

Die Kanonfalle

Ästhetische Bildung und ihre Wertelisten. Literatursoziologischer Essay¹

Von Klaus Zeyringer

Vorausgesetzte Lesebrillen

Geßner ist der einzige deutsche Dichter, der es verdient gelesen zu werden, sein Ruhm wird gewiß jenen von Klopstock und Schiller überleben. Pezzl steht „in Geist, Anmut, Zauber, Schärfe und Leichtigkeit“ über Voltaire, mit *Faustin* hat er die „geistvollste Satire auf unser philosophisches Jahrhundert geschaffen“.

Diejenigen, die diese Urteile der Öffentlichkeit ihrer Zeit verkündeten, sprachen sie mit der vollen Autorität ihrer Stellung aus: Mirabeau 1786, das *Journal des Débats* 1807 und Franz Gräffer, der Herausgeber einer sechsbändigen *Österreichischen National-Encyklopädie*, 1845. Der Schweizer Salomon Geßner, der Verfasser von Idyllen und Heldengedichten, lebt heute allerdings wie Johann Pezzl, der 1783 den Roman *Faustin* publizierte und in Wien josephinischer Beamter war, kaum anders fort denn als Straßennamen oder Lexikoneinträge.

Wie diese Einschätzungen mögen unzählige aus der Vergangenheit in jetziger Sicht seltsam anmuten. Warum sollte es unseren heutigen Wertigkeiten anders ergehen? Die Shakespeare-Rezeption im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts hat Negativsätze parat, die von unserer Wertewarte aus gesehen sehr verwundern können. Und in einem der einflußreichsten Konvolute europäischer Kultur, der *Encyclopédie* von Diderot und d’Alembert, findet im Artikel über den Roman keiner der nunmehr seit zweihundert Jahren gewöhnlich nicht nur verehrten, sondern für die Gattung geradezu als konstitutiv erachteten Dichter Erwähnung: weder Rabelais noch Cervantes, weder Grimmelshausen noch Swift.

Aus der historischen Betrachtung ergibt sich auf einen ersten Blick, daß die Rede von ewigen Werten entweder dem Wort „ewig“ die retrospektive Verantwortung abspricht. Oder man muß vom eigenen Standpunkt als der Weisheit letztem Schluß ausgehen, von einem prinzipiellen Vertrauen in die jetzt geschärfte Urteilskraft, also in die Prospektive. Auf einen zweiten Blick lassen sich Kräfte erkennen, die bei der Ausformung eines Kanons wirken.

1 Der Beitrag ist zu einem großen Teil identisch mit einem Kapitel meines Buches *Ehrenrunden im Salon. Kultur – Literatur – Betrieb. Essay* (Innsbruck, Studienverlag 2007). Die Form des Essays habe ich hier beibehalten, sie scheint mir zur Anregung der Debatte besser geeignet als streng literaturwissenschaftliche Ausführungen, da sie auch Erzählungen von Strukturen und Mechanismen, somit größere Anschaulichkeit ermöglicht. Die verwendeten Dokumente weise ich deswegen im Text so aus, daß sie auffindbar und überprüfbar sind – nicht jedoch in Fußnoten.

Im Altgriechischen bedeutete Kanon „Regel, Standard, Liste, Katalog“. Ein Kanon ist eine – oft nicht explizit aufgestellte – Rangliste von Bedeutungen, von Namen und Werken. Er kann eine Identitätsbildung ebenso stützen wie eine Bildungsidentität: die Sicherheit einer geistigen Heimat innerhalb anerkannter Koordinaten. Im Kanon äußern sich Tradition, Normativität, Dogmatismus.

Ein *Lektürekanon* schreibt die Texte vor, die in einem bestimmten sozialen Zusammenhang, in Ausbildung oder Kulturleben, im Sinne eines *Curriculum*, zu lesen sind. Ob einer fixiert werden solle oder nicht, in Lehrplänen, Bücherlisten, Produktkoffern, darüber kann man debattieren.

Außer Streit hingegen steht die *Existenz* eines *Literaturkanons*, der durch sozialen Konsens ästhetische Wertungen bestimmt und vom herrschenden Kunstverständnis geprägt ist. Besonders in seinem selten umstrukturierten Kern ist der *Literaturkanon* eine implizite Auswahl der als normsetzend und zeitüberdauernd erachteten künstlerischen Werke. Diese gelten als vorbildhaft, zugleich meist in ihrer ästhetischen Qualität als unerreichbar. Abgesichert sind sie in den Urteilen meinungsbildender Gruppen, besonders durch Zirkel, die sich Mechanismen von Salon und Tafelrunde zu eigen gemacht haben.

Ein kulturelles Gedächtnis liefert Möglichkeiten der Identifikation mit Erfahrungen, Wertvorstellungen und Inszenierungen der Gemeinschaft, genauer: ihrer wortführenden Schicht. Die Semantik, die eine Gesellschaft pflegt, ist in eine längerfristig tradierbare Form gebracht, die Muster und Deutungen bereit hält, somit inhaltliche Oberhoheiten vermittelt.

Ein Kanon ist sowohl Ziel, Mittel, Resultat als auch Bedingung von Wertungen. Er beeinflusst in einem Assimilationssog unser Verstehen: Ein Voraussetzungssystem stattet mit ähnlichen Lesebrillen aus. Seit dem 18. Jahrhundert kommen sie aus dem bildungsbürgerlichen Fundus. Wenn dieser aufgeräumt wird, von Elementen aus dem Fundus anderer sozialer Schichten zum Teil ersetzt oder gekontert, dann sehen seine Zeugwarte alsbald das „echte Lesen“ oder eine ganze Kultur in Gefahr.

Sogenannten wertvollen Werken mögen zwar die in ihnen erkannten Qualitäten eingeschrieben sein. Sie setzen sich jedoch nicht mittels ihrer autonomen Kraft durch, sondern verdanken ihre Stellung immer auch den Anstrengungen kultureller Institutionen. Kanonstiftend und kanonbetreibend sind Mechanismen der Primärselektion (in Verlagen, Zeitschriften, Theaterhäusern), der Bildung und Vermittlung (in Schulen, Universitäten, Bibliotheken, Lesebüchern, Literaturgeschichten, Medien) und der Repräsentanz (in allen genannten Institutionen, zudem bei Bestenlisten, Jubelfeiern und Preisen). Sie alle treffen eine Auswahl. Dabei können einzelne Normhüter eine besondere Rolle spielen, als Vertreter von Diskursen auftreten, die sie markant an eine Öffentlichkeit tragen. Eine Kanonentwicklung läßt sich nicht per Dekret steuern, auf Dauer nicht einmal in einem totalitären Staat. Es greifen



vielmehr komplexe Regelwerkkräder, die ja für Teilbereiche und für bestimmte Gruppen auch einen Gegenkanon hervorbringen können.

Milan Kundera ist fest davon überzeugt, daß Franz Kafka heute unbekannt wäre, hätte er auf Tschechisch geschrieben. Seine Durchsetzung habe eine Weltsprache gebraucht und in dieser, somit auch international, all die Anstrengungen eines wirkungsmächtigen Vermittlers wie Max Brod.

Sapere aude?

In den letzten zehn Jahren sind auffallend viele Kanonlisten, in zahlreichen Ländern, veröffentlicht worden. Nach der demokratischen Wahlmethode gingen einige Medien vor, die Kenner oder ihr Publikum abstimmen lassen und einen Literaturwettbewerb durchführen wie den Songcontest. Die andere Methode ist die elitistische, bei der bekannte Experten ihren Geschmack kraft ihrer Position als Meinungsbildner ins Allgemeingültige wenden.

Je mehr vom Tod der Literatur, vom Ende des Kanons, vom Verschwinden der Kultur die Rede ist, umso größer sind offenbar die Herausforderung und der Konservierungsdruck für die Etablierten, umso mehr Ranglisten werden vorgelegt. Damit erhebt der Anschein, als könnten vielfältige und meist langfristige Mechanismen von einer Feder oder in einer Abstimmung konzentriert werden. Man bedeutet, man habe die Kultur im Griff, und setzt eine Methode ein, derer sich die Kulturindustrie intensiv bedient.

Der Kanon bleibt nicht unverrückbar. Er ist, über einen längeren Zeitraum betrachtet, tatsächlich immer wieder in Bewegung gewesen. Die Prozesse der Kanonisierung, der Aufnahme oder des Ausschlusses verlaufen in direkten oder indirekten Zusammenhängen mit poetologischen Debatten, mit einem Wandel des Kunstbegriffes, mit kulturellen und gesellschaftlichen Veränderungen. Die Wertschätzung Shakespeares im deutschen Sprachraum ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die gleichzeitige Abwendung von Seneca, der Rückgriff vielmehr auf die griechischen Klassiker als auf die lateinischen – dies erklärt sich etwa auch aus den Bemühungen der jüngeren Aufklärer sowie der Stürmer und Dränger um eine „natürliche“ Dichtung aus einer Genialität heraus, so daß Shakespeare für Goethe wie ein Prometheus erscheinen konnte.

Verhandelt werden jeweils Identität und Differenz, Eingrenzung und Ausgrenzung. Eine kulturelle Macht verteilt symbolisches Kapital, auch materielle Güter. Im Kanon steckt ein Autoritätsanspruch, äußert sich ein hierarchisches Denken, das Kunst und Kunstbetrachtung in eine selbstgefällige Beziehung setzt: Was erhebt, wird hochgehoben; was hochgehoben wird, kann nicht anders als erhebend sein. Diese Funktionsweise begünstigt den Einfluß von etablierten Experten, erteilt dadurch im Regelfalle und von vornherein dem Elitären den Vorzug vor dem Populären.

Man beklagt gerne, wie wenige Leser eine „schwierige Literatur“ finde, und leitet daraus ein Kulturgefälle ab. Der Kunstbetrieb und der Bildungssektor tragen zwar die Utopie vor sich her, daß das Elitäre populär werden möge, strukturell jedoch wird dies verhindert. Die Vorlieben der Experten im Ästhetischen dürfen nicht als Geschmacksurteile erscheinen, sondern müssen als Quasigesetze auftreten, von Kompetenz und Erfahrung der Kunstrichter legitimiert. Den Gemaßregelten steht in der Medienöffentlichkeit, die sich selbst kritisch-demokratisch rechtfertigt, eine Antwort nicht zu.

Die Experten kanonisieren letztlich selten und nur in einzelnen Fällen das einfach Zugängliche, würden sie doch andernfalls auf die Dauer ihre eigene Position als Wertewärter untergraben. Wenn ein allgemeiner Geschmack entscheiden würde, ginge die Autorität an das Publikum zurück.

Diese Debatte wurde freilich im 18. Jahrhundert – bis jetzt also für immerhin schon über 200 Jahre – entschieden, im Rahmen eines weitgehenden sozialen und kulturellen Wandels, der Ausbildung einer bürgerlichen Öffentlichkeit. Die Gesellschaft der „westlichen Welt“ zieht ihr Selbstverständnis unter anderem daraus, daß sie den autonomen Menschen sowie die Leistung fördere. Darauf verweisen bis heute nicht selten die Bildungsziele. Deren Umsetzung kann in der Realität kaum den Ansprüchen genügen.

Die ersten Propagandisten dieser Vorstellung, die Aufklärer der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, verwickelten sich selbst in die Widersprüche von Setzung und Umsetzung. Das neue Individuum möge seine Identität aus der einzig rational fiktierbaren Zweckmäßigkeit seines Daseins ableiten: Dies deklarierten die äußerst einflußreichen sowie recht populären Autoritäten Christian Wolff und Johann Christoph Gottsched. Zugleich bemühten sie sich, keinerlei Abweichung zuzulassen; Vernunft galt ihnen immer als Ordnung, die sich am Vorbild der Naturgesetze zu orientieren hatte. Die Fassade war gegen Despotismus und Absolutismus gerichtet, die vorgebliche Republik des Geistes mißachtete den unsauberen *homo politicus* und hob den *homo poeticus* als besseren Menschen aufs Podest. Durch die Vordertür der Kunsthoheit samt Moralexzellenz hielt jedoch das aristokratische Prinzip sofort wieder in die Prunkräume der Kulturgesellschaft Einzug. Hier bereitete es der Genieästhetik und dem auratischen Künstlertum ein erhabenes Quartier.

Die von Wolff, Gottsched und anderen Geistesfürsten postulierte Moral der Aufklärung ließ den Mut zur Selbstbestimmung eben nicht gelten, und schon gar nicht im Hinblick auf Affekte und Begierden. Deren Spontaneität suchte man weitgehend zu unterdrücken. In einem Diktat des Nutzens, einem heutigen Utilitarismus recht ähnlich, verbanden insbesondere die norddeutschen, protestantischen Aufklärer Vernunft mit Pflichtbewußtsein, erklärten sie den Fleiß zur moralischen Bestimmung des Menschen und den Müßiggang zum Laster. Folglich mußten die Kultur und das Lesen einen Nutzen zeitigen; Unterhaltung ohne Lehre erachtete man als bedenkliche Frivolität.



