

Peter V. Zima

Literarische Ästhetik

Methoden und Modelle der
Literaturwissenschaft

3. Auflage

Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage

Böhlau Verlag · Wien · Köln · Weimar
Verlag Barbara Budrich · Opladen · Toronto
facultas · Wien
Wilhelm Fink · Paderborn
Narr Francke Attempto Verlag / expert verlag · Tübingen
Haupt Verlag · Bern
Verlag Julius Klinkhardt · Bad Heilbrunn
Mohr Siebeck · Tübingen
Ernst Reinhardt Verlag · München
Ferdinand Schöningh · Paderborn
transcript Verlag · Bielefeld
Eugen Ulmer Verlag · Stuttgart
UVK Verlag · München
Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen
Waxmann · Münster · New York
wbv Publikation · Bielefeld



Prof. Dr. Peter V. Zima war bis 2012 ordentlicher Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Alpen-Adria-Universität in Klagenfurt. Er ist seit 1998 korr. Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien, seit 2010 Mitglied der Academia Europaea in London und seit 2014 Honorarprofessor der East China Normal University in Schanghai.

Peter V. Zima

Literarische Ästhetik

Methoden und Modelle der
Literaturwissenschaft

3., überarbeitete und erweiterte Auflage

Narr Francke Attempto Verlag Tübingen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Internet: www.narr.de
eMail: info@narr.de

Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart
CPI books GmbH, Leck

utb-Nr. 1590
ISBN 978-3-8252-5481-0 (Print)
ISBN 978-3-8385-5481-5 (ePDF)
ISBN 978-3-8463-5481-0 (ePub)



Inhalt

Vorwort zur dritten Auflage	9
Einleitung	15
1. Ästhetik und Literaturwissenschaft	15
2. Inhaltsebene und Ausdrucksebene	19
3. Literarische Ästhetik	24
I. Ästhetik und Dialektik: Zwischen Kant, Hegel und Nietzsche ..	29
1. Von Baumgarten zu Kant: Begriff und Begriffslosigkeit der Kunst	31
2. Dialektik und Ästhetik bei Hegel: Die Herrschaft des Begriffs	37
3. Der Zerfall der Hegelschen Ästhetik bei den Junghegelianern	45
4. Nietzsche: Ambivalenz und Ausdrucksebene	55
5. Von Croce zum New Criticism	62
II. Vom Marxismus zum Formalismus	75
1. Der Literatur- und Kunstbegriff bei Marx und Engels ...	77
2. Georg Lukács' Theorie der Widerspiegelung	83
3. Exkurs zum sozialistischen Realismus	92
4. Lucien Goldmanns genetischer Strukturalismus	97
5. Formalismus, Futurismus und Ausdrucksebene	103
III. Michail Bachtins „junghegelianische“ Ästhetik	115
1. Bachtins Kritik am Formalismus in Linguistik und Literaturwissenschaft	118
2. Bachtins Kritik des Hegelianismus	124

3.	Bachtins „junghegelianische“ Ästhetik	130
4.	Ausdrucksebene und Inhaltsebene	141
IV.	Die Ästhetik der Kritischen Theorie: Von Benjamin zu Adorno . .	147
1.	Walter Benjamins „Dialektik im Stillstand“	149
2.	Eine Ästhetik des „Schocks“	157
3.	Negative Dialektik: Ratio und Mimesis	164
4.	Negative Ästhetik: Zwischen Begriffslosigkeit und Wahrheitsgehalt	174
5.	Bemerkungen zu Hans Robert Jauß' Kritik an Adorno . . .	185
V.	Die literarische Ästhetik des Prager Strukturalismus	191
1.	Der Prager Strukturalismus zwischen Formalismus, Philosophie und Linguistik	194
2.	Autonomieästhetik: Jakobson, Mukařovský und die Thesen von 1929	201
3.	Jan Mukařovskýs avantgardistische Ästhetik	208
4.	Evolution und Rezeption: Von Mukařovský zu Vodička .	220
5.	Neuere Entwicklungen: Chvatík und Červenka	227
VI.	Die Rezeptionsästhetik zwischen Hermeneutik und Phänomenologie	235
1.	Von Gadamer zu Jauß: Hermeneutik und Ästhetik	238
2.	Jauß' Rezeptionsästhetik als literarische Hermeneutik . .	245
3.	Von Husserl zu Ingarden: Phänomenologie und Wirkungsästhetik	258
4.	Wolfgang Isters Wirkungsästhetik	269
5.	Zur Auseinandersetzung zwischen Konstanzer Rezeptionsästhetik und marxistisch-leninistischer Rezeptionstheorie	279
VII.	Die Ästhetiken der Semiotik: Drei Modelle	285
1.	Roland Barthes' nietzscheanische Ästhetik des Signifikanten	288
2.	Umberto Eco: Von der Avantgarde zur „Postmoderne“ . .	304

3.	Algirdas J. Greimas' Ästhetik der Inhaltsebene	318
4.	Greimas in der Nouvelle Critique und in der Rezeptionsästhetik	335
VIII.	Dekonstruktion: Theorie und Praxis	339
1.	Jacques Derrida zwischen Hegel und Nietzsche	342
2.	Derrida, Jean-Pierre Richard und Mallarmé: Dekonstruktion oder Dialektik der Totalität?	363
3.	Dekonstruktion in Yale I: Paul de Man	370
4.	Dekonstruktion in Yale II: Geoffrey H. Hartman	380
IX.	Kritische Literaturwissenschaft als Dialog	389
1.	Literaturwissenschaft zwischen Kant und Hegel: Polysemie und Monosemie	392
2.	Kritische Literaturwissenschaft: Ideologiekritik	406
3.	Kritische Literaturwissenschaft: Theorie	418
X.	Ästhetik der Soziologie / Soziologie der Ästhetik: Von Luhmann zu Bourdieu	433
I.	Autonomie und „Autopoiesis“: Niklas Luhmanns Theorie des Kunstsystems	436
1.	Soziologie der Ästhetik: Die soziale Ausdifferenzierung des Kunstsystems	437
2.	Ästhetik der Soziologie: Luhmann, Calvino und die Formalisten als Verfechter einer Autonomieästhetik	441
3.	Kritisches Intermezzo: Die Abwesenheit kollektiver Akteure in Luhmanns Theorie	447
II.	Der Kampf um das Feld als Heteronomie: Pierre Bourdieus Kunstsoziologie	451
4.	Zwei Modelle der Differenzierung: Von Luhmann zu Bourdieu	454
5.	Soziologie der Ästhetik: Die Entstehung der Autonomieästhetik	457

6.	Ästhetik der Soziologie: Der Kampf um das Feld als Heteronomie und Habitus	461
7.	Feldstrategie oder Kritik und Wahrheitsgehalt? Bourdieu und Adorno	468
	Auswahlbibliographien	475
	Register	501

Vorwort zur dritten Auflage

Das Hauptanliegen dieses Buches, die philosophisch-ästhetischen Grundlagen literaturwissenschaftlicher Theorien zu rekonstruieren, ist nach wie vor aktuell. Mit dieser Rekonstruktion hat sich der Autor auch in englischen und französischen Publikationen befaßt, in denen er dem New Criticism sowie den Theorien Jean-Fançois Lyotards und Charles Maurons mehr Aufmerksamkeit widmete.¹

Später hat er immer wieder bedauert, daß er weder in der *Literarischen Ästhetik* noch in diesen Veröffentlichungen auf das *Verhältnis von Ästhetik und Soziologie* bei Pierre Bourdieu und Niklas Luhmann einging. Allerdings wäre es in den Jahren 1991 und 1995, als die ersten beiden Auflagen der *Literarischen Ästhetik* erschienen, kaum möglich gewesen, dieser Thematik in dem sich heute abzeichnenden Umfang gerecht zu werden.

Denn Bourdieus wichtigster Kommentar zur Literatur- und Kunstsoziologie – *Les Règles de l'art* – erschien im Jahre 1992, also ein Jahr nach der ersten Auflage der *Literarischen Ästhetik*, und die Erstveröffentlichung von Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft* (1995) fiel mit der Publikation der zweiten Auflage zusammen.

