berliner Abendblätter* nach dem Erst- und Straßenverkauf schwer zugänglich und so gut wie vergessen waren, konnte der Text erst durch die Kleist-Ausgaben des frühen 20. Jahrhunderts breiteren Kreisen bekannt werden. Man kann ihn sich gut vorstellen im Vorfeld des Nationalsozialismus, wo man Kleist ohnehin schätzte.⁵

Was sonst? Man sollte bis in die Gegenwart hinein die Liebe zur Literatur spüren, eine Begeisterung, die trägt. Es genügt nicht, Textklemptner zu sein, ohne Glauben, ohne Liebe, ohne Hoffnung. Es reicht nicht, wenn man lernt, Texte nach Regeln auseinanderzunehmen, man muss auch die Jämmerlichkeiten und Nichtigkeiten bekämpfen wollen, an denen unser Zeitalter ebenso leidet wie Preußen um 1810. So schonend man angesichts einer langen Missbrauchsgeschichte mit dem *genus grande* umzugehen hat – wenn man eine große Frage gestellt bekommt, ist der große Stil nötig. Ganz ohne Pathos geht es dann nicht. Von der Ästhetik abgesehen ist mit diesem Text auch ein Ethos verknüpft, das an die Verbesserbarkeit des Menschen und an seine Erlösbarkeit glaubt.

Rhetorik und Poetik

Wir beginnen ein weiteres Mal von vorne, und zwar mit der Rhetorik oder Redekunst als einer Vorstufe der Textwissenschaft, die schon seit der Antike geübt wurde. «Rhetorik» lehrt, wie man mit bewusster Sprachverwendung bestimmte Ziele erreicht. Die Sprachkunst wird Zwecken untergeordnet, wie es auch in der Werbung geschieht, wo sie den Verkauf von Produkten fördern soll. Die Rhetorik ist sogar älter als die Poetik. Diese war lange Zeit ein Subsystem der Rhetorik, also des zweckgebundenen Sprechens. Erst im 18. Jahrhundert beginnt sich die Poetik aus der Zwangsjacke der Rhetorik zu befreien. Sie betont jetzt, dass sie zweckfrei und absichtslos sei. Die Sprachkunst der Poesie sei souverän, sei frei von partialen Zwecken und Absichten. Sie diene der Menschheit, nicht den Interessen irgendwelcher Gruppen.

Dichtung, der Parteizwecke nachgewiesen werden, ist seitdem als Dichtung erledigt. Hegel kritisiert in seinen *Vorlesungen zur Ästhetik* Texte, «wo das Rhetorische und Deklamatorische [...] sich in einer die innere Lebendigkeit der Poesie zerstörenden Weise ausbildet, indem die gestaltende Besonnenheit sich als *Absichtlichkeit* kundgibt», so dass «die wahre Wirkung, die absichtslos und unschuldig sein und scheinen muß, verkümmert». ⁶ Die Absichten erscheinen also merkwürdigerweise als Schuld, denn «absichtslos und unschuldig» sollen Dichtungen sein. Das heißt, Poesie soll zweckfrei sein! Schon Kant sah die Rhetorik negativ und definierte die Redekunst in der *Kritik der Urteilskraft* «als Kunst, sich der Schwächen der Menschen zu seinen Absichten zu bedienen». ⁷ Das *Gebet des Zoroaster* ist vom Vorwurf der Unterordnung der Poesie unter die Rhetorik nicht frei zu sprechen, sofern die hohe Rede dem Zweck einer Zeitungsgründung, die nicht «absichtslos und unschuldig» sein kann, unterworfen war.

Das System der Rhetorik

Das System der Rhetorik ist schon in der Antike ganz da. Es würde auch heute noch funktionieren. Man stelle sich vor, man müsse eine Rede halten. Man hätte dann über die folgenden Punkte nachzudenken:

Die (1.) **Aufgaben der Rede** oder (lateinisch) *officia oratoris* (Pflichten des Redners) sind das *docere* (Belehren), das *delectare* (Erfreuen) und das *movere* (Bewegen).