Körperliche Reize, Erotik, „Wollust“ traf die ganze heftige Intoleranz der Toleranzprediger. Gottsched verjagte nicht nur in spektakulärem Theaterdonner 1737 den Hanswurst von der Bühne, sondern verurteilte auch Ovid und Catull als „unzüchtig“. So gesehen haben einerseits die europäischen Aufklärer ideelle Voraussetzungen für die französische Revolution geschaffen, andererseits – zumindest aus einer deutschen Warte – aber auch den christlichen Verteufelungen von Paris als der „großen Hure Babylon“ Munition geliefert. Die Körperfeindlichkeit, die der Hanswurststreit eindringlich dokumentiert, wirkte auf die Kanonentscheidungen des 18., des 19. Jahrhunderts ein und damit teilweise, bisweilen auch mit umgekehrten Vorzeichen, bis heute.

Kurz: Jene einflußreichen Verstandesherrscher erklärten ein mündiges Publikum als kritische Instanz zum Ziel ihrer Bestrebungen und machten sich alsbald mittels ihres Regelwerks daran, die Mündigkeit zu verhindern, indem sie sich selbst als Vormund etablierten.

Somit hatten es Schiller und später Hegel leichter, gegen einen zentralen Begriff der Aufklärung, den (populären) Geschmack zu argumentieren. In seinem Werk *Ueber das Publikum* hatte Friedrich Justin Riedel 1768 noch das Publikum als letzte Instanz der Urteilsbildung verstanden: Ein Buch, das allgemeinen Gefallen finde, müsse gut sein. Als Beispiele dienten die Fabeln von Christian Fürchtegott Gellert, dem man bis um 1775 den höchsten literarischen Wert beimaß. Es hielt sich weder diese Einschätzung, noch die Wertungsautorität des Publikums. Gebildete Bürger verstanden das „Erhabene“ als angemessenen Ausdruck ihres Selbstverständnisses und ihrer kulturellen Bedeutung; für sie kennzeichneten der Müßiggang und das „Schöne“ eine aristokratische Sphäre, während das Bürgertum Pflicht, Fleiß, Ordnung, Erhabenes und Nationales auf seine Fahnen schrieb. „Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, wo uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte“, steht in Schillers Studie von 1793 *Über das Erhabene*.

Vor allem die Weimarer Idole fixierten alsbald die geltende Vorstellung: Die Kunst übernehme die Führung zur Bildung moralischer Subjekte. Und Hegel erklärte mehr als vierzig Jahre später in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*, die „Tiefe der Sache“ bleibe dem Geschmack verschlossen, „denn eine solche Tiefe nimmt nicht nur den Sinn und abstrakte Reflexionen, sondern die volle Vernunft und den gediegenen Geist in Anspruch“. Zu einer „gründlichen Anschauung und Kenntnis, ja selbst zum Genusse eines Kunstproduktes“ sei die Beachtung „all dieser Seiten unerlässlich, mit welchen sich die Kennerschaft vornehmlich beschäftigt“. Was sie auf ihre Weise leiste, sei mit Dank aufzunehmen; sie dürfe jedoch nicht „für das Einzige und Höchste des Verhältnisses gehalten werden, welches sich der Geist zu einem Kunstwerke und zur Kunst überhaupt gibt“.

Wie schreibt Kant? „Es ist so bequem unmündig zu sein“; und er führt weiter aus: „Habe ich ein Buch, das für mich Verstand hat, einen Seelsorger, der für mich Gewissen hat, einen Arzt, der für mich die Diät beurteilt usw., so brauche ich mich ja

nicht selbst zu bemühen. Ich habe nicht nötig zu denken, wenn ich nur bezahlen kann; andere werden das verdrießliche Geschäft schon für mich übernehmen“. Diese Sätze stehen seit 1784 programmatisch für eine Bewegung, die der französische Salon mit der Lichtmetapher als *siècle des lumières* bezeichnet. An ihnen zeigt sich, daß diese Art von Aufklärung bis heute nicht geleistet ist.

In der bekannten Formel seiner Kunstphilosophie erklärt Kant eine Allgemeinheit zum ästhetischen Richter: Schön sei, was jedem ohne Interesse gefalle. Die Schönheit, die der Königsberger Philosoph vor allem in der Natur sehen wollte, unterliege wohl einem subjektiven Urteil, verlange freilich nach Übereinstimmung. Die Meinung der anderen möge man hören, aber nie eine eigene von vornherein hintanstellen. Ein vernünftiger Betrachter müsse sich in der Wahrnehmung eines Werkes von einem Eigeninteresse lösen können, lautet Kants Utopie; es sei ihm allerdings nicht möglich, dem Inhaltlichen, Gott und der Welt, interesselos gegenüberzustehen. Die Rezeption sei demnach immer eine gesplante. Der formale Aspekt vermöge ein „interesseloses Wohlgefallen“ zu bewirken, der inhaltliche hingegen zu berühren.

Die Kantsche Ästhetik steht, wie Daniel Kehlmann ausführt, „an der Wegscheide“ zweier Positionen: „auf der einen Seite jener Moderne, die das Inhaltliche als das eigentlich Unkünstlerische ansieht, dessen Gewicht so stark wie möglich zugunsten der Form reduziert werden muß – und auf der anderen alle Positionen des Realismus und des Engagements, denen die Form eine Möglichkeit ist, Inhalte auszudrücken“. Geschaffene Schönheit ist ein gesellschaftlicher Vollzug, betont Kehlmann und sieht hier eine „erstaunliche Übereinstimmung“ zwischen Kant und Bourdieu, „der Kants Ästhetik später vom Kopf auf die Füße zu stellen versuchte“: Die ästhetische Erfahrung vollziehe „die Einheit der beiden widersprechenden Haupteigenschaften aufgeklärter Menschlichkeit“, nämlich von Autonomie und Toleranz.

Daß der bei weitem größte Teil der Menschen, so Kant 1784 in seiner Vorstellung von Aufklärung, „den Schritt zur Mündigkeit außer dem, daß er beschwerlich ist, auch für sehr gefährlich halte: dafür sorgen schon jene Vormünder, die die Oberaufsicht auf sie gütigst auf sich genommen haben. Nachdem sie ihr Hausvieh zuerst dumm gemacht haben und sorgfältig verhüteten, daß diese ruhigen Geschöpfe ja keinen Schritt außer dem Gängelwagen, darin sie sie einsperrten, wagen durften, so zeigten sie ihnen nachher die Gefahr, die ihnen drohet, wenn sie es versuchen, allein zu gehen.“

Dies scheint geradezu im Hinblick auf all die Kanonkoffer von gestern und heute gesprochen, die das *sapere aude* praktisch verpacken und mit ihrer Ästhetik der Selbstverständlichkeit verschnüren. Selbstverständlich sei das Gute gut, und wenn der Kenner dem Hausvieh nicht den Kanon offenbare, dann stehe Tür und Tor zur Unkultur, sprich Barbarei, offen. Denn, wie die abgeseignete Formel lautet: Wenn alles gleich gültig sei, dann sei alles gleichgültig.



Weimar und die Folgen

Die Voraussetzungen von heute beruhen auf vergangenen Entscheidungen.

Die in der deutschen Literaturdebatte seit ausgerechnet 1989 immer wieder angesprochene „Leselust“ firmiert wie die „Erzählfreude“ nicht selten als populärer Unterhaltungswert, somit auf einer Seite der Kunstbilanz, die spätestens seit Schiller mit Trivialitätsverdacht zu Buche schlägt.

Wie Gert Ueding, der Verfasser des Bandes *Klassik und Romantik* im Rahmen von Hansers Sozialgeschichte der Literatur, 1993 in die Debatte einwarf, war eine wesentliche Vorentscheidung in Weimar gefallen, in den Jahren der französischen Revolution. Gottfried August Bürger hatte seinen Essay *Von der Popularität der Poesie* in der Vorrede der zweiten Ausgabe seiner Gedichte 1789 bekräftigt und im Schlußsatz erklärt: „Alle Poesie soll volksmäßig sein; denn das ist das Siegel ihrer Vollkommenheit.“ Sie habe ein „lern- und lustbegieriges Publikum“ zu befriedigen, seien doch Phantasie und Empfindung „die Quellen aller Poesie“, von der man niemanden ausschließen solle. Darauf reagierte Friedrich Schiller in aller Schärfe in einer zunächst anonym abgedruckten Rezension: Populär vermöge nur eine Kunst zu sein, die dem Geschmack der Kenner ebenso wenig vergebe wie dem „Kinder-verstand des Volkes“. Die entscheidende Frage sei, ob der Popularität nichts von der „höheren Schönheit aufgeopfert“ worden sei. Die Vormünder stehen vor dem Hausvieh, die Experten vor dem Volke, eine deklarierte Schönheit auf höherer Stufe, auf die sie jene befördere, die ihr huldigen.

An Goethe schrieb Schiller 1794, er sei „zugleich der Gesetzgeber und der Richter“. In der Tat stützte sich der Weimarer Klassiker – seine heftige Reaktion auf Bürger bekräftigte seine endgültige Abkehr vom Sturm und Drang – auf ein selbstreferenzielles System. In seinen literaturkritischen Arbeiten legte er seine eigenen Lehrsätze als Maßstab an, dem kaum je Genüge getan werden konnte. Was Kant, der auf ihn einen ganz wesentlichen Einfluß ausgeübt hat, allgemein formulierte (Kunstwerke sind Beispiele für eine Regel, die sich nicht angeben läßt), versah Schiller mit dem Anspruch der Vorbildhaftigkeit.

Friedrich Schillers mit Goethes Unterstützung errungener Sieg im Streitfalle hat laut Ueding bis heute reichende Folgen gezeitigt. Die „Preisgabe des Publikums und dessen Teilnahmslosigkeit, roher Geschmack und zelebrierte Kennerschaft“ seien zwei Seiten derselben Medaille. Seit Horaz bestimmten „ästhetisches Kalkül und spielerisches Vergnügen, geistiges und emotionales Interesse“ auch die Kunstliteratur, „deren genaues Abstimmen auf die Bedürfnisse der Adressaten“, meint Ueding, nicht geschadet habe: „Allein die deutsche Literatur hat sich aus dieser europäischen Tradition seit dem 18. Jahrhundert zunehmend entfernt“.

Das von den Weimarer Klassikern verkündete Bildungsprogramm hängt wiederum in seinen Ursprüngen mit der „notorischen sozialen, politischen und damit auch

kulturellen Verspätung Deutschlands zusammen, der schlimmen Erbschaft des Dreißigjährigen Krieges“. Daher rührt auch das Wirken der Aufklärung, die mit Leibniz von der Sprache ausgeht: Seine *Ermahnung an die Teutsche, ihren Verstand und Sprache besser zu üben* von 1679/80 fordert ein Zusammenspiel von Verstand, Gelehrsamkeit und Beredsamkeit; dabei sei die deutlichste auch die populärste Sprache. Die Bemühungen um eine gemeinsame Hochsprache, die das ganze 18. Jahrhundert im Vordergrund der intellektuell-kulturellen Sphäre standen, verbanden die frühen Aufklärer mit einer Abneigung gegen die Dichtkunst sowie mit einer Bevorzugung der Urteilskraft gegenüber der Einbildungskraft. Dies hat, bringt es Ueding auf den Punkt, „der Literatur ein schlechtes Gewissen verschafft, so daß sie sich ständig zu rechtfertigen hatte; jede Unterhaltung sollte offenkundig einem Nutzen dienen“. Gegen die Verstandesherrschaft und den ästhetischen Utilitarismus traten die Stürmer und Dränger mit dem Genialisch-Auratischen auf, das sich aus des Dichters Fähigkeit und aus der Inspiration des Originalgenies nährte. Als einziges Vorbild fand das größte aller Genies, nämlich Shakespeare, Anerkennung. Einer populären Priorität erteilte dann eben Schiller in der Auseinandersetzung mit Bürger die entscheidende Absage. Und auch von der Romantik, die sich zunächst volksnah verstehen und die Gelehrsamkeit zurückweisen wollte, wurden schließlich die sehr weit verbreiteten Werke großteils mit dem Trivialitätsmakel gezeichnet.

Die Genieästhetik und die „auf das intellektualistische Kunst- und Bildungskonzept verpflichteten deutschen Schriftsteller“, fährt Ueding fort, erhielten alsbald „eine kaum zu überschätzende Verstärkung aus der Germanistik“, die die Literatur in einem auf Weimar ausgerichteten Bildungsideal zu einer Art Epiphanie des höheren Geistes erklärte.

Sie stellte das Ernst-Erhabene in einem nationalen Bildungsprogramm und als Nationsbildungshefe in den Vordergrund. Die Konzeption einer deutschen Nationalliteratur, wie sie August Koberstein 1827 mit seinem *Grundriß zur Geschichte der deutschen National-Literatur* sowie Georg Gottfried Gervinus ab 1835 in ungemein verbreiteten literarhistorischen Werken proklamierten, wollte im Kulturellen die politische Einheit antizipieren. Dies entsprach Schillers Überzeugung, man müsse sich zuerst im Ästhetischen ausbilden, damit man dann die politischen Probleme praktisch zu lösen vermöge. In seiner fünfbandigen *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen*, die zwischen 1835 und 1842 erschien, setzte Gervinus den unübertreffbaren Höhepunkt mit der Deutschen Klassik an und fixierte einen Kanon, in dem das nationale Schaffen seinen höchsten Ausdruck erreicht habe. Nun müsse die Zeit der Tat, also der politischen Kultur, folgen. Die Literatur habe nur noch Vergangenheit.