Luhmanns *Schriften zu Kunst und Literatur* sind erst seit 2008 in Buchform erhältlich², und erst seit dem Erscheinen von Bourdieus *Kunst und Kultur* im Jahre 2015³ ist es relativ leicht, sich eine Übersicht über die kunstsoziologischen Kernargumente der beiden Autoren zu verschaffen. Es kommt hinzu, daß nach der Jahrtausendwende die Auseinandersetzung mit Bourdieu und Luhmann im literaturwissenschaftlichen Bereich an Intensität zunahm⁴, so daß nun auch kritische Kommentare zu den beiden Soziologien berücksichtigt werden können.

-
- 1 Vgl. Vf., *The Philosophy of Modern Literary Theory*, London-New York, Athlone-Continuum, 1999; Vf., „The Subject, the Beautiful and the Sublime. Adorno between Modernism and Postmodernism“, in: A. Eysteinnsson, V. Liska (Hrsg.), *Modernism*, Amsterdam-Atlanta, J. Benjamins, 2007 sowie Vf., *Critique littéraire et esthétique. Les Fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2004.
 - 2 Vgl. N. Luhmann, *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt, Suhrkamp, 2008.
 - 3 Vgl. P. Bourdieu, *Kunst und Kultur. Kultur und kulturelle Praxis. Schriften zur Kultursoziologie* 4, Berlin, Suhrkamp, 2015.
 - 4 Vgl. z. B. J.-P. Martin (Hrsg.), *Bourdieu et la littérature. Suivi d'un entretien avec Pierre Bourdieu*, Nantes, Ed. Cécile Defaut, 2010.

Beide Soziologien erheben den Anspruch, die Ästhetiken vergangener Jahrhunderte, vor allem aber die Ästhetiken der Moderne, im sozialen Kontext zu erklären. Auf dieser metadiskursiven Ebene muß sich die Ästhetik nicht mit der Rolle des objektivierten Diskurses zufrieden geben, sondern kann versuchen, den diskursiven Spieß umzudrehen und nach den *Ästhetiken der Kunstsoziologien* fragen.

Dabei zeigt sich, daß Luhmann und Bourdieu im Rahmen von soziologischen Differenzierungstheorien die Entstehung künstlerischer und ästhetischer Autonomie erklären, zugleich aber zwei unvereinbaren Ästhetiken das Wort reden. Während Luhmann eine Autonomieästhetik entwickelt, die frappierende Ähnlichkeiten mit der des Russischen Formalismus aufweist, kritisiert Bourdieu die Autonomieästhetiken der New Critics und der Formalisten, deren Vertretern er vorwirft, nicht über die sozio-historischen Voraussetzungen der Kunstautonomie und der sie begleitenden Ästhetiken nachzudenken. Im Gegensatz zu Luhmann, der das *Kunstsystem* als autonomen Bereich betrachtet, faßt er das literarisch-künstlerische *Feld* als eine Kampfarena auf, in der Literatur und Kunst von einzelnen Künstlern und Künstlergruppen für den Kampf um die Vorherrschaft im Feld instrumentalisiert werden.

So entsteht eine tendenziell heteronome Ästhetik, die Kunst eher als *soziale Tatsache* oder als *fait social* denn als *autonome und kritische Instanz* im Sinne von Adorno betrachtet. Im letzten Abschnitt des zehnten Kapitels fällt Licht auf das Spannungsverhältnis von *fait social* und *autonomer Kritik* in einer Konfrontation zwischen Adorno und Bourdieu, die in mancher Hinsicht als eine Rückkehr zum vierten Kapitel zu lesen ist.

Mit der Wechselbeziehung zwischen Ästhetik und Soziologie, die das zehnte Kapitel inszeniert, soll einerseits im Rahmen des hier entworfenen Gesamtkonzepts gezeigt werden, welche ästhetische Theorien Kunst- und Literatursoziologien zugrunde liegen, andererseits soll deutlich werden, daß die Ästhetik keinen Monopolanspruch auf die Metaebene als Metadiskurs erheben darf. Denn sie soll ihrerseits – etwa als Autonomieästhetik – in einem sich wandelnden gesellschaftlichen Kontext erklärt und konkreter verstanden werden.

Vorwort zur zweiten Auflage

Die spontane Frage „Wozu Theorie?“, die seit Jahren die literaturwissenschaftliche Diskussion begleitet und manche Theoretiker in Verlegenheit bringt, ist nicht für die Literaturwissenschaft spezifisch. Auch in der Soziologie und der Politikwissenschaft werden sporadisch Stimmen laut, die das Theoretisieren als überflüssigen Luxus abqualifizieren. Sie sind allesamt Symptome einer arbeitsteiligen Entwicklung, die die philosophische Herkunft literaturwissenschaftlicher, linguistischer oder soziologischer Theorien in Vergessenheit geraten und den Nexus von Theorie und Empirie zerfallen läßt.

Denn eine Theorie, deren Fragestellungen und Begriffe dem historisch-philosophischen Kontext, aus dem sie hervorging, entfremdet werden, wirkt abstrakt, und ihre konkrete Anwendung fällt schwer. Georg Lukács' Typusbegriff und Roland Barthes' leidenschaftliches Plädoyer für das offene Zusammenspiel der Signifikanten werden nur halb verstanden, solange das „Typische“ nicht als ein Aspekt der Hegelschen Totalität erkannt und Barthes' Semiologie nicht als eine Erneuerung von Nietzsches „fröhlicher Wissenschaft“ gelesen wird. Abstrakt und unerquicklich bleibt schließlich die Anwendung von Greimas' Isotopiebegriff, solange nicht klar ist, daß er eine rationalistisch-hegelianische Textauffassung voraussetzt, die auf Hierarchisierung und Monosemierung aus ist.

Theorie wirkt lebendig, sobald klar wird, daß sie ein Versuch ist, Fragen, die sich einem jeden aufdrängen, der sich mit Literatur, Kultur und Gesellschaft befaßt, partiell zu beantworten. Allerdings können solche Fragen nur dann *als theoretische Fragen* gestellt werden, wenn der historische, philosophische und ästhetische Kontext der Theorien vergegenwärtigt wird.

Eine Vergegenwärtigung dieser Art bereitet Mühe. Das Zustandekommen einer Neuauflage der *Literarischen Ästhetik* zeigt indessen, daß viele diese Mühe für lohnend halten. Der Autor hat in allen Kapiteln versucht, ihnen die Lektüre durch Korrekturen, klärende Zusätze und Erläuterungen zu erleichtern. Auch die Bibliographie wurde an einigen Stellen ergänzt.

Vorwort zur ersten Auflage

Angesichts der Fülle von Publikationen zur literaturwissenschaftlichen Methodologie drängt sich die Frage auf, ob es notwendig sei, eine weitere Einführung vorzulegen, deren Untertitel den Verdacht erregt, daß die Methodendiskussionen der 1960er, 70er und 80er Jahre abermals aufgearbeitet werden sollen. Auf diese zweifellos berechnete Frage antwortet – stellvertretend für den Gesamttext – der Titel *Literarische Ästhetik*. Es geht nicht nur darum, moderne Theorien und Methoden der Literaturwissenschaft darzustellen und aufeinander zu beziehen, sondern auch darum, *ihre philosophischen und ästhetischen Grundlagen zu rekonstruieren*.

Dieser Rekonstruktionsversuch erfüllt eine *klärende* und eine *kritische* Funktion: Wer in den 70er oder 80er Jahren an einer europäischen Universität eine „Einführung in die Allgemeine Literaturwissenschaft“ angeboten hat, der wird festgestellt haben, daß es sehr schwierig, möglicherweise für alle Beteiligten auch unbefriedigend ist, Schlüsselbegriffe wie „Erwartungshorizont“, „Isotopie“, „Unbestimmtheitsstelle“ oder „Weltanschauung“ auf abstrakte Art, d.h. unabhängig vom politischen, philosophischen und ästhetischen Kontext zu erklären.