Die (2.) **Gliederung der Rede** kann den *officia* folgen und sieht dann, einem bewährten fünfstufigen Schema verpflichtet, folgendermaßen aus. Eine *dispositio* (Anordnung) legt Inhalt und Reihenfolge der fünf Punkte fest. Die Rede beginnt mit einem *exordium* (2.1), zum Beispiel einer Erzählung, die von den *officia* das *delectare* abdeckt. Dem folgt als nächstes die *narratio* (2.2), der orientierende Bericht über den Sachverhalt, um den es geht, und in Verbindung damit eine erste Andeutung der eigenen These. Die *narratio* gehört zum Bereich des *docere*, ebenso wie die *argumentatio* (2.3), das Erörtern des Für und Wider der vertretenen These. Das Wider muss seinerseits widerlegt werden. Das geschieht in der *refutatio* (2.4), also der Zurückweisung der gegnerischen Argumente. Der Schluss (*conclusio*, 2.5) führt alle Linien effektiv zusammen, dem *movere* verpflichtet, und vertieft, dem *docere* verpflichtet und jetzt druckfertig formuliert, die eigene These.

Punkt 3 ist die *elocutio*, die konkrete **sprachliche Ausgestaltung** der gedanklich entworfenen Rede. Welche Tropen, also Sprachbilder wie Metapher (bildliche Rede), Hyperbel (hochdramatische bildliche Rede), Euphemismus (beschönigender Ausdruck), Synekdoche (ein Spezielles steht für ein Allgemeines, zum Beispiel «Schwert» für «Militär») oder Litotes (Bejahung durch doppelte Verneinung, zum Beispiel «nicht selten» für «oft»), und welche Redeformen (zum Beispiel Ironie) eignen sich am besten für den angezielten Redezweck?

Punkt 4 ist *memoria* (Gedächtnis), **das Einprägen der Rede**. Danach kann sie dann gehalten werden (Punkt 5).

Das Gebet des Zoroaster, *rhetorisch betrachtet*

Schon in der Antike war die Rhetorik umstritten. Sie schien nicht der Wahrheit verpflichtet zu sein. Konnte man mit ihr nicht von Beliebigem überzeugen, also auch von Unwahrtem und Unsinnigem? Rhetorik wäre dann eine Kunst der Lüge.

Rhetorik kann man lernen, Dichten nicht. Kleist schreibt sein *Gebet des Zoroaster* in einer Zeit, in der die Rhetorik nur geringes Ansehen besaß. Trotzdem folgt er dem gattungstypischen Aufbau des Gebets und verwendet viele rhetorische Mittel. Wie sieht seine *dispositio* aus? Wir wenden das antike Schema an.

Kleist beginnt als *exordium* mit der Anrede «Gott, mein Vater im Himmel!» Dem folgt als *narratio* und Teil der *argumentatio* die Behauptung, der Mensch solle «König der Erde» sein. Ihr nachstehend kommt als *refutatio* der erste «Gleichwohl»-Satz. Er wird vertieft durch einen zweiten: «Ja, er gefällt sich in seinem Zustand», der schon das Gegenmittel nennt: «und wenn die Vorwelt nicht wäre und die göttlichen Lieder, die von ihr Kunde geben, so würden wir gar nicht mehr ahnden, von welchen Gipfeln, o Herr! der Mensch um sich schauen kann.» Das ist das Ziel. Ein dazu Erwählter wird ausgesandt, es zu erreichen. Er bittet feierlich dreifach um Erhörung: «Durchdringe mich», «Stähle mich», «Und einen Kranz auch lehre mich winden». Eine eschatologische Formel bildet die *conclusio*: «auf daß dein Reich verherrlicht und erweitert werde, durch alle Räume und alle Zeiten». Das letzte Wort hat die Bekräftigungsvokabel «Amen».

Regelpoetik und Originalitätsästhetik

Bis ins 18. Jahrhundert herrschte die Regelpoetik. Man konnte das Dichten lernen, indem man die Regeln lernte, die für das jeweilige Dichtwerk galten. Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts kam zunehmend etwas Neues auf: die **Originalitätsästhetik**. Jetzt wurde spielentscheidend, nicht mehr überall die Regeln zu befolgen, sondern sie in irgendeiner Hinsicht zu