Eine derartige Position ist Kulturpessimisten und Meistern des geschlossenen Kanons selten fremd. Sie selbst haben noch die Größten „aller Zeiten“ erlebt (als Gervinus seinen ersten Band vorlegte, war Goethe seit drei Jahren tot) und deklarieren sich als Evangelisten, auf daß einige Strahlen des sakralen Scheines künftig auf ihre



Häupter fallen mögen. Ihr Expertentum stellt sie – neben dem Vorteil einer unverrückbaren Grundordnung sowie Wertesicherheit – auf einen absoluten Gipfel. Von da aus läßt sich so angenehm selbstgefällig ersehen, daß es nunmehr fortwährend bergab gehen und über allen Kunstwipfeln kein neuer Hauch zu spüren sein könne.

Wenn die Werte, an die der Maßstab geleimt ist, somit als unübertreffbar feststehen, dann kann die Kunst nur noch in einer künftigen Defizitgeschichte bilanziert werden. Der Maßstab wird zum Prügel.

In *A History of Histories of German Literature* faßt Michael S. Batts zusammen: „Die Grundlage des Selektionsprozesses wurde, grob gesagt, eine nationalmoralische“. Diese Orientierung, die mit Gervinus das Volk poetisch „zu sich gekommen“, nämlich klassisch erhoben sah, blieb das gesamte 19. Jahrhundert hindurch bestimmend.

Am 9. November 1830 hatte Goethe an Zelter geschrieben: „Jedes Auftreten von Christus, jede seiner Äußerungen gehen dahin, das Höhere anschaulich zu machen“; Schiller sei „eben diese echte Christus-Tendenz eingeboren“ gewesen. 1859 priesen die Schillerfeiern den Klassiker als nationalen Erlöser und belegten ihn mit dem Christusbild. In fast fünfhundert Städten gedachte das Bürgertum der Dichterpersönlichkeit, an die es seine Werte koppeln wollte. Die Hintergedanken waren in Berlin, Wien, Prag nicht die gleichen, überall aber huldigte man Schiller als Anführer einer Kulturnation. „In einer verklärten Gestalt“, rief ein Prager Festredner, lebe der Genius im Gedächtnis der Nachwelt, als „ein höheres und vollendetes Wesen“. Ein Wiener Gedenkbuch betonte das militant Deutsche, das man auf Schiller projizierte: „ein nach dem höchsten Ideale ringender, muthiger Kämpfer, ein durch und durch echter deutscher Mann“, der „gekrönte, erwählte Sänger des ganzen deutschen Volkes“. Der weltregierende Gott, so ein Berliner Prediger als Festredner, erweise einem Volke, „das er zu einem weltgeschichtlichen Kulturvolk aufrufen will“, die Gnade, ihm Männer „mit der Kraft des offenbarenden Geistes“ auszurüsten. Im Bezug auf Christus stecken zugleich eine Versicherung der Normen und eine Selbstermächtigung. Im *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* analysiert dies Barbara Drucker 2004 präzise und schließt: „Wenn Schiller ein säkularer Messias ist, nimmt auch das deutsche Volk, zu dem er spricht, eine Sonderstellung ein“, denn zum kulturellen Stereotyp eines Messias gehört ein auserwähltes Volk.

Von der Romantik waren religiöse Ausdrücke verstärkt in den Kunstdiskurs aufgenommen worden. Wackenroder hatte von der Erlösung, Schelling von der Heiligkeit und Reinheit der Kunst gesprochen. Wolfgang Ullrich faßt 2003 in seinem Band *Tiefer hängen* zusammen: „zum Mysterium oder zur Offenbarung wurde verklärt, was zuerst noch vom Impetus der Aufklärung geprägt gewesen war.“ Dieses Umschreiben des Kunstbegriffes in eine neue Sprache habe dazu geführt, daß Kunstwerke wie Reliquien verehrt wurden und sich Kunstbetrachtung zu einem Pendant des Gottesdienstes entwickelte. Die Sakralsprache des Kunstbegriffes sei im späten

19. und im frühen 20. Jahrhundert martialisiert worden, „als der Darwinismus bzw. Biologismus sowie das Militär an Reputation und Wichtigkeit gewannen. So wurde aus dem tradierten Gedanken, daß der Künstler naturhaft schaffe und (qua Genie) nicht in seiner Gewalt habe, was er mache, bei Nietzsche die Deutung des Künstlers als Raubtier und aggressives Gewaltwesen, die Stilgeschichte der Kunst zum Beleg für die These vom Recht des Stärkeren.“

Ab 1848 begannen die Literaturgeschichten im akademischen Betrieb und auch im Deutschunterricht eine zentrale Rolle zu spielen: Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft wurden fast deckungsgleich. Den größten Erfolg verbuchte die *Geschichte der deutschen Nationalliteratur* von August Friedrich Christian Vilmar, die 1845 erstmals erschien und bis 1913 nicht weniger als siebenundzwanzig Auflagen erlebte. In ihr ist das Nationale deutlich konservativ – keineswegs liberal oder demokratisch – besetzt und mit dem Christlichen verbunden. Otto Leixner erklärt 1892 im ersten Satz der Vorrede seiner *Geschichte der Deutschen Litteratur*, die Literatur gehe „aus dem Volkscharakter und der Volksgeschichte hervor“. Das deutsche Volk verlange „viel mehr als ein anderes eine Befriedigung seiner ethischen Bedürfnisse“; und es sei eine „historische Thatsache, daß krankhafte und unsittliche Verhältnisse im Volksleben eine kranke und frivole Litteraturströmung erzeugen“. Im Kapitel über die „Vollender der litterarischen Bestrebungen“ verdeutlicht Leixner, in Goethe und Schiller habe „das dichterische Vermögen des Volkes von neuem einen Höhepunkt erreicht, um dann langsam wieder, einem Naturgesetz gehorchend, niederzuleiten.“ Geßners Empfindsamkeit deutet Leixner als „weibliche Schwächlichkeit“; Pezzl kommt bei ihm nicht vor.

Diese zahlreichen Literaturgeschichten beruhen alle auf dem Zirkelschluß, daß zunächst eine weltanschaulich fundierte Norm festgelegt, sodann der vorgegebene Rahmen in diesem Sinne gefüllt wurde.

Die Jungdeutschen, etwa Robert Prutz, kritisierten das Gervinus-Konzept und wendeten Hegels Vorstellung vom historischen Prozeß, der sich dialektisch entfalte, auch in den Literaturgeschichten an, in denen sie nicht nur das „Ewig-Schöne“ in die Auslage stellten. Allerdings erteilte ihnen kein Geringerer als Wilhelm Dilthey eine deutliche Absage: Es sei die Aufgabe des Historikers, aus dem überlieferten Material herauszufiltern, was bleibenden Wert habe; Ausgangspunkt seien die Tradition und der entsprechende Kanon.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde der zum Teil bis heute wirksame Kernkanon verfestigt. Zugleich verrechnete man die geistigen Errungenschaften gegen eine unbefriedigende soziale Wirklichkeit, verschob man den Bildungsbegriff: Es galt nicht mehr das Ideal der individuellen Entfaltung, sondern ein konformistischer Habitus, in und mit dem kanonisiertes Wissen herrschte. Nach der gescheiterten bürgerlich-liberalen Revolution von 1848 erhielt eine vormärzlich kritische Sprachkunst einen Feldverweis. Hatte Robert Prutz vor 1848 noch erklärt, die Literatur sei wirkungsorientiert und auf den politischen Fortschritt der Menschheit



– der Menschheit wohlgerne – bezogen, so fehlte diese aktivistische Komponente in seinem nachmärzlichen Programm. Und Johann Pezzl fand immer weniger Anerkennung, bis er schließlich 1906 ausgerechnet im *Grillparzer-Jahrbuch* auch in Österreich abserviert wurde.

Diltheys hermeneutisch-ideengeschichtlicher Ansatz antizipierte die Reichsgründung; Literaturgeschichte firmierte als Legitimationswissenschaft.

Sie hatte in dieser Zeit des wilden kolonialistischen Wettlaufs der europäischen Mächte einem – zum Teil bis heute, vor allem in Kanonlisten, gängigen – Kulturkolonialismus zu dienen und einen moralischen Gewissensparavent zu liefern. In seinem sehr genau dokumentierten Roman *Morenga* (1978) läßt Uwe Timm die Herren, die 1885 in Berlin die Deutsche Kolonialgesellschaft für Südwestafrika gründen, erklären: Man müsse der Pflicht nachkommen, ein „unterentwickeltes, rückständiges Land“ zu zivilisieren; zu den vornehmsten Aufgaben der Nation der Dichter und Denker gehöre es, „das Wilde zu kultivieren“. Im grausamen Kolonialkrieg gingen die Deutschen 1904 bis zum vorsätzlichen Völkermord.

Die Germanistik hatte vom Katheder herab zu verkünden, wo fortan, in Kreisen um Weimar, das Zentrum, wo die Ränder zu sehen seien. Der österreichische Germanist Wilhelm Scherer erklärte 1872, nach der deutschen Reichsgründung: „Der Retter Österreichs kann nur der deutsche Geist sein.“ Die Weltliteratur, ließ der Komparatist Otto von Weddigen dann 1882 keinen Zweifel offen, müsse man als die „Begründung eines geistigen Weltreiches“ verstehen, und zwar jedenfalls „mit Deutschland als Central- und Hauptprovinz“.

Wir werden später bei all den Kanonkoffern der letzten Jahre dasselbe Phänomen erkennen: Sie setzen sich immer als „Central- und Hauptprovinz“ ein.

Buchenwald bei Weimar

Wo blieben in der Geschichte die ethischen Subjekte, die die Kunst angeblich förderete? Haben Bildungs- und Kunstvorstellungen samt ihren Moralfassaden eine Barbarei abgewendet, als deren Gegenmittel sie gelten? Hat die gepriesene alte Kultur, die man immer wieder den Bach einer neuen Zeit hinunterschwimmen zu sehen meint, den Fluß der Katastrophen aufgehalten? Hatten die humanistischen Vorbilder, die antiken Griechen, keine Sklaven? Und die Verkünder der Menschenrechte in den jungen Vereinigten Staaten von Amerika? Hat Weimar Buchenwald verhindert?

Ab 1916 listete Adolf Bartels einen auf „Rassenreinheit“ bedachten Kanon *Die besten deutschen Romane* auf, der alle „volksfremden“ Schriftsteller „ausmerzen“ sollte. Die ästhetischen Maßstäbe, die der Kritiker anlege, hatte Bartels 1903 erklärt, mußten ihm aus seinem Volkstum erwachsen. In der „deutschgeschriebenen“ Literatur spiele „das Judentum eine unverhältnismäßig bedeutende Rolle“. Die Kritik habe alles abzulehnen, „was das deutsche Wesen verderben und verfälschen kann“. Eines

seiner besonderen Verdienste, betonte der Autor einer 1901/02 erstmals erschienenen *Geschichte der deutschen Literatur*, sei die „Scheidung zwischen Deutschem und Jüdischem“.

Zwischen 1930 und 1945 kamen auf Deutsch über fünfzig Literaturgeschichten heraus, manche von erheblichem Umfang. Das monumentale Werk *Von deutscher Sprache und Dichtung* veröffentlichten Gerhard Fricke, Franz Koch und Klemens Lugowski 1941 – in den siebziger Jahren galt in germanistischen Instituten ein Band von jenem Fricke, nun im Bunde mit Volker Klotz, als Studiengrundlage.

Eine Literaturgeschichte gibt im Regelfall die vorherrschenden Wertemuster wieder, sie fungiert als Instrument der Normbildung.

In den meisten Werken der Jahre 1920 bis 1945 und darüber hinaus fällt das Bedürfnis auf, die seit ungefähr 1880 publizierte Sprachkunst einem historisierenden Schema zu unterwerfen. Die Nachfahren eines bürgerlichen Realismus, betont Uwe-Karsten Ketelsen, dienten als Brücke, über die die Literatur des Dritten Reichs an die Vergangenheit angeschlossen werden sollte; allerdings gelang es nicht, ihr eine eigene, genuine Vorgeschichte zu entwerfen. Dies sieht Ketelsen als einen der Gründe dafür, daß die „Großen“ der bürgerlichen Tradition – Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist, Grabbe – als die „wahren Ahnen“ erhalten mußten. Damit gab sich das Naziregime eine gut verankerte Kulturlegitimierung, die eine meinungsbildende Schicht bereitwillig aufnahm, da sie ja aus ihr selbst kam.

Der dann in den Nachkriegsjahrzehnten als Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Wien fast unbehelligt lehrende Heinz Kindermann hatte 1933 den berühmten Sammelband *Des deutschen Dichters Sendung in der Gegenwart* herausgegeben. In *Dichtung und Volkheit* formulierte er 1937 programmatisch, keineswegs neu, sondern ein bestehendes Schema verstärkend: „Wir haben uns also von den vorangegangenen Zeiten dadurch zu unterscheiden, daß wir literarische Wertgrundlagen schaffen und anerkennen, die nicht bloß vom Formal-Artistischen, sondern die vom seelisch-geistigen Gehalt, von der volkhaft-weltanschaulichen Haltung, vom rassisch bedingten Weltbild und der ihnen gemäßen, von ihnen durchbluteten Gestaltung ihren Ausgang nehmen.“ Die literarischen Wertgrundlagen sind also laut Kindermann: seelisch-geistig, volkhaft, rassisch bedingt, durchblutete Gestaltung.