Weshalb betont Barthes die Vieldeutigkeit des literarischen Signifikanten, während Greimas den Isotopie-Begriff verwendet, um den Text auf eine Bedeutung festzulegen? Was hat Jauß' (Mannheims) Begriff des „Erwartungshorizonts“ mit Gadamer's Hermeneutik und Mannheims Wissenssoziologie zu tun?

Solche Fragen werden nicht von jemandem aufgeworfen, der die Komplexität des Faches ins Endlose zu steigern beabsichtigt, sondern von einer kritischen Hörschaft oder Leserschaft, die erfahren möchte, weshalb Barthes Nietzsche, Jauß hingegen immer wieder Gadamer und Mannheim zitiert. Daher lautet eine der Hauptthesen dieses Buches: *Literaturwissenschaftliche Ansätze und ihre Terminologien sind nur dann konkret zu verstehen, wenn der philosophische, ästhetische und gesellschaftliche Kontext rekonstruiert wird, in dem sie entstanden sind*.

Es versteht sich von selbst, daß hier nur Ansätze erörtert werden, die ästhetische Komponenten aufweisen, und daß literaturwissenschaftliche Methoden wie die empirische Literatursoziologie, deren Vertreter ausdrücklich auf ästhetische Wertung verzichten (A. Silbermann, H. N. Fügen), unberücksichtigt bleiben. Dies bedeutet jedoch nicht, daß solche Methoden „wertfrei“ sind und keine ästhetischen bzw. ideologischen Positionen arti-

kulieren; sie sind aber in dem hier entworfenen Zusammenhang weniger interessant.

Rekonstruktion ist zugleich Reflexion im hermeneutischen Sinne und konkreter: im Sinne der Kritischen Theorie. Denn nur in einem Zusammenhang, in dem die sozialen, philosophischen und ästhetischen Bedingungen reflektiert werden, in denen eine bestimmte literaturwissenschaftliche Terminologie entstanden ist, zergeht die ideologische Illusion, ein bestimmter theoretischer Diskurs sei als natürlich und selbstverständlich – als der einzig mögliche – zu akzeptieren.

Denn gerade in einer Gesellschaft, deren medien- und marktconforme Diskurse bestimmte Denkweisen als selbstverständlich und natürlich einüben – von „schlank ist schön“ und einer „vollwirtschaftlich organisierten Küchenarbeitsweise“ bis zum *dernier cri* der „Postmoderne“ – tut Reflexion not: nachdenken über die diskursiven Verfahren von Werbung und Ideologie; nachdenken über die diskursiven Besonderheiten oder die philosophischen und ästhetischen Entstehungszusammenhänge der Wissenschaften und Pseudowissenschaften.

Nur kritische Reflexion kann den Verblendungszusammenhang durchbrechen, der u. a. dadurch zustande kommt, daß Individuen in bestimmte Sprachstrukturen hineinwachsen und im Rahmen dieser Strukturen zu unmündigen Subjekten (*sub-iectum*: das Unterworfene) sozialisiert werden. Das vorliegende Buch möchte nicht nur einen Beitrag zur kritischen Reflexion leisten, sondern vor allem im vorletzten Kapitel auch erklären, wie Reflexion als sprachlicher (diskursiver) Prozeß aufzufassen sei.

Das Buch ist nicht nur chronologisch aufgebaut (vom New Criticism und dem russischen Formalismus bis zur Kunstsoziologie Bourdieus und Luhmanns), sondern folgt auch einer immanenten philosophischen Logik, die u. a. erklärt, weshalb der anglo-amerikanische New Criticism im ersten Kapitel im Zusammenhang mit Croces Philosophie behandelt wird und weshalb Bachtin (Kap. III) als „Junghegelianer“ zum geistigen Nachbarn Benjamins und Adornos wird, während der Prager Strukturalismus, dessen Vertreter sich – ebenso wie Adorno und Gadamer – zwischen Kant und Hegel bewegen, den Übergang vom vierten zum sechsten Kapitel bildet. Im siebenten und achten Kapitel wird der Gegensatz zwischen Kants autonomer und Hegels heteronomer Position allmählich vom Spannungsverhältnis zwischen Hegel und Nietzsche abgelöst. (Zweifellos wäre auch eine „kryptische“ Lektüre dieses Buches denkbar, die die Peripetien der nachhegelianischen

Philosophien – Vischers, Stirners, Rosenkranz' – in der zeitgenössischen Ästhetik und Literaturwissenschaft verfolgt.)

Die Struktur des Gesamttextes ist auch aus dessen dialogischem Charakter ableitbar: Formal betrachtet mag es auf den ersten Blick sinnvoller erscheinen, den New Criticism und den russischen Formalismus in einem Kapitel oder in zwei benachbarten Kapiteln unterzubringen. Aus dialogischer Sicht erscheint eine „lineare“ Darstellung dieser Art nicht sinnvoll; denn es kann unschwer gezeigt werden, daß Bachtins, Benjamins und Adornos „junghegelianische“ Ästhetiken unmittelbar (Bachtin) und mittelbar (Benjamin, Adorno) aus der Kollision zwischen hegelianischen (marxistischen) und kantianischen (formalistischen) Theorien hervorgegangen sind.

Dies ist der Grund, weshalb hier Bachtins dialogische Literaturwissenschaft aus der Diskussion zwischen Marxisten und Formalisten hervorgeht; weshalb das achte Kapitel, das Derridas Position zwischen Hegel und Nietzsche zu bestimmen sucht, dem siebenten angeschlossen wird, in dem Barthes' nietzscheanische Ästhetik mit Greimas' Rationalismus und Hegelianismus der Tiefenstruktur zusammenstößt. In allen Fällen ging es mir darum, heterogene theoretische und ästhetische Positionen dialogisch aufeinander zu beziehen, miteinander zu verknüpfen.

Außer der Reflexion und dem Dialog erfüllt hier auch das *Modell*, von dem Adorno sagt, es „treffe das Spezifische“, eine wichtige methodologische Funktion: Eine pauschale Darstellung *des* Marxismus, *des* Strukturalismus oder *der* Semiotik ist sinnlos, weil sie der Abstraktion verfällt und „das Grauenhafte des bloß Schematischen“ evoziert, das Kafka in seinen Tagebüchern (Mai 1914) kritisiert. So ist es zu erklären, warum sich meine Darstellungen nicht nur auf die Theorien als Ästhetiken konzentrieren, sondern oft auch „Modellanalysen“ enthalten (etwa Benjamins Baudelaire-Studien oder Barthes' *S/Z*), die die theoretische Argumentation veranschaulichen sollen.

Einleitung

1. Ästhetik und Literaturwissenschaft

Das Hauptanliegen dieses Buches kann in wenigen Worten zusammengefaßt werden: In den meisten zeitgenössischen Darstellungen der Literaturwissenschaft und ihrer Methoden werden die ästhetischen Grundlagen dieser Wissenschaft vernachlässigt, so daß häufig der Eindruck entsteht, als sei der Literatur- oder Kunstbegriff gegeben oder unproblematisch. Im Gegenzug zu dieser Entwicklung, die dazu führt, daß Literaturtheorien aus ihrem philosophischen und ästhetischen Zusammenhang herausgelöst werden, wird hier die These aufgestellt, daß die wichtigsten Gegensätze innerhalb der modernen Literaturwissenschaft als Auseinandersetzungen im ästhetisch-philosophischen Spannungsverhältnis zwischen Kant, Hegel und Nietzsche aufzufassen sind.

Diese These ist nur dann akzeptabel, wenn beispielsweise die Bezeichnung „hegelianische Ästhetik“ so weit gefaßt wird, daß sie auf alle Theorien angewandt werden kann, die literarische Werke als Kunstwerke auf den Begriff bringen, sie mit einer bestimmten Begrifflichkeit identifizieren, während sich von Kant und Nietzsche beeinflusste Theorien der begrifflichen Reduktion widersetzen. Im Verlauf dieser Darstellung wird sich zeigen, daß hegelianische Theorien nicht nur von Hegel und seinen Nachfolgern, sondern auch im Marxismus und in der Semiotik entwickelt wurden. Mit einer „hegelianischen Theorie“ ist somit nicht nur eine Theorie gemeint, deren Autor sich ausdrücklich auf Hegel beruft, sondern jede Theorie, die versucht, das (literarische) Kunstwerk mit einem begrifflichen Äquivalent (Weltanschauung, Ideologie) zu identifizieren.

