

stärker hervorgekehrten Patriotismus der ungarischen assimilierten Juden erörtern, die sich als die authentischen Ungarn betrachteten.⁵ Es geht hier, ganz allgemein formuliert, um die uralten Topoi der unschuldigen Sünder bzw. der siegreichen Schwachen. Die weitverzweigten Bezüge der Stories von Rejtő wäre ein interessantes Forschungsthema

*

*

*

Anhand einiger Beispiele wollte ich darauf hinweisen, daß zu einem Zeitpunkt mehrere Kanons existieren können, daß ein jeder dieser Kanons auch eine Denkweise widerspiegelt und Teil des "kollektiven Gedächtnisses" ist. Ich wollte auch aufzeigen, daß diese Kanons aus Werken und Werten der "höheren" und der "niederen" Literatur zusammengesetzt sind.

⁵ Vgl. die neueste einschlägige Veröffentlichung: Patai, Raphael: *The Jews in Hungary*, Detroit, Wayne State, University Press 1996

Ernő Kulcsár-Szabó (Berlin)

Das "vollendete" Kunstwerk Zwischen Illusion der Rezeption und Rhetorik des Lesens

– Zur Frage der Sprachlichkeit der ästhetischen Erfahrung –

Man scheint hierzulande nicht zu sehen, daß es zwischen den Schulen in Konstanz und Yale mehr Gemeinsamkeiten gibt, als sich dogmatische Anhänger beider Lager träumen lassen.

(Hans Robert Jauss: Brief an Paul de Man)

So alt der Anspruch inzwischen ist, einen Dialog zwischen Hermeneutik und Dekonstruktivismus herbeizuführen, so sehr fehlt es möglicherweise an der Bereitschaft beider Seiten, wenigstens einen Versuch zur Herausarbeitung gemeinsamer Operationsfelder zu machen. Dabei könnte ein solcher Versuch durchaus zeigen, daß wir – bei aller Andersartigkeit im Frageinteresse – zu einem produktiven Dialog fähig sein könnten: in der Hoffnung nämlich, daß wir in einem Austausch über Zusammenhänge, die sich beidseitig als wirkliche Fragen erweisen, das Eigene erkennbar machen, das in der fremden Rede eines anderen literaturwissenschaftlichen Paradigmas verborgen liegt. Dies setzt natürlich auch eine gewisse Gemeinsamkeit der Interessiertheit am Verstehen voraus. Am Verstehen dessen zum Beispiel, warum die wichtigsten Koordinaten der Traditionen beider Richtungen durchaus miteinander harmonisierbar sind – vom zeitlichen Kontext ihrer Entstehung (Humboldt, Mallarmé, Nietzsche, Saussure, Heidegger, Bachtin, Valéry, Wittgenstein, Mukarovsky, Barthes) bis zur Gemeinsamkeit in der Abwendung vom Logozentrismus und seiner mimesis- bzw. repräsentationsästhetischen Tradition usw. Mindestens auf die literarische Ästhetik bezogen könnte eine dieser möglichen Fragen die nach der (über die Sprachlichkeit der ästhetischen Erfahrung verstandenen) "Vollkommenheit" und vollständigen "Abgeschlossenheit" des Kunstwerks sein. Um so mehr, als in der heutigen Praxis der Interpretation von Literatur die Rezeption des als Sprache, als Rede verstandenen Kunstwerks ein Dilemma besonderer Schärfe darstellt.

Diese Praxis ist gegenwärtig nämlich genau in dem mimesis- bzw. repräsentationsästhetischen Horizont verfangen, in dem sie unbewußt, aber kontinuierlich "die Art und Weise der Bestimmung seiner Anwesenheit"¹ transzendiert. Das bedeutet – vereinfacht gesagt –, daß sie zum Verständnis von Eigenart der Literatur an einer historischen (mehr noch: mittlerweile historisch gewordenen) Variante der fundamentalen ästhetischen Codes festhält, der zufolge das Kunstwerk nicht nur wie eine Statue dem Rezipienten gegenübersteht, sondern von dieser isolierten Statuarität darüber hinaus besondere (eigene) Eigenschaften verliehen bekommt, aufgrund derer wir es mit Gewißheit als ästhetischen Gegenstand erkennen könnten. Diese – vom klassischen deutschen Idealismus überkommene – Opposition von ästhetischem Bewußtsein und ästhetischem Objekt ist so tief in unserer heutigen Interpretationspraxis verwurzelt, daß sie (deutlich verstärkt durch den Strukturalismus) eine Aneignung neuer Horizonte ästhetischer Wahrnehmung mehr und mehr behindert anstatt befördert. So blieben fundamentale Codes literarischen Weltverstehens mehr oder weniger unverändert, die sich – im wesentlichen bereits durch die historische *Avantgarde* in Frage gestellt – doch spätestens an der folgenden Spätmoderne eindeutig als anachronistisch erwiesen haben.