Eine Hermeneutik, die eine ahistorische Haltung erleichtert, kam den meisten Germanisten nach 1945 gelegen, da sie so ihre politischen Dienste der Nazizeit, die durchblutete Gestaltung, flugs unter den Teppich der „ewigen Werte“ kehren konnten. Mit der institutionellen Durchsetzung der werkimmanenten Methode, einer Hermeneutik vom Zuschnitt des einflußreichen Züricher Professors Emil Staiger, ging nicht nur – besonders mit dem damals hochgeschätzten Gottfried Benn – die Vorstellung der Abgehobenheit des Dichters aus den gesellschaftlichen Niederungen einher, sondern auch ein massiver Bedarf an Kanonisierung. Die Germanistik sah sich nämlich nun verpflichtet, die vor 1945 verpönte „klassische Moderne“ zu



integrieren: Gerade in den fünfziger, sechziger Jahren gelang es ihr, wie Walter Erhart breiter ausführt, die Moderne auch in Deutschland als eine „wertvolle Epoche“ auszurufen, deren Werke man entsprechend hochinterpretierte.

Tausendjährig blieb die Klassik.

Anfang der fünfziger Jahre berief sich beispielsweise Hans Egon Holthusen ähnlich wie Friedrich Sieburg, damals der mächtigste Rezensent, auf die „Autoritäten der Vergangenheit“: „wo das Verhältnis des Kritikers zum Klassischen und Mustergültigen noch nicht gleichgültig geworden ist, da sind Maßstäbe immer schon gegeben“. Als Muster ist das Klassische gültig.

In der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* äußerte 1973 der nicht nur in Fachkreisen sehr anerkannte Benno von Wiese unter dem Titel *Ist die Literaturwissenschaft am Ende?* zwar die Befürchtung, daß die „höheren Werte aller wahrhaft großen Dichtung“ verschwinden würden. Was aber dies „wahrhaft Große“ genau sei, das wußte er nicht zu sagen. 1934 hatte von Wiese, der 1933 der NSDAP beigetreten war, sehr zeitgemäß die „nationale Substanz“ bemüht. 1973 mußte wieder einmal die Tautologie helfen, Dichtung ist Dichtung. Es wohne ihr ein „verborgenes Wissen um jeweils verschiedene Stufen der sprachlichen Ver-Dichtung“ inne.

„Nach all dem, was deutsche Germanisten verschiedentlich als ‚dichterisch wertvoll‘ erklärt und als das eigentliche Wesen der Dichtung ausgegeben haben“, schließt Karl Otto Conrady zehn Jahre später, „kann ich die Rede vom dichterisch Wertvollen nur mit äußerster Skepsis aufnehmen.“

Der „falsche Universalismus der kulturhistorischen Methode“ hatte Walter Benjamin schon 1931 gestört. In seinem Aufsatz *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* betonte er, die Forschung sei immer nur der Laiendienst an einem Kult, in dem die „ewigen Werte“ nach einem synkretischen Ritus zelebriert werden, quasi in einer Vermischung verschiedener Konfessionen also. Die Literaturgeschichte habe sich’s im Haus der Dichtung eingerichtet, „weil aus der Position des ‚Schönen‘, der ‚Erlebniswerte‘, des ‚Ideellen‘ und ähnlicher Ochsenaugen in diesem Hause sich in bester Deckung Feuer geben läßt.“

Ernst trägt die Kunst der Menschheit Würde

Dem Künstler dichtet Friedrich Schiller eine hohe Aufgabe zu: Ihm sei der Menschheit Würde in die Hand gegeben. Damit darf man ebenso wenig Spaß treiben wie mit dem Kulturselbstverständnis, das den Zentrumsanspruch einer Gesellschaft legitimieren soll. Es will im Lachen, auch wenn es sich als noch so hintergründig und tief sinnig erweisen kann, eine primäre soziale Äußerung verstehen und stellt es an den flachen Kunstrand.

Goethes bekannte Worte aus den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts über die Folgen des literarischen „Welthandels“ zielen, so vieldeutig sie auch sein mögen, mit ihren zentralen Sätzen auf dieselbe Aura ab. Es werde sich laut Vorhersage des Weimarer Dichturfürsten „grenzenlos ausbreiten“, was der Menge zusage, während dies „dem Ernstesten und Tüchtigsten“ weniger gelingen werde: „Die Ernstesten müssen deshalb eine stille, fast gedrückte Kirche bilden, da es vergebens wäre, der breiten Tagesflut sich entgegenzusetzen.“ Das Höhere und Tüchtigste der Kunst sieht Goethe von einer Sakralgemeinde betrieben, die in der Folge wohl die Ernsthaftigkeit, weniger jedoch die Stille gewahrt hat.

Als 1859 in Berlin der Grundstein zu einem Schillerdenkmal gelegt wurde, sprach der Oberbürgermeister vom „heiligen Ernst“ des Klassikers; seine Kennzeichen seien „Gedankentiefe, Ernst und Größe“ und eine „hohe Ehrfurcht vor dem Heiligen“.

Die ästhetische Nationalaktion braucht wie die Institutionen der Kennerschaft, wie Tafelrunde und Salon, als Grundtenor das selbstbewußt auftretende Ernste, das mit dem Erhabenen Hand in Hand gehen müsse.

Dem Komischen mißtraute man, wenn es sich nicht dem geistigen Raum anpaßte. Dieser Literaturhimmel, der voll ewiger Werte hängt, verträgt einzig den Entwurf einer höheren Komik, wie er bei Schiller zu finden ist. Ansonsten könne man ja nicht dem Sinngebot genügen, ließen sich nicht überzeitliche Normen und fester Kulturbestand signalisieren. Die Komik jedoch erstet in der Kollision mit einer Norm.

Ausgeblendet wurde so ein zentrales Moment der Komödie: die Manifestation des Körpers. Die Hanswurstfiguren und mit ihnen die dionysisch-orgiastische Tradition wurden im 19. Jahrhundert zum zweiten Mal von der Bühne vertrieben, diesmal von jener der germanistischen Literaturwissenschaft und der Kritik.

Heinrich von Kleist, der Kant gut gelesen hatte, nannte seinen *Amphitryon* 1807 im Untertitel ausdrücklich ein „Lustspiel nach Molière“ und stellte ihn somit in eine Traditionslinie, die über das Pariser *Théâtre des Italiens* zur *Commedia dell'arte* zurückreicht. Dennoch hielt sich im Rahmen des ernstesten Deutungskanon bis in die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts, auch noch darüber hinaus, hartnäckig gegen den Dichter selbst die Meinung, es müsse sich mindestens um eine Tragikomödie handeln. Dabei hat Kleist sein Stück mit zahlreichen Komödientignalen versehen, umspielt er ständig die Manifestationen des Körpers und setzt mit jener aus der *Commedia dell'arte* übernommenen Dienerfigur ein, die Gottsched im Hanswurst aus dem Theater vertrieben hatte. Keiner anderen Rolle gibt Kleist im *Amphitryon* so viele Verse, so viele Auftritte, so viele Monologe wie dem Sosias. In der ersten Szene führt er ihn mehrdeutig als Theaterfigur ein, in typischer Komödientituation. Es ist ein Spiel im Spiel, in dem Sosias das Licht der Aufklärung zur Requisite macht, zu einer Laterne, die die später auf allen Linien getäuschte Alkmene als Objekt in einer Art Theaterprobe darstellt. Mit diesem Sosias deutet Kleist einen partiellen Rückblick



der Komödie auf ihren dionysischen Ursprung an. Keinem Interpreten freilich ist der Satz des Sosias „Jedoch vielleicht geht's dem Hanswurst wie mir“ in Vers 141 besonders aufgefallen. Die Körperlichkeit des Dieners versteht man als niedere Ebene. Man meint sie zurecht vernachlässigen zu können, werden doch die hohen Themen Gefühlsunsicherheit, Identität, Schein und Sein abgehandelt.

Die Gründe, die die Germanistik und das mit ihr im deutschen Sprachraum eng verbundene Feuilleton beharrlich den Kleistschen Sosias übersehen ließen, tragen bis heute zu einer Geringschätzung der Komik bei. Das Karnevaleske vermag eine Aura, einen Geniekult zu untergraben; von einer desakralisierten Warte aus wirkt eine Zeremonie leicht lächerlich. Der spontane vordergründige Ausdruck, das Lachen, repräsentiert hörbar und sichtlich populäre Unterhaltung, umso mehr seit im Fernsehen die Bruhahakonserven und Heiterkeitsdosen das Lebendige wieder automatisieren. Die Komik erstehe, so Henri Bergson, aus dem *Mécanique dans du vivant*, dem Mechanischen im Lebendigen.

Wenn das Komische populären Erfolg erlangt, belegt es der Kunstbetrieb gewöhnlich mit dem Trivialitätsverdacht. Es erscheint einer Kulturelite als unwürdige Lektüre, die man sich am Rande des Ästhetisch-Ethischen gelegentlich leisten dürfe. Welche Rezensentin, welcher Germanist, welche Theaterwissenschaftlerin würde in der Öffentlichkeit erklären, daß der Kabarettist Josef Hader heute einer der besten Dramatiker ist? Josef Hader ist heute einer der besten Dramatiker.

Der große Dichter Karl Valentin wurde zwar vom Publikum, von Bertolt Brecht, den Brüdern Mann, von Hermann Hesse, Kurt Tucholsky, Lion Feuchtwanger, Alfred Kerr ungemein geschätzt, später von der Wiener Gruppe und Ernst Jandl. In Friedrich Achleitners Atelier hängt rechts über dem Computer ein Photo von Karl Valentin; Gert Jonke sagt, daß er Valentin wörtlich im Gedächtnis mit sich trage. In keinem der vielen literarhistorischen Werke, die in den vergangenen zwei Jahrzehnten erschienen sind, fand allerdings Valentin seinen Platz. Da bleibt das Komische bestenfalls Stichwortgeber in der Kirche der Ernsten und Tüchtigen.

Natürlich steht Karl Valentin in keiner der vielen Kanonlisten der letzten Jahre. Kleists *Amphitryon* auch nicht.

Kanonparade

Nicht nur mit den Fußballtabellen, Medaillenspiegeln, Bestsellern, Charts ist das Ranglistenwesen in eine breite Öffentlichkeit gedrungen. Jene Kanonpäpste, die in einer Medienspaßkultur den Untergang des Abendlandes in Anekdoten angebrochen sehen, greifen in ihren Abwehrgeesten zu demselben Prinzip. Kanonparade gegen Hitparaden.

Das vorgeblich Demokratische veräußert sich in Abstimmungen. Kürzlich zelebrierte das britische Fernsehen die Wahl zum größten Engländer, in Deutschland

kürte man den ewigen Oberprimus, die Grande Nation ermittelte die personifizierte Grandeur, jeweils nach der Formel, die das Historische komprimiert: „aller Zeiten“. Wann diese Zeiten begonnen haben? Ob nun aller Zeiten Abend ist? Es ist das Bildungsgedächtnis einer Gemeinschaft, das sich selbst absolut setzt. Dazu gebrauchen die Betreiber eine Reklamesteigerung, die von den Hitparaden selbst aus gutem Grund gemieden wird, sonst hätten sie ja kein Morgen mehr.

Das marktschreierische Ranglistenwesen setzt sich unversehens in die Abgeschlossenheit. Ein Jahrhunderthochwasser im Jahre 2003, eine Jahrhundertkatastrophe 2004, so furchtbar zerstörerisch sie waren, lassen allen anderen Unwettern bis 2101 auf dieser Werteskala keine Chance mehr.

Der größte Engländer, Deutsche, Franzose aller Zeiten? Medialdemokratisch legitimiert stehen Churchill, Adenauer, de Gaulle auf dem Siegespodest der Wahlgeschichte. Zeitlos gültig in aktueller Abstimmung. Bedeutsamkeit kommt mit Rang und Namen in das Schaufenster des Warenhauses für den soziologischen Massenkonsum. Aus der Vorbildauslage schaut eine erhebende Selbstvergewisserung.

Warum also nicht die „Hundert größten Steirer aller Zeiten“? Und schon ging 2003 im österreichischen Bundesland eine Jury unter dem Vorsitz des Universitätsrektors ans Werk, die dem Volke per Hauspostille mitteilte, daß es außergewöhnlich viele Außergewöhnliche hervorgebracht habe. Nicht nur Arnold Schwarzenegger und eine Skifahrerin, sondern auch einen Dreißigjährigenkriegskaiser und einen Ersterweltskriegsministerpräsidenten.

Diese listenreichen Offenbarungen liefern dem Volksvermögen eine vorgeblich geschlossene Absicherung in einem praktischen Referenzsystem und den Betreibern eine Spielwiese ihres Expertentums, das in einem Atemzug mit den Größten medial Verbreitung findet. Listen und Experten behaupten den Wert einer „Kultur von alters her“, indem sie sich aktueller Werbemittel, insbesondere der fortschreitend exzessiven Superlativierung bedienen. Sie geben einen arithmetischen Schein von Wirklichkeiten: Bedeutend sind hundert oder fünfzig. Sie bestrahlen die im Lichte: Oberindustrielle fehlen meist auf den Rängen der Wirkungsmächtigen. Im demokratischen Anstrich ersetzt eine Größenwahl die Reflexion.