Im folgenden wird vor allem der Gegensatz zwischen Kant und Hegel eine zentrale Rolle spielen, weil er zwei extreme Positionen zum Ausdruck bringt, zwischen denen sich die moderne Literaturwissenschaft bewegt: zwischen der Begrifflichkeit und der Nichtbegrifflichkeit des Schönen. Im Zusammenhang mit Barthes und Derrida wird sich zeigen, wie nietzscheanische Ästhetiken die Nichtbegrifflichkeit der Kunst ins Extreme treiben.

Dieses Oszillieren zwischen Begrifflichkeit und ihrer Negation als noch nicht überwundenes methodologisches Dilemma zu beschreiben ist eine der

Hauptaufgaben dieses Buches: Es gilt, zwischen Begriff und Form, Signifikat und Signifikant, Inhaltsebene und Ausdrucksebene (im Sinne von Hjelmslev: siehe weiter unten) zu vermitteln und zu zeigen, daß Vieldeutigkeit oder Polysemie nicht Beliebigkeit bedeutet und daß Offenheit und Geschlossenheit (Eco) einander nicht ausschließen, sondern dialektisch aufeinander zu beziehen sind.

Es geht hier also nicht darum, dem Anachronismus das Wort zu reden und die zerfallene philosophische Ästhetik als umfassende Theorie der schönen Künste zu restaurieren, sondern darum, *die wichtigsten Probleme der Literaturwissenschaft im ästhetischen und philosophischen Kontext zu erklären*. Daß es einer solchen Klärung an der Basis bedarf, zeigen ältere und neue, bekannte und weniger bekannte Einführungen in die Literaturwissenschaft, deren Autoren es versäumen, auf die ästhetischen Grundlagen und den historischen Ursprung der von ihnen behandelten Literaturbegriffe einzugehen. Sie suggerieren der Leserschaft, der von ihnen implizit eingeführte Literatur- und Kunstbegriff sei der einzig mögliche, der „natürliche“.

In ihrem bekannten Buch *Theory of Literature* (1949), das bisweilen noch als Einführung in die Materie verwendet wird, erwecken René Wellek und Austin Warren den Eindruck, als gäbe es nicht konkurrierende ästhetische Theorien, sondern eine homogene und unproblematische ästhetische Terminologie: „In unsere semantische Analyse können wir darum einige Begriffe der Ästhetik wieder einführen: ‚interesseloses Wohlgefallen‘, ‚ästhetische Distanz‘, ‚Rahmen‘.“ („Into our semantic analysis we thus can reintroduce some of the common conceptions of aesthetics: ‚disinterested contemplation‘, ‚aesthetic distance‘, ‚framing‘.”)¹

Unreflektiert werden hier kantianische Begriffe eingeführt, die zwar eine brauchbare Grundlage für die Autonomieästhetik der beiden Autoren abgeben, weil sie den von ihnen kritisierten „fallacies“, den Reduktionen literarischer Texte auf soziale und psychische Faktoren oder auf begriffliche Strukturen, entgegenwirken, die jedoch zugleich die Tatsache verdecken, daß es *konkurrierende ästhetische Modelle* gibt. In hegelianischen Modellen beispielsweise erscheint das Kunstwerk nicht als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ oder als keinem „Begriff adäquates“ Gebilde (Kant), sondern als auflösbar im begrifflichen Denken. Es erscheint nicht aus der Sicht eines vom „interesselosen Wohlgefallen“ (Kant) beseelten *Betrachters*, sondern

1 R. Wellek, A. Warren, *Theorie der Literatur*, Frankfurt/Main, Athenäum-Fischer, 1972, S. 23. (*Theory of Literature*, 1949, Harmondsworth, Penguin, 1968, S. 25.)

in historischer Perspektive: als *eindeutiger Ausdruck eines historischen Bewußtseins*.

Anders gesagt: Wellek und Warren setzen – trotz ihrer kritischen Bemerkungen zu Hegel, Schelling und Marx² – eine bestimmte Ästhetik (die kantianische) voraus und versäumen es, den eigenen ästhetischen Standort in einem dialogischen Kontext zu problematisieren.³ Sie verlieren auch die Entstehung ihrer kantianischen Ästhetik in einem besonderen sozialen Kontext aus dem Blickfeld. Nach dieser Entstehung fragt Pierre Bourdieu, dessen Kunstsoziologie hier im letzten Kapitel kommentiert wird.

Auf ganz andere Art entledigen sich die beiden Autoren Jochen Schulte-Sasse und Renate Werner der ästhetischen Problematik in ihrer *Einführung in die Literaturwissenschaft* (1977). Sie versuchen, die Literaturwissenschaft semiotisch und soziologisch zu begründen: „Den Gegenstand der Literaturwissenschaft fassen wir dabei vorläufig als solche Zeichensysteme zweiter Ordnung. Wir wollen diesen Gegenstandsbereich nicht durch qualitative Überlegungen einengen, sondern von der tatsächlich stattfindenden Kommunikation mittels solcher Zeichensysteme ausgehen.“⁴ In dieser zweifellos brauchbaren sozio-semiotischen Definition des Objektbereichs bleibt jedoch unberücksichtigt, daß auch die semiotische Theorie von Algirdas Julien Greimas, deren Terminologie die Autoren verwenden, eine auch von Greimas und seinen Schülern nie explizierte Ästhetik enthält, die eher logozentrisch auf die Monosemierung des literarischen Textes abhebt. (Siehe Kap. 7.)

Diese Herauslösung der Literaturwissenschaft aus dem ästhetischen Kontext ist zweifellos auf die Tatsache zurückzuführen, daß die Sozialwissenschaften (Soziologie, Semiotik) sich aufgrund des arbeitsteiligen Prinzips verselbständigt und von Philosophie und Ästhetik entfernt haben. Nun ist aber die literarische Semiotik eines Algirdas J. Greimas, eines Roland Barthes oder eines Umberto Eco nicht unabhängig von der philosophisch-ästhetischen Problematik zu verstehen: ebensowenig wie die Kunstsoziologien

2 Siehe: R. Wellek, A. Warren, *Theorie der Literatur*, op. cit., S. 115-118, S. 122-125, S. 312.

3 Zur historischen Dimension der Ästhetik vgl. R. Reschke, „Klio, Chronos und Ästhetik. Zur historischen Dimension ästhetischen Denkens“, in: R. Reschke (Hrsg.), *Ästhetik. Ephemerer und Historischer. Beiträge zur Diskussion*, Hamburg, Vlg. Dr. Kovač, 2002, S. 11-18.

4 J. Schulte-Sasse, R. Werner, *Einführung in die Literaturwissenschaft*, München, Fink, 1977, S. 22.

von Bourdieu und Luhmann, deren ästhetische Grundlagen hier im letzten Kapitel rekonstruiert werden.