Das wohlbekanntes Dogma der statuarischen Seinsweise des Kunstwerks wird – und indirekt zeigt sich darin die Zusammengehörigkeit der einander natürlich negierenden Theorien ästhetischer Repräsentation und mimetischer "Glaubwürdigkeit" – auch heute noch von einer Kunstwissenschaft gestützt, die zwar in den dreißiger Jahren ein eigenes, "östliches" Paradigma entwickelte, deren durchscheinender ästhetischer Essentialismus sich aber erkennbar aus der (westlichen) Moderne der Jahrhundertwende herleitet. "Wenn nämlich die visuelle Beziehung des Menschen zu den Naturgegenständen, zu ihrem Ensemble eine sittliche ist – wir erinnern erneut an das, was wir über die Widerspiegelung des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur ausgeführt haben –, lesen wir zum Beispiel in Die Eigenart des Ästhetischen, so bricht in die Wirkung, die ihr künstlerisches Abbild hervorruft, auch eine mit Fug als sittlich

¹ So bei Paul de Man: Blindness and Insight. London: Routledge

charakterisierbare Erschütterung ein.² Dieses die Katharsis "ethisierende" Verfahren veranschaulicht den "zwingenden" Charakter der (nur frei denkbaren) ästhetischen Erfahrung mit der berühmten Schlußzeile aus Archaischer Torso Apollos: "Du mußt dein Leben ändern!" Die Katharsis würde die Subjektivität des Empfängers demnach in dem Sinne durchrütteln, "daß seine im Leben sich betätigenden Leidenschaften neue Inhalte, eine neue Richtung erhalten, daß sie, derart gereinigt, zu einer seelischen Grundlage von »tugendhaften Fertigkeiten« werden".³ Das Wesentliche ist hier nicht die offensichtliche Fehldeutung, die dem Wort "müssen" den Charakter eines moralischen Gebots zuschreibt (das ethische Element der Katharsis kann nämlich modal nie durch "müssen", sondern höchstens durch das Verb "sollen" getragen werden). Aus der unmittelbaren sprachlichen Form können wir vorläufig nur ableiten, daß in diesem Gedicht die ästhetische Erfahrung nicht als ethische Frage enthalten ist, sondern mit einer unumgänglichen Veränderung in Zusammenhang gebracht wird, die sich aus aktiver rezeptiver Teilnahme ergibt.

Viel charakteristischer ist, daß Lukács den Sinn der kommunikativen ästhetischen Funktion in der Erfüllung der monologischen Wirkung des "neuen, jeweiligen individuellen Werkes" sieht. In dieser Sicht ist die kathartische Wirkung entscheidend abhängig davon, wie weit die ästhetische Autorität zur Geltung kommt. Wobei es in dem Gedicht nicht nur darum geht, daß die Statue es ist, die den Betrachter anblickt, sondern auch darum, daß sie ihn, ohne daß er sich aktiv rezipierend beteiligt, überhaupt nicht "ansprechen" könnte. Denn es handelt sich – und bereits die Überschrift weist mit Nachdruck darauf hin – um einen Torso, d. h. einen "Kunstgegenstand" ohne Kopf und Gliedmaßen, der im Sinne der klassisch-idealistischen Ästhetiken gerade nicht "vollkommen" genannt werden kann. Ohne eine vorrangige Betrachtung der Rezeption – der rezeptiven Interessiertheit des Verstehens – kann daher auch in diesem Fall keine ästhetische Kommunikation zustande kommen. Das heißt: wenn der Torso sich im gegenständlichen Sinn wie eine Statue verhalten würde,

² Georg LUKÁCS: Die Eigenart des Ästhetischen I. Berlin/Weimar: Aufbau 1981, 779.