Noch nie gab es so viele Archive, Bibliotheken, Museen, Ausstellungen, Literaturhäuser wie heute, während das Menetekel einer Furie des Verschwindens an die Kulturwand gemalt wird. Kaum je so viele Ranglisten, Bedeutungstabellen, Kanonkoffer, während man regelmäßig eine ordnungslose Popularisierung und Nivellierung nach unten beklagt. In scheinbar unsicheren Zeiten gilt es anscheinend, sich der Werte zu versichern.

„Der Kanon ist tot“, weiß 2003 die Ausschreibung einer kultursoziologischen Tagung in Koblenz. Sie beginnt mit dem apodiktischen Satz: „Der europäische Bildungskanon ist am Ende, ohne Zweifel“. Die Institutionen hätten „als Träger von



gemeinsamen Bildungsinhalten ausgedient, indem sie zu gesellschaftlich zweckdienlichen Ausbildungs- und Integrationsapparaten reformiert wurden“. Der Konsens über die „ästhetischen Qualitäten unterschiedlicher Kulturprodukte“ sei zum „Konsens über die freie Meinung zur ästhetischen Urteilsbildung ohne Begründungszwang mutiert“. Haben die Organisatoren in Koblenz Kant gelesen? Und was war an den Begründungen eines Heinz Kindermann, eines Gerhard Fricke, eines Benno von Wiese – der damals anerkannten Größen des Faches – so einleuchtend und wunderbar? Welcher Art war deren Begründungszwang? Wie stand es um jenen von Mirabeau, dem *Journal des Débats*, von Franz Gräffer oder der *Encyclopédie*?

Die Klagen vom verlorenen Kanon werden so häufig angestimmt wie vor einigen Jahren die Formel vom „Tod des Autors“ oder vom „Ende der Geschichte“. Sie tönen oft im Refrain mit dem Abgesang auf die Kultur und auch auf die Geisteswissenschaften, die im utilitaristischen Schwitzkasten stecken. Nicht selten allerdings verlangen eben jene, die ein gängiges Nützlichkeitsdiktat anprangern, von der Kunst unbedingt einen Erkenntniswert, also selbst einen Nutzen.

Tatsächlich scheint den reichen westlichen Ländern Kultur, Bildung, Forschung wenig wert zu sein, wenn sie nicht kurzfristige Nützlichkeit, Nachhaltigkeit, Reichweite – oder wie derartiges Quotenmanagementvokabular auch lauten mag – in Aussicht stellen. Einem *horror vacui* mit einem Listenmuß zu kontern, spricht freilich nicht gerade für den „autonomen Menschen“.

Statt Förderung Forderung. Um mit Kant zu sprechen: Die Vormünder deklarieren, was das Hausvieh tun muß.

Der ehemalige Hamburger Anglistikprofessor Dietrich Schwanitz publizierte 1999 seinen Kanon von *Bildung* mit dem didaktisch-autoritären Untertitel „Alles, was man wissen muß“. Die Prüfung funktionierte aufs Exempel: Er landete damit einen Bestseller. Im selben Jahr kam von Manfred Fuhrmann *Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters* heraus, in den USA von Andrew Delbanco *The Decline and Fall of Literature*.

In den drei Werken äußert sich ein Geist der Exklusivität. Eine Rezension kreidete denn auch Manfred Fuhrmann seine vollkommene Rückwärtsgewandtheit an: Das Bürgertum, das die Bildungsidee vom späten 17. Jahrhundert herauf getragen habe, erklärte er, existiere nicht mehr, eine globalisierte Massenkultur habe den europäischen Bildungskanon abgelöst. Dem hielt Ulrich Greiner entgegen, daß eben eine andere soziokulturelle Schicht als Funktionselite auftrete. Irgendjemand müsse es ja sein, der Sloterdijk oder Habermas lese, die *Zeit* oder die *FAZ* oder den *Merkur* abonniere, ins Theater oder in die Museen gehe. Allein die Quantität der heutzutage verkauften Klassiker übertreffe um ein Vielfaches die Zahlen der von Fuhrmann gerühmten Epoche, in der ja die Analphabetenrate wesentlich höher war. Weder könne man heute unterstellen, „die Konsumenten läsen nicht oder sie verstünden

nicht, was sie lesen und sehen, noch kann man unterschiedslos von Massenkultur reden“, betonte Greiner.

Die *Zeit* legte zwischen 1978 und 1980 eine *Bibliothek der 100 Bücher* vor, in Serie besprachen berühmte Beiträge – von Marcuse bis Fassbinder – jede Woche ein Werk. 1997 erklärte die *Zeit* dann als Fazit ihrer Umfrage *Brauchen wir einen neuen Literatur-Kanon?*, daß der Kernkanon de facto unumstritten sei und literarische Maßstäbe auch dann Gültigkeit hätten, wenn sie „nicht mehr gewußt werden“. Der Ausdruck des Konsens rechtfertigt den Konsens.

Die österreichische Zeitschrift *Profil* eruierte 2001 per Expertenvotum „50 Klassiker fürs Leben“: Faust vor Hamlet, der Bibel und der Odyssee. Darauf war von berufener germanistischer Seite in der Manier des Sportkommentators zu hören: „Goethe hat es wieder einmal geschafft“.

Im selben Jahr präsentierte Marcel Reich-Ranicki seine Mußbücher im *Spiegel*, dann 2002 den ersten seiner Kanonkoffer im Buchhandel. Für die gütig ausgeübte Oberaufsicht – das „verdrießliche Geschäft“ des Denkens nimmt er den Zahlenden ab – erhielt der Vormund 2004 den Europäischen Kulturpreis. Das Bildungsversprechen im Handgepäck fand sich, wie bei solchen Bilanzierungen üblich, dem Was-und-wer-fehlt-Spiel ausgesetzt: kein Nestroy, vermutlich zu komödienhaft; kein Grillparzer, vermutlich zu austriakisch ... Thomas Steinfeld von der *Süddeutschen Zeitung*, dem Konkurrenzfeuilleton zum Reich des Kanonikers, wendete gegen den „Ghettoblaster der deutschsprachigen Prosa“ ein, daß die einzelnen Werke im Köfferchen ohnehin massig lieferbar seien: Goethes *Werther* in sechsunddreißig, Thomas Manns *Buddenbrooks* in neun, Thomas Bernhards *Holzfällen* in vier Ausgaben. Den eigenen Geschmack für einen Kanon auszugeben, sei nur ein „grandioses Missverständnis seiner selbst“. Deswegen brauche man gar nicht über die Auswahl zu streiten. Hinzuweisen gelte es hingegen auf den „Akt der entschiedenen Reduktion von Komplexität“ – so werde eine Welt „geschlossen, zugemacht, verriegelt“.

Dies ist eine Kanonfalle, die nicht nur Reich-Ranicki aufstellt. Ein Notnécessaire der Bildung hilft gegen das schlechte Gewissen, nicht alles rezipieren zu können, ein Reisetabernakel gegen die Sünde der Unkultur. „Nimm mich mit, spricht diese literarische Kompaktanlage zu ihrem potentiellen Leser“, hört Steinfeld, „nimm mich mit, das Leben ist kurz, aber siehe Du zu, daß Du nicht ungebildet ins letzte Hemd steigst. Ich bin Dein Weg und Deine Chance.“ Reich-Ranickis *Kanon* sei ein typisches Produkt einer Gesellschaft, die sich von einem internationalen Vergleich, der PISA-Studie, so sehr habe erschrecken lassen, daß sie den Bildungsnotstand ausgerufen habe. An einem solchen Instrumentalismus indessen gehe alle Bildung zugrunde.

So ist es auch wieder nicht, wie der Kritiker in gängiger bipolarer Sicht glauben will. Bis „alle Bildung“ zugrunde geht, muß sehr viel, und nicht nur auf der kulturellen



Ebene, schief laufen. Wäre nicht vielleicht nach der hochbürgerlich zelebrierten eine andere Art von Bildung möglich? Vielleicht eine, die das *sapere aude* fördert?

Hellmuth Karasek, der TV-Kompagnon Reich-Ranickis im seinerzeitigen *Literarischen Quartett*, schränkte seine Vorschreibung ebenfalls 2002 auf dreiunddreißig Bücher ein, was einem bei der üblichen Zahlenglätte der Fünfziger und Hunderter geradezu unround vorkommen möchte. Die *Weltwoche* folgte zwei Jahre später auf dem Markt der aufgelisteten Bedeutungen. Die *Süddeutsche Zeitung* hat mittlerweile in umfassender Kanonbemühung nicht nur ihre ausgewählten Werke der Weltliteratur auf den Markt gebracht, sondern auch die fünfzig Lieblingsbücher ihrer „Jungen Bibliothek“, die tausend Songs der Popmusik, hundert Filme ihrer „Cinemathek“ sowie fünfzig „Highlights und Stars der Spannungsliteratur“, während die *Zeit* nunmehr die fünfzig „Klassiker der modernen Musik“ liefert.

Auf www.literaturkritik.de läuft *Das Kanonspiel*, bei dem Voten für die besten hundert Prosa- und Dramentexte sowie für die besten fünfzig Gedichte in deutscher Sprache, „die möglichst jeder gelesen haben sollte“, abgegeben sind. In der sechsten Runde, von Oktober 2004 bis September 2005, ist keine Spur von einem lebenden Autor. Es steht Goethes *Faust* mit 442 „Pluspunkten“ vor Lessings *Nathan* mit 402, Büchners *Woyzeck* mit 387 und Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen* mit 384, bei der ranghöchsten Lyrik Celans *Todesfuge* (203) vor Goethes *Prometheus* (200) und Rilkes *Panther* (194). Sieht man vor lauter Kanonstäben noch die Welt?

Wer auf sich hält, der hält sich wohl für ausersehen, seinen Geschmack den Mitbürgern vorzuhalten, seine Kultur paradieren zu lassen. Das Publikum versammelt man zur Glaubensgemeinde, der man die Kommunion verabreicht. In der Wertung suggeriert man Geschlossenheit. Die Grenzziehung der Anzahl verspricht eine erkennbare Rankingplausibilität und verbreitet einen leichten zahlenmystischen Hauch, wenn ausgerechnet dreiunddreißig Werke berufen und auserwählt sind. Der Superlativstil und die Verpflichtung, die nicht selten in einem „Muß“ des Untertitels hervortritt, bekräftigen das selbstreferenzielle Vorgehen: Aus der eigenen Referenz ziehe man die Urteilsbegründungen, die diese Referenz stützen, so daß die Urteile wiederum legitimiert erscheinen, sodann weiteren Urteilen die selbstverständliche Grundlage und künftigen ein Vorbild liefern.

Mit Kanon auf Spitzen schließen

Die Fauteuils sind im Oval angeordnet. In ihnen sitzen Männer, die Beine übereinandergeschlagen. Dahinter neigen sich Köpfe des Studiopublikums konzentriert ins Bild. Die Kulissen nüchtern, hell. In deren Mitte ein Scheinregal, auf dem die Bände als unbeschriebene Requisiten eine Türattrappe umrahmen. Sie zeigt aufgeblätterte Seiten mit Photos von einem kleinen Bücherhaufen. Im Salonscheitelpunkt redet ein rundliches Gesicht. Bauschige Brauen, flinke große Augen. Die randlose Brille setzt der wohl Sechzigjährige gelegentlich ab und wieder auf, wenn er auf die

Seiten schaut. Locker sitzt er, fünf Zentimeter über dem Fauteuil. Aus dem Band, den er in der Rechten hält, stehen Zettelchen in Farbe.

Bernard Pivot, der über Jahrzehnte im französischen Fernsehen Literatur präsentiert und repräsentiert, spricht sonor, informiert, betont verständlich und doch elegant. Die Bücher zeigt er am Ende der Sendung direkt in die Kamera. Zuvor werden die Cover breit eingeblendet, dann der Name des Autors, kursiv der Titel, daneben das Logo der Fernsehstation, blau-weiß-rot verschlungen. Der Band liegt in Pivots Händen, die Zettelchen schauen bunt heraus. Sie sagen leise: Wir wissen, er hat da gelesen, hier steht es, auf uns. Während ein Gast aus dem Fauteuil redet, blättert Pivot und kommt gleich auf diese Passage zu sprechen, wo ihm das Zettelchen Farbe bekennt.

Den direkt übertragenen Literatursalon führte Bernard Pivot zunächst unter dem Titel *Apostrophes*, schließlich als *Bouillon de culture* bis Juni 2001. Die Gäste fanden ihre Werke spätestens am nächsten Tag in den Buchhandlungen gestapelt. Als unausgesprochene Regel galt, daß alle Beteiligten einander freundlich zu bedenken hatten. Mitte der achtziger Jahre brach Peter Handke das Einverständnis und schnappte Françoise Sagan an; im Pariser Salon verzieh man ihm das nie. Nein, kein böses Wort über den Nachbarfauteuil. Pivot stellte einen Autor vor, besprach mit ihm eine knappe Viertelstunde lang sein Buch, um den Inhalt ging es, um das Leben der Figuren. Alsdann befragte der Herr der Zettelchen die anderen Gäste zum Werk des Kollegen. Alle zeigten sich als brave Leser, nahmen einen Schluck aus dem breiten Wasserglas, Charles Bukowski bekam seinerzeit Tee, es war Whisky, auch bei Nabokov sei es so gewesen, und die Kamera schwenkte zum nächsten.