Über diese Tatsache setzen sich allzu dezisionistisch Helmut Hauptmeier und Siegfried J. Schmidt hinweg, wenn sie in ihrer *Einführung in die empirische Literaturwissenschaft* (1985) den Bereich der Disziplin auf eine empirische Kommunikationstheorie einengen und dabei nicht nur philosophische und ästhetische Aspekte, sondern alle konkurrierenden Theorien (Semiotik, Soziologie, Phänomenologie) monologisch ausgrenzen.⁵

Daß sich die Unterschlagung der ästhetischen Problematik auf theoretischer Ebene rächen kann, zeigt schließlich Jean-Yves Tadiés *La Critique littéraire au XX^e siècle* (1987): ein Buch, das zwar als Einführung gedacht war, durch seine Inkohärenz jedoch eher Verwirrung stiftet. Wenn z. B. Tadiés Darstellung der literatursoziologischen Ansätze zu einem Konglomerat widersprüchlicher Aussagen verkommt, so deshalb, weil die ästhetischen Komponenten, die diese Ansätze (Lukács', Goldmanns, Adornos) voneinander unterscheiden und trennen, schlicht übergangen werden.⁶

Als philosophisch fundierter Entwurf ist Terry Eagletons *Einführung in die Literaturtheorie* (1983, dt. 1988) in jeder Hinsicht ergiebiger und homogener, da der Autor die Beziehungen zwischen Husserls Phänomenologie und Gadamers Hermeneutik zum Ausgangspunkt nimmt (Kap. II). Um so erstaunlicher ist sein Verzicht auf eine Analyse der ästhetischen Prämissen moderner Literaturtheorien, die er noch in *Criticism and Ideology* (1976) mit den „aesthetic ideologies“ (Kap. II) verknüpfte: In der *Einführung* wird Kant nur einmal erwähnt, Hegel und Nietzsche überhaupt nicht.⁷

Mein Vorschlag, die literaturwissenschaftliche Problematik auf ästhetischer Grundlage zu rekonstruieren, sollte daher als ein Versuch aufgefaßt werden, eine Kohärenz wiederherzustellen, die zerfallen ist. Diese Art von Rekonstruktion hat nichts mit Restauration zu tun; wohl aber mit Reflexion: Es geht nicht darum, die Literaturwissenschaft einer alten oder neuen Ästhetik einzuverleiben, sondern darum, den ästhetischen Ursprung und Hintergrund ihrer Fragestellungen zu *reflektieren*.

5 H. Hauptmeier, S. J. Schmidt, *Einführung in die empirische Literaturwissenschaft*, Braunschweig, Vieweg, 1985, S. 3-6.

6 Siehe: J.-Y. Tadié, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1987, Kap. 6.

7 T. Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart, Metzler, 1988.

2. Inhaltsebene und Ausdrucksebene

Die Problematik der modernen Literaturwissenschaft ist nur im Zusammenhang mit der Entwicklung der Sozialwissenschaften (Soziologie, Semiotik, Sprachwissenschaft) zu verstehen, die – vor allem in den 60er und 70er Jahren – die literaturwissenschaftliche Methodendiskussion nachhaltig geprägt haben. Anachronistisch und sinnlos wäre daher jeder Versuch, die Probleme zeitgenössischer Literaturtheorien ausschließlich im Rahmen der philosophischen Ästhetik darstellen zu wollen, deren Terminologie der sozialwissenschaftlichen Arbeitsteilung in den Fachsprachen nicht Rechnung trägt.

Es gilt allerdings auch, die durch Arbeitsteilung bedingte Einseitigkeit zu vermeiden, die darin besteht, daß der Diskurs der Fachsprache (der Soziologie, der Linguistik) von der philosophischen Reflexion abgekoppelt wird. Es kommt vielmehr darauf an, philosophische und ästhetische Aussagen fachsprachlich zu präzisieren, zu verdeutlichen, und umgekehrt, fachsprachliche Theoreme *philosophisch-kritisch zu reflektieren*.

Dieses wissenschaftsphilosophische Vorhaben ist kein unzeitgemäßes oder gar unerreichbares Ideal, sondern verbindet so heterogene theoretische Ansätze miteinander wie den Prager Strukturalismus Jan Mukařovskýs, den Kritischen Rationalismus Karl R. Poppers oder Hans Alberts und die Kritische Theorie Theodor W. Adornos, Max Horkheimers und Jürgen Habermas.⁸ Im folgenden soll daher versucht werden, die ästhetische Frage nach dem Verhältnis von „Form“ und „Inhalt“ mit Hilfe einer semiotischen und linguistischen Terminologie (Hjelmslevs, Martinets) neu zu stellen. Zugleich soll aber die ästhetische und philosophische Bedeutung der neuen Fragestellung reflektiert werden.

8 Zum Problem der philosophischen Grundlegung der Wissenschaften siehe: J. Mukařovský, „Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře“ („Der Strukturalismus in Ästhetik und Literaturwissenschaft“) in: ders., *Kapitoly z české poetiky*, Bd. 1, Prag, Melantrich, 1941, S. 13: „Die wissenschaftliche Lehre, die von dieser ununterbrochenen Wechselwirkung zwischen Wissenschaft und Philosophie ausgeht und auf ihr gründet, ist der Strukturalismus.“ – Für eine philosophische Wissenschaft im Sinne der kritischen Rationalisten plädiert z. B. K. R. Popper, in: „Wie ich die Philosophie sehe“, in: ders., *Auf der Suche nach einer besseren Welt. Vorträge und Aufsätze aus dreißig Jahren*, München, Piper, 1984, S. 207: „So wie ich die Philosophie sehe, sollte sie niemals – und kann sie auch nicht – von den Einzelwissenschaften getrennt werden.“ – Für philosophische Reflexion setzen sich im Anschluß an Adorno und Horkheimer Jürgen Habermas und Rüdiger Bubner ein: J. Habermas, *Erkenntnis und Interesse* (1968), Frankfurt, Suhrkamp, 1973, S. 262-300 und R. Bubner, *Dialektik und Wissenschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1973, S. 106.

Seit Ferdinand de Saussures *Cours de linguistique générale* (1916) betont die Sprachwissenschaft den willkürlichen oder relativ willkürlichen Charakter des sprachlichen Zeichens. Die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat, zwischen der phonetischen und der semantischen Ebene ist willkürlich und hängt von einer sich wandelnden gesellschaftlichen Konvention ab: „Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire (...)“; „das Band, welches das Bezeichnete mit der Bezeichnung verknüpft, ist beliebig (...)“⁹, heißt es wörtlich in Saussures *Cours*. Dadurch unterscheidet sich das sprachliche Zeichen vom Symbol, das nie ganz willkürlich, sondern stets mit einem bestimmten „Inhalt“ erfüllt ist: Während die Signifikanten *Haus, maison, casa, kuća* im Hinblick auf das ihnen gemeinsame Signifikat indifferent sind, kann die Waage als Symbol für Gerechtigkeit nicht durch irgendeinen anderen Gegenstand – etwa durch einen Wagen – ersetzt werden.¹⁰

Einen Schritt weiter geht der dänische Linguist Louis Hjelmslev, wenn er im Anschluß an Saussure einen autonomen Bereich der Signifikanten mit einem ebenso autonomen Bereich der Signifikate verknüpft: Während Hjelmslevs *Ausdrucksebene* Saussures Signifikanten entspricht, ohne mit ihnen identisch zu sein, entspricht seine Bezeichnung *Inhaltsebene* den Signifikaten. Anders ausgedrückt: Die Ausdrucksebene Hjelmslevs ist dem Saussureschen Signifikanten in der Gesamtheit seiner Erscheinungsformen analog und steht in ständiger Wechselbeziehung zur Inhaltsebene. Die Verknüpfung der beiden Ebenen in der sprachlichen Kommunikation ermöglicht den semiotischen Prozeß, die *Semiosis*.

Diese grundsätzliche Unterscheidung zwischen einer Ausdrucks- und einer Inhaltsebene wird durch die Einführung der beiden Begriffe *Form* und *Substanz* weiter nuanciert: Es handelt sich *nicht* um Synonyme von „Ausdruck“ und „Inhalt“; vielmehr weist *jede* der beiden Ebenen einen Form- und einen Substanzausdruck auf. Ganz zu Recht stellen daher Greimas und Courtés fest, daß Hjelmslev „auf jeder der beiden sprachlichen Ebenen eine autonome Form und eine autonome Substanz unterscheidet: Die Verknüpfung von Ausdrucksform und Inhaltsform ist es – und nicht die von zwei Substanzen –, die seiner Ansicht nach die semiotische Form ausmacht.“¹¹ Anders gesagt: Auch die phonetische Ebene der Signifikanten

9 F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972, S. 100; *Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin, De Gruyter, 1967 (2. Aufl.), S. 79.

10 Siehe: F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., S. 101.

11 A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, S. 66.

(die Ausdrucksebene) hat Substanz, während die semantische Ebene der Signifikate (die Inhaltsebene) ohne Formen und Formierungsprozesse nicht denkbar ist. (Die Ausdrucksebene ist somit Gegenstand der Phonologie und der Phonetik, während die Inhaltsebene Gegenstand der Semantik und der Syntax ist.)