durchbrechen und etwas den Regeln nicht Entsprechendes, etwas bis dahin nie Dagewesenes, etwas Neues und «Originelles» zu machen und zu sagen. Bei Texten des 18. bis 20. Jahrhunderts kann zwar manchmal noch die Regelpoetik gelten, so wie nach wie vor barocke Kirchen gebaut werden, aber seit der Romantik ist es meist fruchtbarer, nach der Abweichung zu suchen, nach dem originellen Individualstil, der mehr oder minder zur ästhetischen Norm wird. Irgendwann kann man dann ein Gedicht Goethes von einem solchen Hölderlins unterscheiden, auch wenn der Name nicht dabeisteht, ein Schauspiel Hebbels von einem solchen Büchners, einen Roman Fontanes von einem Roman Stifters. Wobei der Individualstil nicht immer etwas radikal Persönliches ist, sondern oft auch Ausdruck von Tendenzen der jeweiligen Epoche. Fontanes Stil mag zum Beispiel einerseits etwas höchst Eigenes sein mit seiner Plauderhaftigkeit, ist andererseits aber auch der leitende Stil einer Epoche – des poetischen Realismus. Dieser heißt «Realismus», weil er sich der Wirklichkeit verpflichtet weiß, und «poetisch», weil er sich dieser Wirklichkeit nicht bis zur Trostlosigkeit ausliefert, sondern sie mit poetischen Mitteln überhöht (oder unterkellert): mit Symbolen und Leitmotiven versieht oder mit unwahrscheinlich Schönerem, mit Umsprünge[n] ins Wunderbare oder ins Lachen sowie mit lyrischen, epischen oder essayistischen Einlagen aller Art verziert. Außer dem Wirklichen will der poetische Realismus manchmal auch dem Wunderbaren dienen, dann jedenfalls, wenn das Wirkliche nicht originell, sondern traurig und langweilig ist und das Wunderbare sich erstaunlicherweise doch einmal als möglich erweist.

Exkurs: Deutsche Literatur und deutsche Identität

Wie die einzelnen Nationalliteraturen Europas entstehen, das hängt von vielen Bedingungen ab, wobei geographische und historische, politische und literarische, bildungsgeschichtliche und mentalitätsbedingte Faktoren in verschiedenen Zeiten und Ländern je verschiedene Mischungen eingehen. Wir betrachten als Beispiel einige Grundgegebenheiten der deutschen Literatur.

Was ist und wie entsteht die deutsche Literatur? Die Deutschen definierte Friedrich Nietzsche als das Volk, bei dem die Frage «Was ist deutsch?» niemals ausstirbt. Er scheint sich geirrt zu haben. Heute ist diese Frage verpönt. Aber es gibt trotzdem so etwas wie eine deutsche Identität, in einem Kernbereich jedenfalls, auch wenn auf ihr die scharfen Schlagschatten des Nationalsozialismus liegen – und diese Identität ist geschaffen worden von der deutschen Literatur.

Ein ausgeprägtes Bewusstsein davon entstand freilich erst am Anfang des 19. Jahrhunderts. Erst in den sogenannten Befreiungskriegen, den Abwehrkämpfen gegen Napoleon, fühlten Preußen, Bayern, Tiroler, Sachsen, Hessen, Friesen und Schwaben mit heißem Herzen, dass sie etwas gemeinsam hatten: dass sie Deutsche waren. Das war ihnen relativ neu, denn die Trennung erst in Stämme und Landschaften, dann in Konfessionen hatte lange ein gemeinsames Nationalbewusstsein verhindert. Noch sehr ungefestigt entstand es zuerst in den evangelischen Gebieten, in denen Martin Luther, seine Getreuen und die Reformation zunehmend als original deutsche Gestalten, Ideen und Taten angesehen wurden. So gehört Luthers Bibelübersetzung zum Urgestein der deutschen Literatur. Sie zeigt, dass man sich auf Deutsch genau und gedankenvoll, träumerisch und treffend, originell und organisiert, klangvoll und klug, gekonnt und kühn, elegant und etabliert, fein und formvollendet, pathetisch und poetisch, rabiät und raffiniert ausdrücken konnte. Mit ihr entstand die deutsche Hochsprache, die als Norm allmählich die Dialekte und das Lateinische ablöste.

Diejenige Literatur, die vor der neuhochdeutschen Hochsprache war und der mittelhochdeutschen sowie althochdeutschen Dialektwelt des Mittelalters entstammte, wurde nach langem Dornröschenschlaf erst von der nationalen Bewegung des 19. Jahrhunderts wiederbelebt: aus dem 12. und 13. Jahrhundert das Nibelungenlied, die Minnelyrik und die Sagen von König Artus und seinem Kreis, aus dem 9. das Weltende-Gedicht *Muspilli*, aus dem 8. oder einem noch früheren die «Merseburger Zaubersprüche». Wobei man sich darüber klar sein muss, dass aus dem Althochdeutschen nur winzige Zufallssplitter erhalten geblieben sind. Das meiste ist verlorengegangen.

Der Nationalismus des 19. und 20. Jahrhunderts hatte eine Brille