Alles in feinem Enthusiasmus, der Moderator der Tafelrunde in fast kindlicher Lesefreude, alle selbst und bewußt. Im Pariser Salon sind die Minderwertigkeitskomplexe an der Garderobe abzugeben. Gerne zitiert der Kulturmensch das „unrettbare Ich“ von Mach oder Weininger, behauptet das Ende des Subjektes, den Tod der Identität. Ohne starkes Ego jedoch gelangt keiner über diese Schwelle hier.

Dem sonoren Pivot gegenüber blinzelt an jenem Studioabend ein alter weißhaariger Römerkopf. Er saugt am schwarzen Zigarettenspitz, nimmt ihn und streckt ihn locker hoch von sich. Daneben reckt sich im Fauteuil eine Cyranonase unter dicker schwarzer Brille und kräftiger Haarwelle. Pivots Zettelchen zeigen auf ihn. Zur Präsentation seines Kanonbüchleins *Dernier inventaire avant fermeture*, auf Deutsch dann *Letzte Inventur vor dem Ausverkauf*, sitzt Anfang Juni 2001 der Pariser Schriftsteller Frédéric Beigbeder in der berühmten Sendung, mit dem selbsternannten „Salonrebell“ Philippe Sollers, mit Hector Bianchotti und zwei weiteren Herren.

Pivot streicht die heimische Weltgewandtheit heraus: In Frankreich übersetze man die meisten fremdsprachigen Bücher auf der Welt. Alle sind sich über ihre bündigen Urteile, über ihr gegenseitiges Wohlgefallen ganz einig. Sartres *La nausée* sei zweifellos, *incontestablement*, besser als *L'étranger* von Camus. Bianchotti pflichtet bei; er



brauche nur vier Zeilen zu lesen, und schon wisse er, ob das Literatur sei. In einem halben Satz fixieren sie den Wert eines Werkes, als sei er im ewigen Hauptdienstbuch eingetragen. Die Punkterichter im Kunstlauf verkünden Haltungsnoten. Gültigkeit bestätigen die Großmeister des Als-ob zunächst sich selbst. Geschmack inszenieren sie als Urteil eines Weltgeistes.

Beigbeder hatte seine Plaudereien gedruckt sehen wollen, die er in seiner eigenen Fernsehsendung als *Causerie de salon* über „die fünfzig besten Bücher des 20. Jahrhunderts“ geführt hatte. Weit verbreitet gibt er die Rolle des *Enfant terrible*. Das junge Pendant des alten Sollers hat eine Ecke des Pariser Salons gepachtet, von der aus er sich 2001 maßgeblich als Förderer seines Freundes Houellebecq und seiner selbst betätigt: Rezensent für den *Figaro littéraire* und die Frauenzeitschrift *Elle*, für das populäre Literaturmagazin *Lire*, die Radiosendung *Le masque et la plume*, den TV-Sender *Paris Première*, später für andere Fernseh-Plateaus.

Letzte Inventur vor dem Ausverkauf nennt also Beigbeder seine jeweils zweiseitigen Plattitüden mit Eigenreklameeinschaltungen. Es handle sich um Literatur, „die das Jahrhundert geprägt“ habe, bedeutet er und bedient eine wesentliche Diskursfassade: Die Liste sei demokratisch, denn sie basiere auf einer französischen Umfrage. Beigbeders privater also öffentlicher Kanon – er enthalte Houellebecq und Sollers – solle „Gegenstand eines späteren Bandes sein“, läßt das Vorwort befürchten.

In seiner letzten Inventur vor der allerletzten findet sich natürlich die Grande Nation gehörig repräsentiert. Von den fünfzig „besten Büchern des 20. Jahrhunderts“ stammen genau fünfundzwanzig aus französischer Feder, elf aus der englisch-amerikanischen Literatur (darunter *Vom Winde verweht*), vier aus der deutschsprachigen, drei aus Italien. Allesamt jedenfalls aus Europa und den USA, bis auf *Hundert Jahre Einsamkeit*, zudem das einzige Werk auf Spanisch. Portugiesisch existiert nicht, kein Euclides da Cunha, kein Pessoa, kein Lobo Antunes. Von Exotischem gar nicht zu reden. Tschechisch oder Chinesisch oder Kisuaheli sind hier Nullnummern. Literatur, „die das Jahrhundert geprägt hat“. Wessen Literatur? Inwiefern geprägt?

In Paris ist Beigbeder in bester Gesellschaft. Die Mechanismen der literarischen Weltrepublik will Pascale Casanova, die für den Radiosender *France Culture* arbeitet, in ihrem 1999 publizierten Buch *La république mondiale des lettres* erklären. Dabei bezieht sie sich auf eine recht geringe Anzahl von kanonisierten Autoren, die sie von vornherein superlativisch als „die größten Revolutionäre dieses Jahrhunderts“ bezeichnet, und sieht jedenfalls Paris als das Zentrum, als Drehscheibe für jeden internationalen Sprachkunsttransfer. Hier verlaufe der poetische Meridian, Französisch sei ohnehin die Sprache der Literatur und der französische Literaturraum der „autonomste auf der Welt“.

Die hundert bedeutendsten Bücher der gesamten Geschichte Frankreichs wollte vor einigen Jahren eine Pariser Zeitung in ihrer Tabelle der Grandeur publizieren und hatte zu diesem Zwecke von dreißig anerkannten Intellektuellen der Nation, quasi

vom Kern des Pariser Salons, eine Rangliste von je zehn Titeln erhalten. Darauf verweist Milan Kundera 2005 im Kapitel „Der Provinzialismus der Großen“ seines Bandes *Le rideau* (Der Vorhang). Die Fragestellung habe zwar einige Interpretationsmöglichkeiten offen gelassen: „quels sont les livres qui ont fait la France?“, wörtlich: welche Bücher haben Frankreich gemacht? – in Paris will man offenbar Prägendes festhalten und nicht etwa erfahren, was gerne gelesen oder besonders geschätzt wird. Aber immerhin sei doch recht gut zu erkennen, welche literarischen Werke der Nation eine intellektuelle Elite Frankreichs als wichtig erachtet. An erster Stelle landete *Les Misérables* von Victor Hugo, an elfter kamen die Kriegsmemoiren von de Gaulle und erst danach, an vierzehnter, stand Rabelais. „Rabelais après de Gaulle!“, ruft Kundera vor Schreck aus und versteht die Welt nicht mehr. Tatsächlich versteht er, der Tscheche in Paris, diesen Kanon nicht, dessen Prioritäten ins Provinzielle tendieren und in dem die moderne Lyrik nicht aufscheint, als habe es deren immensen Einfluß auf die moderne Kunst nie gegeben.

Bei Beigbeder reicht die Liste von Camus (Nr. 1) und Proust, Sartre, Prévert bis zu Bernanos und Breton (Nr. 50). Was der Kanoniker zu sagen hat, geht über Provinzialismus und Banalitäten nicht hinaus. Der deklarierte Experte braucht sich um seine Kennerschaft nicht zu bemühen, sie ist sozial verankert.

Kafka tritt bei ihm als „Synonym für Angst vor Bürokratismus, für tschechische Absurdität und Expressionismus in Schwarzweiß“ auf – nicht nur Kundera mag sich wundern. Genau nimmt es der Überflieger bei seinen literarischen Sturzflügen im Zuschauerraum jedenfalls nicht. Im 18. Jahrhundert, behauptet er, „gab es die Märchen der Brüder Grimm“; die Handlung von Thomas Manns *Zauberberg* erinnere an jene von *Der Tod in Venedig*; Grass, dessen *Blechtrommel* 1959 erschien, habe Gabriel García Márquez, dem Autor des 1967 publizierten Romans *Hundert Jahre Einsamkeit*, „alles zu verdanken“.

Wenn Beigbeder ausführlicher von den Lebensumständen der Schriftsteller berichtet als von den Werken, den Alkoholexzessen der einen, den Liebschaften der anderen, dann bedient er sich jener Maschinerie, die er für den angeblichen Ausverkauf verantwortlich macht. Während er eine heutige Spaßkultur verurteilt, schreibt er wie ein müder Scherzbold: Stefan Zweig ist ihm nicht mehr als ein „sensibler Junge“, den „die Arbeiten seines Kumpels Sigmund Freud beeinflusst“ hätten.

Sollte das Ende der Buchkultur bevorstehen, dann beschleunigen Produkte wie diese Inventur es mit Gewißheit.

Bernard Pivot legt den Zettelchen-Band weg, hält Bücher in die Kamera und verweist auf die nächste, die letzte Literatursendung seiner Karriere, am 29. Juni 2001. Klaviertakte, der Abspann läuft.



Das angekündigte Ende der Literatur

„Heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts müssen wir realistischerweise bezweifeln, ob überhaupt irgendein Schriftsteller je wieder in der Lage sein wird, Literatur hervorzubringen“, verkündigt der Yale-Professor Harold Bloom, ein Star der Kulturszene in den USA.

Sein Buch über *Die hundert bedeutendsten Autoren der Weltliteratur* erschien 2004 auf Deutsch. Mehr als tausend Seiten, ein kleiner Kanonkoffer in Schwarz mit dem weißen Querstreifen des Obertitels *Genius* stellen die Aura des Künstlers als Überschrift über jegliches Schreiben. In New York war der „literarische Weltenbaum“, wie es der Knaus-Verlag auf die große Klappe druckt und damit die Auswahl als etwas natürlich Gewachsenes anspielt, 2002 als *Genius. A Mosaic of hundred exemplary creative minds* herausgekommen. Die gegenseitigen Bedankungen von Autor und Übersetzerin nähren die Vermutung, daß alle Beteiligten den deutlicheren Wink im Deutschen nötig fanden. Als brauche das Publikum hierzulande den Superlativ und die Exklusivität.

Die ausladende Geste erhebt ein bombastisches Ich zu einem Gemeinplatz, von dem aus der Herold Bloom des Allerhöchsten einen Endpunkt ausruft: Nach mir, nach uns die Broschürenflut.

Unter den hundert Genialen präsentiert der Yale-Professor neunundvierzig aus dem Englisch-Amerikanischen – die „Central- und Hauptprovinz“ ist nicht Deutschland, wie Otto von Weddigen 1882 die Weltliteratur geordnet sehen wollte, sondern eben das aktuelle Machtzentrum. Für Bloom und Beigbeder bieten fünfzig Prozent eine ausgeglichene Handelsbilanz: zugleich eigenmächtig und scheinbar weltoffen. Beide haben Universelles im Auge, wiewohl der Yalie gemäß dem Titel seines früheren Buches einmal vom „westlichen Kanon“ schreibt. Das elitistische Prinzip ist von Beigbeder scheidemokratisch legitimiert, von Bloom als Ständeordnung einer Elite. Seine Bescheidenheitsfloskeln im Vorwort verschwinden hinter tausend Seiten, die eine Rangliste im Zirkelschluß behaupten. Wie gesagt: Als Maßstab gelten genau die Merkmale genau jener Werke, denen man die höchste Qualität zuspricht. Es ist ein sicheres System, den eigenen Kennergeschmack als objektivierten einzusetzen, mit dem Glanz des Auserwählten, der auf den Auserwähler zurückstrahlt.

Das derart gestärkte Ich vermag im Populären undifferenziert nur Niedergang zu erkennen, im Heutigen eine große Kulturlosigkeit, die selbstverständlich bewirken muß, daß heutige Autoren von der Kanonsegnung ausgeschlossen bleiben. Der einzige Gegenwärtige in seinem Buch ist Bloom selbst. Alles, „was wir derzeit bejubeln“, weiß das Nachwort, lande sowieso im Papierkorb.

Das Vertrauen des Westens in seinen Kanon drohe unterzugehen, die Kultur werde vom „gewaltigen Internet“ und durch „mißverstandene Schuldgefühle“ verschlungen. Der Sinn für Ironie sei zerstört, das „echte Lesen“ werde kaum noch gepflegt,

im Bildschirmzeitalter wisse man das Schwierige nicht mehr zu verstehen. Des Unheils Betreiber seien Intellektuelle von anderswo, „die Franzosen“, schließlich auch politisch keine verlässlichen Vasallen der USA. Anders als Alan Sokal und Jean Bricmont in ihrem Buch *Impostures intellectuelles* (1997) geht Bloom freilich nicht genauer auf die Sünden der Franzosen ein, sondern bricht ohne weitere Erklärungen seinen Maßstab über sie.

Schuldgefühle? Folgt man Bloom: Warum sollten auch die mächtigen westlichen Weißen den Kolonialismus bedauerlich finden – sogar das Parlament der Franzosen hat 2005 zum Gesetz erhoben, in der Schule müsse gelehrt werden, daß der Kolonialismus auch sein Gutes gehabt habe. Warum sollte man die Ausrottung von indigenen Bevölkerungen dort und da bedauern, den Sklavenhandel, den Holocaust, den Hunger und das Kindersterben in unserer gegenwärtigen Welt? Hat man doch diese großartige Kultur, die hundert bedeutendsten Autoren der Weltliteratur hervorgebracht und aller Welt geschenkt, als Licht der Aufklärung und Menschwerdung, und den Kolonialismus heute ohnehin hinter Diskursformeln und Marktgeheimplätzen versteckt.