In diesem Zusammenhang ist es wichtig, darauf hinzuweisen, daß es bei Hjelmslev keine ungeformte Substanz gibt: Sowohl auf der Ausdrucks- als auch auf der Inhaltsebene sind Substanzen nur als geformte denkbar.¹² Die ungeformte „Wirklichkeit“, die auf der Ausdrucksebene von phonetischen und auf der Inhaltsebene von semantisch-syntaktischen Formen zu Substanzen gemacht wird, nennt Hjelmslev *Sinn* (dän. „mening“, engl. „purport“) und umschreibt sie als „amorphe Masse“¹³ auf der Inhaltsebene und als „phonetische Sinnzonen“ („meningszone“)¹⁴ auf der Ausdrucksebene.

Wichtig ist hier der Gedanke, daß auf beiden Ebenen bestimmte *Eigengesetzlichkeiten* herrschen, die von Sprache zu Sprache verschieden sind und die für die stets *spezifische* Formung der phonetischen und semantischen („gedanklichen“) Masse verantwortlich sind. Diese Eigengesetzlichkeiten dürfen nicht übergangen werden, denn die Gesetzmäßigkeiten der einen Ebene sind nicht auf die der anderen zu reduzieren. Einer der Kerngedanken von Hjelmslevs Semiotik ist somit die *Autonomie der beiden Ebenen*.

Um das bisher Gesagte ein wenig zu konkretisieren, möchte ich die Formierungsprozesse im inhaltlichen und im phonetischen Bereich anhand von Beispielen veranschaulichen. Die besonderen phonetischen Gesetzmäßigkeiten treten dann klar in Erscheinung wenn der Name *Berlin* im Englischen, Deutschen, Dänischen und Japanischen verschieden ausgesprochen wird (Hjelmslevs Beispiel) oder wenn unser französischsprachiger Gesprächspartner darauf besteht, daß der Name des Psychoanalytikers Freud als *Fröd* und der des Soziologen Durkheim als *Dürk-em* auszusprechen ist. Ein anderer Aspekt dieser Problematik wird sichtbar, wenn jemand die „phonetische Masse“ einer Fremdsprache in Übereinstimmung mit den Gesetzmäßigkeiten seiner Muttersprache formt: Man sagt dann, daß er einen „Akzent hat“. Wichtig ist hier die Überlegung, daß die Phonetik einer natürlichen Sprache ein Systemganzes bildet und daß die Aussprache eines

12 Siehe: L. Hjelmslev, *Prolegomena zu einer Sprachtheorie*, München, Hueber, 1974, S. 56: „Der Sinn (mening) ist jedesmal Substanz für eine neue Form und hat keine mögliche Existenz außer der, Substanz für die eine oder andere Form zu sein.“

13 Ibid., S. 55.

14 Ibid., S. 59.

bestimmten Wortes sowie ein besonderer Akzent nicht Zufallserscheinungen, sondern systembedingt sind.

Auf der Inhaltsebene (im semantisch-syntaktischen Bereich) treten solche Eigengesetzlichkeiten zutage, sobald klar wird, daß ein und derselbe „Gedanke“ (Hjelmslev, S. 55) mit Hilfe von sehr verschiedenen Formen artikuliert werden muß. Das deutsche „ich weiß nicht“ nimmt in anderen Sprachen andere Formen an: Das französische „je ne sais pas“ weist eine andere Reihenfolge auf und enthält die für das Französische charakteristische doppelte Verneinung; auch der englische Satz „I do not know“ weicht vom deutschen ab durch eine andere Wortstellung und durch die Verwendung des Hilfsverbs „do“; das lateinische Ein-Wort-Syntagma „nescio“ stimmt formal mit den slawischen Formen „ne znam“ (serbokroatisch) und „nevím“ (tschechisch) überein und unterscheidet sich von den germanischen und französischen Konstruktionen durch die Präfigierung der Negation. (Mit Recht weist Hjelmslev darauf hin, daß auch innerhalb eines und desselben Sprachsystems verschiedene Formen möglich sind; im vorliegenden Fall z.B.: „je l'ignore“ oder das elisabethanische „I know not“.)¹⁵

Allen diesen Beispielen liegt der bereits erwähnte Gedanke zugrunde, daß das Zusammenwirken von Inhaltsebene und Ausdrucksebene für die sprachliche Kommunikation zwar unentbehrlich ist, daß die Vorgänge auf diesen Ebenen jedoch besonderen Gesetzmäßigkeiten gehorchen: daß Inhalt und Ausdruck, Signifikat und Signifikant autonome Bereiche sind.

Diesen Gedanken bestätigt in einem anderen Zusammenhang der zeitgenössische französische Linguist André Martinet, wenn er seine bekannte These über die „doppelte Artikulation der Sprache“ („la double articulation du langage“) erläutert und die Autonomie der Signifikanten-Ebene beschreibt. Seine Frage lautet, „wie sie (die Sprache) ihre eigenen Werte begründet und wie sie den Phonemen, also Einheiten ohne Signifikate, die Bildung ihrer Signifikanten anvertraut und diese dadurch der Sinngebung entzieht“.¹⁶ Komplementär dazu heißt es an einer anderen Stelle: „Aus der zweiten sprachlichen Artikulation hervorgegangen, erscheinen die Phoneme somit als die Garanten der willkürlichen Beschaffenheit des Zeichens.“¹⁷ Die Signifikanten sind also von den Signifikaten relativ unabhängig; und diese Überlegung gilt nicht nur für die Signifikanten als einzelne

15 Ibid., S. 54-55.

16 A. Martinet, *La Linguistique synchronique. Etudes et recherches*, Paris, PUF, 1968, S. 27.

17 Ibid., S. 28.

phonetische Einheiten, sondern für die Gesamtheit der Signifikanten als Ausdrucksebene im Sinne von Hjelmslev.

Welche Bedeutung haben diese Ausführungen nun für die Ästhetik-Diskussion? Vor allem die Erkenntnis, daß die beiden Ebenen *autonom* sind, weil sie spezifischen Gesetzmäßigkeiten gehorchen, hat weitreichende Folgen im Bereich der Literatur- und Kunsttheorie. *Sie stellt sich allen Versuchen in den Weg, den Ausdruck auf den Inhalt, den Signifikanten auf das Signifikat und das „Wie“ auf das „Was“ zu reduzieren.* Sie zieht die jahrtausendealte Platonische und hegelianische These in Zweifel, daß sich in jeder Erscheinung ein Wesen, in jeder Form eine Idee manifestiert. Sie erschwert die Reduktion des vieldeutigen Signifikanten auf ein Signifikat, des vieldeutigen Kunstwerks auf ein begriffliches System, eine Weltanschauung oder eine Ideologie.

Sie stellt einen gewissen *Dualismus* zwischen Ausdruck und Inhalt her, den man mit Vorbehalt als „kantianisch“ bezeichnen könnte. Daß sowohl bei Hjelmslev als auch bei Martinet eine dualistische, also nicht-reduktionistische Denkart den Ausgangspunkt bildet, ist John Lyons aufgefallen, der im ersten Band seiner *Semantics* schreibt: „Dualität. Was Hockett als Dualität (...) bezeichnet, wird in der Literatur auch mit Hilfe von Termini wie ‚double articulation‘ (cf. Martinet, 1949) umschrieben; und es wird allgemein als eines der Universalcharakteristika der Sprache anerkannt. Einige Gelehrte (vor allem Hjelmslev, 1953) schlugen sogar vor, es sollte aus philosophischen Gründen zu einer wesentlichen und definierenden Eigenschaft der Sprache erhoben werden.“¹⁸

Freilich geht es in dieser Passage nicht um die philosophische und erkenntnistheoretische Dualität im Sinne von Kant. Es kann allerdings mit einigem Recht behauptet werden, daß der philosophische Dualismus, der besagt, daß das Objekt mit der Begrifflichkeit des Subjekts nie identisch ist, von den Thesen der modernen Sprachwissenschaft in jeder Hinsicht gestärkt wird: Das vieldeutige literarische Werk geht in der begrifflichen Definition nicht auf, weil die einzelnen Signifikanten mit verschiedenen Signifikaten und die Ausdrucksebene in ihrer Gesamtheit mit verschiedenen, auch unvereinbaren begrifflichen Systemen verknüpft werden können.