Auf das Akademische, greint Bloom, ist kein Verlaß mehr. Es werde schlechte Kunst an den Universitäten gelehrt, in den Medien propagiert und „als politisch besonders verträglich verkauft“. Die Erforschung von „Mittelmaß, welcher Couleur auch immer, gebiert Mittelmaß“. Die Literaturwissenschaft, heißt dies, habe tunlichst nicht etwa aus der Analyse diverser Genres, schon gar nicht aus jener von Mechanismen des Kunstbetriebes, geschichtlichen Entwicklungen, Bezügen von Text und Kontext und so fort einen Erkenntnisgewinn zu erzielen. Sie habe vielmehr den Diskurs der Lobpreisung zu stützen.

Seine Ergründung des Genialen, insinuiert Bloom, vermöge Entsprechendes zu gebären. Forschung müsse einen Ministrantendienst leisten. Hinderlich dabei erscheine dem Hohen Priester ein historisches Denken.

Zu Beginn seines siebenteiligen Essaybandes *Der Vorhang* weist Milan Kundera auf ein bekanntes Phänomen hin: Wenn ein heutiger Komponist eine wunderbare Sonate in der Manier von Beethoven schaffen würde, dann würde er bestenfalls als Virtuose des Pastiche Anerkennung finden. Ein Datum konditioniert folglich unser Schönheitsgefühl, fährt Kundera fort, zu unserer Wahrnehmung von Kunst gehört ein gewisses historisches Bewußtsein.

Genau dies setzen die Kanonlisten ein und zugleich aus. Sie gehen zurück in die Zeit, allerdings mit dem jetzigen, vorgeblich jedoch zeitlosen Raster. Pointillistisch entnehmen sie dem Gestern nur das heute als wertvoll Behauptete, ohne die Mechanismen und Entwicklungen zu bedenken, die zu dieser Selektion geführt haben. Als wäre ein „literarischer Weltenbaum“ natürlich gewachsen und hätte konsequent seine dünnen Blätter verloren.



Harold Bloom schimpft, wir seien „schon zugeschüttet von Sozialgeschichte“. Besser die Gipfelmesse lesen als in Niederungen steigen, dort lauert vielleicht gar falsche Schuld, ohne Sinn für Ironie.

Dem Selbstgeföhle ist es angenehm, sich zu den letzten echten Kulturmenschen zu zählen. Der Baron Poldy Andrian seinerseits notierte Ende April 1894 nach einem Schönbrunn-Spaziergang mit Hugo von Hofmannsthal: „Das ist schön, diese Rolle als letzte österreichische Dichter, – die wir zugleich das letzte Ausklingen der sterbenden österreichischen Cultur sind.“ Der Sonnenuntergang wirkt umso erbaulicher, je mehr man davon überzeugt ist, daß aus dem eigenen Hintern die Sonne scheint.

Mit dem Yale-Professor erreicht uns aus den USA nach dem vorzeitig ausgerufenen Ende der Geschichte der angekündigte Tod der Dichtung. Auf die einstürzenden Türme des World Trade Center verweist Bloom mehrmals, ein Lob der USA-Demokratie hat er im Kapitel über Melville untergebracht. Patriotisches Abfeiern zielt auf Ermächtigung. Nachdem die USA in der Welt ihre Moralgewalt samt Sprachregelung in Stellung gebracht haben, erklärt der „Star der amerikanischen Literaturkritik“, wie ihn die Verlagswerbung anpreist, der Welt den rechten Genius der Sprachkunst.

In beiden Fällen braucht es eine Legitimierung, beide Male erfolgt sie esoterisch. Die Macht, die ihren Oberhirten Gott ohnehin dauernd anruft, will sich nicht nur durch den Markt, die Moral, die Demokratie in ihr gutes Recht und Licht setzen, sondern auch durch die überlegene Kultur, die „die Anderen“ als Barbaren hinstellt. Das hört sich umfassend, konsequent, plausibel an und ist so praktisch, weil unüberprüfbar. Man muß sich nicht darum kümmern, ob die Auszählung von Stimmzetteln korrekt verlaufen ist.

Seine Werteordnung rechtfertigt Bloom mit dem Gnostizismus und der Kabbala, nach der er die Kapitel seines Buches benennt, in liturgischer Diktion: „Keter steht für Bewußtheit auf ihrem Höhepunkt“, während „Bina Intelligenz im Sinne von erkanntem Wissen ist, ein Prisma, das Erleuchtung in erfaßbare Strahlen bricht.“ Der Zirkelschluß des Unternehmens ist hinter dem Esoterischen versteckt, die auswählende Erleuchtung geheiligt. Der Gnostizismus sei „nüchtern betrachtet die Religion der Literatur“.

Nüchtern betrachtet haben die Lateinamerikaner, Afrikanerinnen, Japaner, Chinesinnen, Inder und geschätzt fünfundneunzig Prozent der Weltbevölkerung laut dieser Ständeordnung keinen Anteil an der Weltliteratur.

Dafür gehört Boswell dazu. Voltaire nicht. „Ich bin in der Tat ein einzigartiges Wesen. Werde ich nicht überall gut aufgenommen?“ notierte Boswell 1764 und betonte seine „bemerkenswerte Menschenkenntnis“ – nachdem ihn Voltaire hinausgeworfen

hatte. Bloom zählt Boswell zu den „Weisheitsautoren“ und nennt ihn einen „genialen Psychologen“.

Weder Schiller, noch Kleist, noch Büchner sind erwähnenswert gegenüber dem Genius der „amerikanischen Erhabenheit“, wie es im Kapitel über Ralph Waldo Emerson heißt, der mit Shakespeare bei Bloom überall waltet.

Verfahren

Nüchtern betrachtet bedient sich der auf vergangene Erhabenheit gestützte Kulturpessimismus, wie wir gesehen haben, oft gerade jener Verfahren, die er für den Verfall verantwortlich macht.

Der Duktus der Laudatio ist die Sprache der Werbung, bis der ganze Text auf den Superlativ gekommen ist.

Das „Bedeutendste“ häuft sich in allen Formen. Tschechow sei „der menschlichste aller Autoren“ – war kein einziger je menschlicher als er? Shakespeare und Tolstoj erscheinen „praktisch universell“ als die „natürlichsten Schriftsteller“. Goethe sei „der letzte Weise jener alten säkularen Literatur des Westens, die man als Humanismus, Aufklärung oder wie es sonst beliebt, bezeichnen kann“ – ist das wirklich beliebig?

Es sticht der Trumpf der Reklame und der Bedeutungsarithmetik: „Zusammen ergeben Kafka und Beckett zwei Drittel Dante des 20. Jahrhunderts“, hat Bloom errechnet.

Shakespeare: der „Barde für die umfassendste Bewußtheit und den schärfsten Verstand in der ganzen Literatur“ (umfassender als umfassend?); er hatte „die erhellendste Idee, auf die ein Dichter jemals gekommen ist“ (erhellender als erhellend?).

Don Quijote: „die fortgeschrittenste Prosaliteratur“, und das sei „noch untertrieben“ – der Superlativ eine Untertreibung?

Da capo, nun für *Paradise Lost*: „Es gibt kein durchdachteres Meisterwerk in englischer Sprache, und ‚Meisterwerk‘ ist noch eine Untertreibung“.

Nüchtern betrachtet verteilt der Elitismus gern Zensuren und schließt aus seiner Höhe von sich auf alle anderen. Seine Annahmen, nicht zuletzt die simplen, möchte er zur Allgemeingültigkeit erklären. Jeder, weiß Harold Bloom mit Bestimmtheit, „jeder, der ein Leben lang die besten zur Verfügung stehenden Bücher zu lesen versucht, ist ein Schüler des Augustinus“.

Das Wesen der Kanonprosa ist exklusiv, suggestiv, repetitiv. Die Autoritätssätze zielen ins Definitive: „für immer“, „jemals“, „niemals“, „der einzige“, „der erste“, „der letzte wahre“ haben Hochkonjunktur.



Der Berserker der Rangliste ist von einer Vergleichsdiarrhöe befallen. Pessoa sei „kein Super-Camões, ebenso wenig wie Pessoas Campos ein Super-Whitman ist“; es sei eine „außerordentliche Auszeichnung, wenn man der größte portugiesische Dichter seit Camões genannt wird, vergleichbar der Einordnung von Wallace Stevens und Hart Crane als die bedeutendsten nordamerikanischen Dichter seit Walt Whitman und Emily Dickinson“. Von Hofmannsthal möge man nur den Chandos-Brief und ein paar Gedichte lesen, er sei „eine schätzenswerte Figur, aber eben kein Goethe“ gewesen.

Die Komparationswut steigert sich ins Seltsame: „Rilke, der ja gewiß kein weniger schwieriger Liebhaber gewesen ist als Franz Kafka“. Gewiß.

„Wir leben nun einmal in einem Zeitalter der Kategorisierungen“, bedauert der Kategorisierer.

Nüchtern betrachtet fällt auf, wie derartige Kanonkoffer Politisch-Weltanschauliches ins Kulturelle transponieren.

Eine große Erzählung behauptet große Ordnungen. In einer Welt, die undurchschaubar scheint, sind Sicherheitsnetze gefragt. An ihre Demokratie- und Kulturmaschinen läßt sich das Selbstbewußtsein in den reichen westlichen Ländern hängen. Zwar wird hier, wie Soziologen belegen, die Gesellschaft immer heterogener, dafür fallen die Gemeinschaftsfeiern umso intensiver aus. Während man Internationalisierungen betont und Konzerne oder Cyberspacechater global agieren, pflegt man auf symbolhaft aufgeladenen Schauplätzen Kollektivjubiläum sowie Staatshymnen. Das haben Staaten den Konzernen noch voraus. Die Olympiasieger zeigen im Ziel zwar ihre Sponsormarken, treten jedoch nationalverpackt im Flaggenumhang ihre Ehrenrunde an, vom großpatriotischen Hurra der Medien begleitet.

Ein Kanon hat etwas von einer Sportrangliste, ohne die meßbaren Leistungen. Die Form ist die Laudatio, das Kalkül eine Arithmetik des Ego und der Gemeinde, die Legitimation wirkt zirkelschlüssig. Thematisch ein Griff nach den Sternen, die Ausführung – um mit Leo Löwenthal zu sprechen – aus dem Untergeschoß des geistigen Warenhauses.

Nationalkoffer

Der Yale-Professor Bloom, der die sozialgeschichtlichen Zugänge beschränkt sehen will, steht dennoch in einem historischen Kontext. Seit 1968 wird in den USA immer wieder sehr heftig über den Kanon diskutiert, und zwar auch im Rahmen einer nationalen Selbstbestimmungsdebatte. Die USA, erläutert Kurt Müller 2001 in seinem Aufsatz *Zwischen kulturellem Nationalismus und Multikulturalismus*, waren „seit jeher in besonderer Weise auf einen Kanon von Schriften angewiesen, die sich als Instrument der kollektiven Selbstvergewisserung eigneten.“

Die Amis bleiben mit dieser „besonderen Weise“ keineswegs allein. Das Nationale fördert das Kanonische, Jubiläen wirken anregend. „Seit August 2004 steht er fest – der Literaturkanon der Türkei“, liest man im Internet, wo auf jene hundert (auch hier hundert) vom Erziehungsministerium zusammengestellten Bücher verwiesen wird.

Der dänische Kulturminister verkündete am 24. Januar 2006 im Fernsehen den offiziellen staatlichen Kanon aus hundertundacht maßgeblichen Werken der heimischen Kultur vom Frühmittelalter bis heute. Er diene der Jugend und den Zuwanderern als Einführung in dänische Art und Seele. Wer Däne sein oder werden wolle, müsse wohl künftig damit rechnen, nach diesem Kanon gefragt zu werden, für den neun Ausschüsse aus den Kunstsparten jeweils zwölf Werke ausgewählt hatten. Als gelte es sich mit biblischer Zahlenmystik zu legitimieren und abzusichern. Lars von Trier – dessen Film *Idioten* ebenso auf der Liste steht wie das Wikingerschiff *Skuldelev 2*, Andersens *Kleine Meerjungfrau* und Inger Christensens Gedichtzyklus *Schmetterlingstal* – gratulierte dem Minister ironisch zur „Nationalisierung der Kultur“. Man werde diesen Kanon in der Schule unterrichten, erläuterte die *Süddeutsche Zeitung*, man werde „darauf achten, dass die dänischen Kulturinstitutionen kanonisch operieren. Das dänische Kulturleben wird sich somit, wenn es in den Genuss von Subventionen kommen will, als Ganzes retrospektiv zu organisieren haben“. Die Frage sei allerdings nun, wie der Minister seinen Kanonkoffer tatsächlich unters Volk bringen wolle.

Selbstvergewisserungen waren ebenfalls im Österreich des „Bedenkjahres“ 2005 angesagt: sechzig Jahre Ende des Krieges und Gründung der Zweiten Republik, fünfzig Jahre Staatsvertrag und Souveränität, zehn Jahre EU-Mitgliedschaft. Als ein Jubelprojekt hatte im Spätsommer 2004 ein Boulevardkolumnist seinen *Austrokoffer*, als „treibenden Motor“ den Bundeskanzler sowie fast 300.000 Euro Subventionen angekündigt. Die Literatur des Landes, die seit 1945 entstanden sei, solle in zwanzig Bänden im kindisch bemalten Handgepäck der Repräsentanz dienen. Man sei zwar ein kleines Land, jedoch gewiß eine Kulturgroßmacht. Das „beispiellose Ereignis“, wie es der Verlag ankündigt, liegt nach einigen Debatten nun vor und heißt wie ein altes Firmenschild *Landvermessung vormals Austrokoffer*.

Harold Blooms Amikoffer und das austriakische Nécessaire haben einiges gemeinsam, obwohl der eine die absoluten Spitzen, das andere eine Breite sucht: das Abfeiern des Eigenen, das legitimistische Prinzip und den daraus gezogenen Machtanspruch, den eine grobe Finessekulisse deckt. In der USA-Version schiebt sie ein Kulturfundament dem moralisch-politischen Auftrumpfen vor, in der österreichischen Fassung schiebt sie eine angebliche Kulturgroßmacht vor den kleingeistigen Hintergrund.

Die Gemeinschaft braucht Gründungstexte. Regelmäßig sind sie, zumindest ihre Signale oder Titel, in Erinnerung zu bringen, um im Symbolhaushalt ihre Präsenz und kollektivfördernde Wirkung zu gewährleisten. Zur Bildungspflicht und als hei-



mischen Imperativ deklarierte dies 2005 im Untertitel *Das Buch Österreich*, das von der Römerzeit bis heute sich des Eigenen – es ist der Kanon des Wiener Bildungsbürgertums – versichern will: „Texte, die man kennen muß“. Die ausgesuchten Musterstücke aus dem geistigen Haushalt der Nation repräsentieren laut Verlagsreklame „Alles, was wir sind“.

Nachdem 1945 die Zweite Republik gegründet worden war, hat man ein Österreichbewußtsein intensiv propagiert, aufgebaut, gefördert. Nie wieder sollte das Land als ein „anderer deutscher Staat“ auftreten. Die eigene positive Identität zog man zu einem erheblichen Teil aus einer „Kultur von alters her“, und diese war als gemeinschaftliche Bildung in den Schulen zu vermitteln. In ihren *Grundlinien eines Erziehungsplanes* nennen 1947 führende Pädagogen als die ersten drei von sechs Zielen: „1. Erziehung zur Persönlichkeit; 2. Erziehung zum bewußten Österreicher; 3. Erziehung zum Staatsbürger“. Und sie streichen heraus: „Das österreichische Staatsbewußtsein findet seine stärkste Stütze in einem *Kulturbewußtsein*“. Dem sollte ein Literaturkanon entsprechen, dessen Neudefinition sich wegen der Positionen in der Vergangenheit – im Austrofaschismus, im Nationalsozialismus oder im Exil – und in der Gegenwart einer Großen Koalition als Kompromiß gestaltete. Für die Schulen wurden 1946 Lehrpläne erstellt, die bis mindestens 1955 gültig und weit darüber hinaus wirksam waren. In den Leselisten für Belletristik, die für die Oberstufen der Gymnasien galten, sind dreißig österreichische Autoren angeführt, darunter sechs lebende, auch ehemalige NS-Schreiber wie Karl Heinrich Waggerl und Franz Karl Ginzkey. An der Spitze stehen Franz Grillparzer mit zwölf Werken und Adalbert Stifter mit fünf Titeln, die man als heimische Klassiker sieht, gefolgt von Nestroy, Raimund, Werfel und Zweig. Kaum Wiener Moderne, kein Karl Kraus, kein Musil, kein Broch, kein Ödön von Horváth, was zum Teil an deren geringer Rezeption gleich nach 1945 liegen mag.

Gründungstexte, kollektive Bodensätze, Vermittlung per Sozialisation, heftig ausgedrückt in Kultur und Sport – mit unterschiedlichen Vorzeichen und in Variationen finden sich die Selbstvergewisserungen dort und da, wo man sich in Staaten, Ländern, Regionen einer Gemeinschaft versichern will.

In den zwanziger Jahren entwickelten brasilianische Intellektuelle das von der Politik des Diktators Getúlio Vargas ab 1930, insbesondere im *Estado Novo* ab 1937 übernommene Konzept der *Brasilidade*, der Brazilianität. Die *Semana de Arte Moderna* propagierte 1922 in São Paulo die Abkehr vom Vorbild Europa; Mario und Oswald de Andrade traten 1928 in einem *Kannibalistischen Manifest* für eine *Antropofagia* ein: Man sei Europas Kultur nicht hörig; man verleihe sich das ein, was man bekommen könne, transformiere es nach seinen Bedürfnissen und spucke das Unbrauchbare aus. „Gegen Goethe, gegen den Hof von D. João VI.“, erklärten sie.

Wie Ursula Prutsch in ihren Studien über Brasilien und die externen Einflüsse analysiert, stärkte die Formung einer kollektiven Identität, der *Brasilidade*, die den regional divergierenden Selbstverständnissen mit ihren unterschiedlichen Kulturmustern

übergestülpt wurde, den zentralistischen Anspruch und legitimierte die Politik einer paternalistischen Staatsführung. Dazu griff die brasilianische Regierung bis 1945 tief in die Requisitenkiste der Symbole und der Inszenierungen zur Stärkung des nationalen Wir-Gefühls im Einwandererstaat. Große Sorgfalt widmete der *Estado Novo* 1937 den neuen Staatsinsignien. Dem Komponisten Heitor Villa-Lobos stellte man für ein paar Tage ein Symphonieorchester und ein Stadion zur Verfügung, um zu testen, welcher Hymnenvorschlag der bessere sei. Besonders intensiv beschäftigte man sich auch mit der Gestaltung der Fahne. Auf der brasilianischen Flagge prangt seither der vom stark rezipierten Positivismus konzentriert übernommene Spruch *ordem e progresso*.

Eine Schlüsselrolle in der Ausbildung der Patrioten des „neuen Staates“ spielte die Schule. Das 1937 gegründete *Instituto Nacional do Livro*, das eine monumentale brasilianische Enzyklopädie herausgab, erstellte in volkserzieherischer Mission einen Kanon wertvoller Literatur, um damit – wie es dezidiert hieß – „falsche Lebenskonzeptionen“ zu unterbinden. Das Bildungsministerium unter Gustavo Capanema ließ einen umfangreichen Nationalkoffer auflisten: ein patriotisches Kalendarium mit vaterländischen Festtagen, eine Chronologie der Geschichte des Landes, eine *Relação de Brasileiros illustres*, Hymnenvorschläge, Uniformregeln. Und eine genaue Kanontabelle, die die besten Namen der intellektuellen Geschichte des Landes angab, in den Kategorien Schriftsteller, Dichter, Historiker, Wissenschaftler, Techniker, Philosophen, Juristen, Theologen, Philologen, Professoren, Künstler. Die staatstragenden Kulturmomente und Werke sind als Bildungsgrundlage fixiert: an zweiundzwanzigster Stelle steht die Gründung der *Academia de Letras* durch Machado de Assis 1897, an dreiundzwanzigster die Publikation von *Os Sertões* von Euclides da Cunha 1902, das man als ganz wesentlichen Ausdruck der *Brasilidade* bezeichnet. Die patriotischen Ideale sind ebenfalls aufgelistet, als erstes – wie 1947 in Österreich – die Würde der Persönlichkeit. Und bei den besten Staatsmännern ist in den ministeriellen Papieren an vierundzwanzigster Stelle mit Hand der Name des Diktators Getúlio Vargas hinzugefügt.

Kanonfallen, Bildung

Bildung wurde stets von den jeweils herrschenden Metaerzählungen in die Pflicht genommen; man propagierte sie auch immer wieder als Mittel, sich eben diesem Dienst entziehen zu können. In der westlichen Welt hatte sie im 18. Jahrhundert wenn nicht für die Repräsentanz von Absolutismen, so doch in der Perspektive einer großen Erzählung „Vernunft und Moral“ zu stehen, die eine Emanzipation des Menschen in Aussicht stellte und zugleich den Kolonialismus absegnete. Später hatten Wissen und Bildung idealistisch eine Teleologie des Geistes und praktisch das Nationale zu stützen. Nunmehr haben sie offenbar eine kulturelle Rückwärtsge wandtheit zu rechtfertigen oder einer Teleologie der Ökonomie sowie des vorgeblich Globalen zu nützen.



Die Legitimierung von Wissen und Bildung durch eine große Erzählung führt laut Lyotard zur Frage nach der Gültigkeit der Institutionen, die den sozialen Zusammenhang bestimmen. Indem Lyotard jedoch behauptet und Kulturwissenschaftler diese Behauptung übernehmen, daß es keine große Erzählung mehr gäbe, findet sich die gegenwärtig bestimmende ausgeblendet.

Die Ökonomie fungiert als Theologie von heute, die in einer tautologischen Legitimationserzählung dem wirtschaftlichen Geschehen den Stempel der Unausweichlichkeit von Naturgesetzen aufdrückt. Dazu tendieren auch Kanonlisten. Und wenn sie in den letzten zehn Jahren gehäuft in die Öffentlichkeit gelangten, dann erschienen sie sowohl gegen ein ökonomisches Nutzengebot gerichtet als auch in dessen Form ausgerichtet.

Den in diesem Rahmen handelnden Menschen liefern entsprechende Indikatoren ein ständiges Barometer ihres Tuns, ihrer Hoffnungen, ihrer Ängste und Präferenzen. Im ökonomischen Diskurs, der eine von sauberen Gesetzen geregelte Welt als Illusion einer ahistorischen Universalität schaffen möchte, wird kaum jemals die Frage gestellt, woher die Macht der Ökonomie komme.

Und jene der Kanonlisten? Kulturdefinitionen beruhen auf sozialen Absprachen. Der Kunstbegriff war historisch verschieden besetzt: imitatorisch auf eine unerreichbare Antike, dann auf eine Klassik bezogen, später national, traditionalistisch, avantgardistisch. Kunst ist ein von Diskursmächten vermessenenes Feld, zu dessen Charakteristika Richter, Instanzen für Evaluierung und Konsekration gehören. Die Strategien der Akteure unterscheiden sich je nach ihrer Stellung. Jene in dominierender Position, von denen in der Regel all die Kanonkoffer stammen, wählen meist eine Strategie der Konservierung. Sie versuchen ihre Stellung durch Distinktion, durch den feinen Unterschied, zu verteidigen, indem sie den anderen den „guten Geschmack“, die legitime Kultur vorschreiben. Jene in dominierter Position hingegen verfolgen oft eine Strategie der Subversion, indem sie versuchen, die Funktionsregeln des Feldes zu verändern.

Der Kanon befestigt das Feld der Dominierenden, er knüpft laut Bourdieu mit an den Maschen des Habitus, an dem System dauerhaft verinnerlichter Dispositionen, die als unbewußte Prinzipien und Schemata der Wahrnehmung, des Denkens und des Handelns wirken. Durch den Lektüreraster beurteilt man die Wirklichkeit. Nur die Menschen, die sich den Habitus eines Feldes aneignen, können hier das Spiel der *illusio* mitspielen und an die Bedeutung dieses Spieles glauben.

Ein Kanon bewirkt zunächst weniger eine intellektuelle Offenheit als ein Zugehörigkeitsgefühl. Alles andere, was nicht auf der Rangliste steht, kann mit Fug und Unrecht als Ballast abgebucht werden. Dies ist die erste Kanonfalle: daß jenes selbständige Denken, das Bildungsprogramme als wesentliches Ziel anstreben, in einem vorgegebenen engen Rahmen gar nicht gefördert wird. Habe Mut, dich deiner eigenen Werte und Urteile zu vergewissern und über Kanongrenzen hinauszublicken!

Die zweite Kanonfalle ist, daß diejenigen mit Reklameformeln aus dem Untergeschoß des geistigen Warenhauses aufwarten, die mittels künstlerischer Höhen Differenzierung und Tiefgang versprechen.

Sieht man sich die Mechanismen des Kunstbetriebes genauer an, gerät man leicht in Gefahr, die herrschende Selbstreferenzialität zu bemerken. Der gängige bipolare Diskurs – der nur Ordnung oder Chaos, Kultur oder Barbarei, Kirche oder Exkommunizierung kennt – würde dann erklären, die Lesekultur sei in Gefahr und es werde alles gleichgültig, wenn ohnehin alles gleich gültig sei. Dies ist die dritte Kanonfalle, die im Entweder-Oder zuschnappt, ohne sich um Differenzierung oder Vielfalt zu bemühen.

Auf wechselnde Bedingungen der Gegenwart vermag ein Kanon nur sehr langsam einzugehen. Er bleibt in der Verbindlichkeit. Dies ist die vierte Kanonfalle: daß man Historisches vorspielt und auf Veränderung ablehnend reagiert, daß man sich auf Annahmen stützt und Retrospektive wie Prospektive nach Wunsch ausrichtet.

Sapere aude, das bedeutet: Den Vormündern mache man sich nicht zum Hausvieh, wie Kant schreibt. Man lese möglichst viel und genau, lustvoll und denkend, vorgeblich Kanonisiertes und vermeintlich Vergessenes, Beachtetes und weniger Beachtliches – und bilde sich ein Urteil. Auch das ist Bildung. Allerdings wie Kants Worte über die Aufklärung vielleicht auch utopisch.