Mit anderen Worten: Das Kunstwerk bedeutet stets von neuem und entzieht sich dadurch der Definition. – Dies behaupten zumindest Vertreter von Theorien, die implizit oder explizit von Kants Ästhetik ausgehen

18 J. Lyons, *Semantics*, Bd. 1, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1977, S. 71.

und die bewußt, unbewußt, wohl auch halbbewußt, die Ergebnisse der Sprachwissenschaft aufgenommen haben.

Die Überlegung, daß die Dualitätsthese der Sprachwissenschaftler den Dualismus der Ästhetiker und Literaturwissenschaftler bestätigt, reicht natürlich als Erklärung der Kritik an der hegelianischen Ästhetik im 20. Jahrhundert nicht aus. Diese Kritik hat auch gesellschaftliche, politische und philosophische Gründe, auf die ich in nahezu allen Kapiteln eingehen will.

Dennoch hat die Dualitätsthese nachhaltig auf die ästhetische Diskussion eingewirkt: Das läßt nicht nur die ästhetisierende Sprachphilosophie Derridas, sondern auch die Semiotik eines Roland Barthes oder eines Umberto Eco erkennen. Sie zeigen, daß die ästhetischen Probleme der Literaturwissenschaft und der Kunst allgemein nicht mehr jenseits der Sozialwissenschaften erörtert werden können. Sie bestätigen allerdings auch, daß semiotische und sprachwissenschaftliche Theorien ästhetische Dimensionen aufweisen, die nicht immer wahrgenommen werden.

3. Literarische Ästhetik

Bisher war recht undifferenziert von „Literatur“ und „Kunst“ die Rede. Dies ist nicht nur für skeptische Leserinnen und Leser unbefriedigend, die erfahren möchten, wie sich Literatur von anderen Kunstformen unterscheidet, sondern auch für Semiotiker und andere Sozialwissenschaftler, die sich dessen bewußt sind, daß jede Kunstform nur als spezifisches Zeichensystem zu untersuchen ist. Mit Recht wendet sich der französische Kunstsoziologe Pierre Francastel gegen Versuche, die bildenden Künste mit einer sprachwissenschaftlichen Terminologie (Metaphorik) anzugehen und so zu tun, als wären sie den sprachlichen Kunstwerken irgendwie analog. Über unsere Epoche, die immer wieder semiotische, soziologische oder psychoanalytische Begriffe zu Modeerscheinungen macht, schreibt er: „Aber sie lehnt es strikt ab, den Gedanken zu akzeptieren, daß das künstlerische Zeichen anderer Art ist als das sprachliche, das geschriebene oder gesprochene.“¹⁹

Der spezifische Charakter musikalischer, künstlerischer und literarischer Zeichen ist der Grund, weshalb hier die ästhetische Diskussion auf den

19 P. Francastel, *Etudes de sociologie de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1979, S. 12. Vgl. Dazu auch : O. Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*, Wien, Prestel, 1986 (2. Aufl.), S. 234.

sprachlichen, den literarischen Bereich eingegrenzt wird. Zwar sind die semiotischen (semilogischen) Terminologien Saussures und Hjelmslevs häufig auf die bildenden Künste, die Werbung und andere nichtsprachliche Erscheinungen angewandt worden²⁰; ihre Anwendung hatte jedoch eher metaphorischen Charakter und führte nicht zu konkreten Ergebnissen.

Daß die Anwendung sprachwissenschaftlich fundierter semiotischer Theorien (Hjelmslevs, Greimas') auf die Musik oder die bildenden Künste nicht zielführend ist, zeigt die Überlegung, daß sich ein sprachliches Lexem auf phonetischer Ebene aus Phonemen, auf semantischer Ebene aus Semen zusammensetzt. Nun sind aber Töne keine Phoneme im linguistischen Sinne; sie sind auch nicht *als* Phoneme darstellbar: ebensowenig wie die vom Maler dargestellten Gesten oder Formen (etwa bei Piet Mondriaan) in Seme zerlegt werden können. Um zu erkennen, daß auf bestimmten Gemälden helle Farbtöne Hoffnung, Freude, Glück oder Jugend und dunkle Farbtöne Hoffnungslosigkeit, Trauer, Unglück oder Tod „konnotieren“, bedarf es keiner avancierten Semiotik.

Dies bedeutet nicht, daß es eine Semiotik der bildenden Künste, des Films oder der Musik nicht geben kann. In Anlehnung an die amerikanische Semiotik von Charles S. Peirce und Charles Morris hat im deutschen Sprachbereich vor allem Max Bense eine solche Kunstsemiotik entwickelt.²¹ In Frankreich hat Christian Metz wesentlich zur Entfaltung einer Filmsemiotik beigetragen.²² Gerade Benses Ansatz zeigt indessen, wie schwierig es ist, eine Terminologie zu entwickeln, die sowohl auf sprachliche als auch auf nichtsprachliche Kunstwerke anwendbar ist.²³ Denn es genügt nicht, von der Annahme auszugehen, daß ein literarischer Text ein Zeichen oder ein Zeichensystem ist, weil der Zeichenbegriff nicht geeignet ist, die Wechsel-

20 Siehe z. B. R. Barthes: *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957: In einem Abschnitt mit dem Titel „Le Mythe aujourd'hui“ versucht Barthes, Hjelmslevs Semiotik (vor allem den Konnotationsbegriff) auch auf nichtverbale Kommunikationsformen – etwa auf Bilder als Mythen – anzuwenden. Die Ergebnisse lassen allerdings vermuten, daß sie auch ohne semiotische Hilfsmittel zu haben wären.

21 Siehe: M. Bense, *Aesthetica*, Stuttgart, Agis, 1965.

22 Siehe: Ch. Metz, *Semiologie des Films*, München, Fink, 1968 und ders., *Essais sur la signification au cinéma*, 2 Bde., Paris, Klincksieck, 1972.

23 Was Bense als „numerische“, „statistische“ oder „materiale Analyse“ bezeichnet, fällt hinter die Leistungen der zeitgenössischen Textsemiotik und Textlinguistik zurück, weil die „statistisch-materiale“ Betrachtung eher lexikologischen Charakter hat und den semantischen und narrativen Strukturen nicht Rechnung trägt. Siehe M. Bense, *Die Realität der Literatur*, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1971, S. 117.

beziehung zwischen phonetischen, semantischen, syntaktischen und narrativen Ebenen zu erklären. Wird aber ein semiotisches Modell entwickelt, das – wie Greimas' strukturelle Semiotik – diese Ebenen aufeinander bezieht, dann ist es aufgrund seines spezifisch sprachlichen Charakters für die Analyse von Gemälden, Radierungen oder musikalischen Kompositionen völlig ungeeignet: Der Malerei fehlen Phonetik, Syntax und Erzählstruktur im Sinne der Sprachwissenschaft und der Narrativik; ihre Semantik ist nicht die des Wortes, so daß der Semiotiker, der mit sprachwissenschaftlichen Modellen an sie herangeht, gezwungen ist, nichtverbale Zeichen in verbale zu übersetzen, und Gefahr läuft, sich in eine vage Metaphorik zu verstricken. Nur auf metaphorischer Ebene ist es möglich, von einer „musikalischen Syntax“ zu sprechen, da die zeitliche Abfolge musikalischer Kompositionen mit der phrastischen und transphrastischen (diskursiven) Syntax der Sprache recht wenig zu tun hat.

Dies sind die Gründe, weshalb im folgenden die ästhetische Problematik auf den *literarischen Bereich* eingegrenzt und der Ausdruck „literarische Ästhetik“ verwendet wird. Dieser Ausdruck trägt dem sich durchsetzenden arbeitsteiligen Prinzip Rechnung sowie der Schwierigkeit, angesichts der sozialwissenschaftlichen Arbeitsteilung eine umfassende Theorie aller Kunstgattungen zu entwickeln.

Gemieden wird die von Aristoteles stammende Bezeichnung „Poetik“, da die hier behandelte Problematik weit über den Bereich der „poetischen Sprache“ hinausgeht: etwa wenn es im ersten Kapitel gilt, die Beziehungen zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie darzustellen oder die Bedeutung der Musik für Adornos und Barthes' Kunsttheorien zu berücksichtigen. Der Entwurf einer umfassenden oder vergleichenden Theorie der Künste wird in diesem Buch jedoch nicht angestrebt.

Daß in der gegenwärtigen Situation eine solche Theorie unmöglich ist, mußte implizit sogar der vom Totalitätsprinzip beseelte Hegel-Schüler Georg Lukács zugeben: Wer seine große Ästhetik kennt, weiß, daß es sich im Gegensatz zu den ästhetischen Systemen der Vergangenheit um eine vorwiegend *literarische* Ästhetik handelt, die dem arbeitsteiligen Prinzip gehorcht, ohne sich wie Adorno oder Bense explizit mit ihm auseinanderzusetzen.²⁴ Im Unterschied zu Adorno, der zumindest von zwei Kunstformen

24 Siehe Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, S. 250, 258 und M. Bense, *Aesthetica*, op. cit., S. 317. Während Adorno versucht, die verdinglichenden Folgen der Arbeitsteilung im ästhetischen Bereich zu überwinden, akzeptiert Bense

(der Literatur und der Musik) ausgeht, orientiert sich Lukács in seinen Argumentationen ausschließlich am literarischen Modell und neigt deshalb dazu, die Zeichensysteme der Musik oder der bildenden Künste auf das der Sprachkunst zu reduzieren. Es ist wohl kein Zufall, daß er in einem Kapitel über die moderne Musik weder auf Schönbergs Dodekaphonie noch auf Alban Berg eingeht (auch der Name Eisler wird nicht genannt), sondern nur auf Thomas Manns Adrian Leverkühn. Ihm, dem fiktiven Komponisten, stellt er Bartóks „volksnahe“ Kunst gegenüber. „Hier“, schreibt er, „wird der Gegensatz Bartóks zur modernen Leverkühnschen Art künstlerisch faßbar, zusammen mit dem Appell an Volk und Natur, der seinem Schaffen zugrunde liegt.“²⁵

Fragwürdige Vergleiche dieser Art werden vermieden, wenn der Theoretiker bewußt für ein bestimmtes Zeichensystem (hier das literarische, sprachliche) und die ihm entsprechenden sozialwissenschaftlichen Theorien optiert: Anthropologie, Soziologie, Semiotik etc. Deshalb wurde im vorigen Abschnitt eines der Hauptthemen dieses Buches auf semiotischer Ebene formuliert: Konkret geht es um die Frage, *welche Bedeutung die sprachliche Autonomie von Ausdrucksebene und Inhaltsebene für die zeitgenössische ästhetische und literaturwissenschaftliche Diskussion hat.*

Zugleich läßt diese Fragestellung jedoch erkennen, daß Literaturwissenschaft nicht empiristisch und positivistisch auf eine Fachwissenschaft („empirische Literaturwissenschaft“, „Kommunikationstheorie“) eingeeengt werden soll: Der Ausdruck „literarische Ästhetik“ deutet zwar an, daß der Autor die sozialwissenschaftliche Arbeitsteilung und die Fachsprache ernst nimmt; er läßt aber auch erkennen, daß er nicht gewillt ist, auf philosophische, d. h. ästhetische Reflexion zu verzichten. In diesem Zusammenhang ist die komplementäre Frage zu verstehen, die das zweite Hauptthema des Buches bildet: *Welche Rolle spielt die Sprachproblematik in der Kritik an Hegels Ästhetik, die die Inhaltsebene privilegiert, und wie wirkt sie sich in kantianischen oder nietzscheanischen Ästhetiken aus?*

Die Verflechtung dieser beiden Fragen, die roten Fäden gleich die Argumentation durchziehen werden, soll die Darstellung einer Vielzahl von heterogenen Ansätzen (Marxismus, Formalismus, Strukturalismus, Dekonstruktion, Literatursoziologie) ermöglichen. Es geht hier also *nicht* um eine

das arbeitsteilige Prinzip und plädiert für eine „fachwissenschaftliche, nicht nur philosophisch fundierte Ästhetik“.

25 G. Lukács, *Ästhetik*, Bd. 3, Neuwied, Darmstadt und Berlin, Luchterhand, 1972, S. 137.

globale Analyse aller literaturwissenschaftlichen Methoden, die nur Verwirrung stiften würde, sondern um die Projektion heterogener Theorien auf eine gemeinsame Problematik, die in den beiden Kernfragen zum Ausdruck kommt.

So ist es beispielsweise zu erklären, daß der russische Formalismus zunächst im Zusammenhang mit dem Marxismus, anschließend im Kapitel über Bachtin und später als Vorläufer des Prager Strukturalismus behandelt wird: Es geht nicht um den Formalismus als solchen, sondern um die Einstellung der Formalisten zur Sprachproblematik und um ihre Auseinandersetzungen mit Marxismus und Hegelianismus. Theoretische Auseinandersetzung, Kritik und Polemik stehen im Mittelpunkt, und daraus ergibt sich der dialogische Charakter dieses Buches, das in den letzten beiden Kapiteln mit Entwürfen zu einer kritisch-dialogischen Literaturwissenschaft endet.

I. Ästhetik und Dialektik: Zwischen Kant, Hegel und Nietzsche

Ein wesentlicher Aspekt der Hegelschen Ästhetik ist ihre Heteronomie, die in Hegels Versuch zum Ausdruck kommt, die Kunst als sekundäre Erscheinung aus dem begrifflichen Denken der Philosophie abzuleiten. Dieser Versuch wurde später von europäischen und sowjetischen Marxisten wiederholt, jedoch stets von neuem von russischen Formalisten, Prager Strukturalisten, Vertretern des anglo-amerikanischen New Criticism und sogar von den Begründern der Kritischen Theorie, die in mancher Hinsicht Hegelianer geblieben waren, in Frage gestellt.

Die Polemiken der Formalisten gegen den ästhetischen Hegelianismus wurden nach dem Zweiten Weltkrieg von Anhängern der französischen Semiotik, der Konstanzer Rezeptionsästhetik und der Dekonstruktion vor dem Hintergrund eines wachsenden Agnostizismus fortgesetzt und führten dazu, daß die Frage nach der Bedeutung eines literarischen Textes oder eines Kunstwerkes mit ratlosem Schulterzucken oder gar mit Irritation beantwortet wurde. Viele haben sich an den Gedanken gewöhnt, daß Kunstwerke vieldeutige Gebilde sind und daß ihre Bedeutungen bestenfalls im Verlauf der Rezeption – als nur mögliche Interpretationen oder „Konkretisationen“ – dingfest gemacht werden können.

In einer Zeit, in der sich vielerorts die Dekonstruktion (nach Soziologie und Semiotik) als kommerzialisierte Mode auf institutioneller Ebene durchgesetzt hat, wird die Frage nach der Bedeutung oder der Weltanschauung eines Kunstwerks häufig als Ausdruck von Naivität gewertet. Das Wissen um Vieldeutigkeit, Bedeutungswandel und Funktionswandel der Kunstwerke wird zu einem der Gemeinplätze der Literaturwissenschaft, von denen eine beruhigende Wirkung ausgeht.

Das Problem, das in seiner Radikalität gerade Jacques Derrida aufgezeigt hat, besteht jedoch darin, daß auch philosophische und wissenschaftliche Texte vieldeutig sind: daß auch sie einen Bedeutungswandel durchmachen. Da auch die Kommentare von Rezipienten und Interpretationen vieldeutig sein können (man denke an Heideggers Hölderlin-Analysen), scheint alles in Fluß zu geraten, so daß die Frage des Sozialwissenschaftlers oder Historikers