³ Ebd.

könnte er nicht zu der Erkenntnis verhelfen, daß die ontologische Voraussetzung der ästhetischen Erfahrung stets die Aktivität des Rezipienten ist, die die "Unabgeschlossenheit" des Kunstwerks sinngebend vervollständigt und dieses gerade dadurch neuschafft. Verständlicherweise ist die Form dieser Erkenntnis nicht nur im geschichtlichen, sondern auch im strukturphänomenologischen Sinn eine dialogische. Und so wird eine Erfahrung mitteilbar, die zwar nur frei gemacht werden kann, deren Konsequenzen wir uns aber – da es die Konsequenzen des Geschehenen Verstehens sind – nicht entziehen können: Du mußt..., d. h.: "du bist gezwungen", "du kannst nicht anders". Oder: Die ästhetische Erfahrung ist immer nur in dem Maße ästhetisch, wie sie – als sich ereignendes Verstehen – mit der Applikation einhergeht. Das Geschehene kann nämlich nur dann als wirkliches Ereignis erkannt werden, wenn seine Konsequenzen – als ästhetisches Verstehen – in einem neuen Verstehen unserer selbst auftauchen.

Das Rilke-Gedicht stammt nun aus einer Zeit, in der einer der grundlegenden Horizontwandel der ästhetischen Erfahrung in der Moderne bereits seinen Anfang genommen hatte. Es läßt sich nicht übersehen, daß von Rilke bis Valéry, von Heidegger bis Wittgenstein und von Kosztolányi bis Bachtin immer mehr eine Sprachauffassung zur Grundlage des Literaturverständnisses gemacht wird, die den Rezipienten nicht als passives Subjekt irgendeiner "Kontemplation" betrachtet, sondern – wie das obige Beispiel bezeugt – als die letzte Instanz des ästhetischen Grundverhältnisses. Eine ähnliche Sicht wird auch von Valérys bekanntem Statement vertreten (wenn wir dieses nicht zu einem Fall hermeneutischen Nihilismus' verzerren): "Meine Verse haben den Sinn, den man ihnen gibt. Der, den ich in sie hineingelegt habe, ist richtig nur für mich, er kann niemandem als der einzig wahre entgegeng gehalten werden".⁴ Vor allem in diesem Zusammenhang zeigt sich, warum eine Lukács folgende Analyse, die auf die (stets) "gegebene" Wirklichkeit Bezug nimmt – und die Katharsis auch deshalb "ethisiert" – in der objektivistischen Illusion des künstlerischen "Anblicks" steckenbleibt. Denn dieser Argumentation liegen solche monologischen Prämissen des Sprachverständnisses zugrunde, die

⁴ Paul VALÉRY: Zur Theorie der Dichtkunst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, 193.

besonders im Prinzip der nur Hin einer Richtung gedachten ästhetischen Wirkung dingfest zu machen sind. Jene "Bereicherung und Vertiefung"⁵ nämlich, von der Lukács spricht, beschränkt sich ausschließlich auf die Rezeption: das Verstehen vollzieht sich demnach nicht in der Form von Frage und Antwort, sondern unter Aufrechterhaltung der Autorität des Werkes. Die vom Kunstgegenstand ausgehenden Wirkungsimpulse erreichen und verändern den der Wirkung ausgesetzten, ja ihr unterworfenen Rezipienten. Dieser hat in einer solchen Konstruktion keine Möglichkeit, auf das Kunstwerk zurückzuwirken, das – als Partitur⁶, d. h. hier konkret: als Erinnerung seiner einstigen Vollkommenheit – schon von vornherein auf eine konstruktive Rezeption angewiesen ist. Das Torsodasein betont diese Angewiesenheit noch: das Werk ist bei Rilke um der Ergänzung, um der temporären Vervollständigung seiner "Bedeutung" (hermeneutisch gesprochen: ihrer jeweiligen Konkretisierung) willen nicht nur abhängig von der (aktiven) Rezeption, sondern fordert sie ausdrücklich ein.

Damit nun diese Dialogizität das Verstehen der ästhetischen Erfahrung der Spätmoderne voranbringen konnte, bedurfte es zu dieser Zeit längst einer anderen als der Lukács'schen Sprachauffassung. Nämlich einer, welche die Sprache nicht als Mittel, nicht als lexikalischen und grammatischen Vorrat⁷, und vielleicht nicht einmal als generalisiertes

⁵ LUKÁCS a. a. O.

⁶ so bei Hans Robert JAUSS, vgl.: "Das literarische Werk ist kein für sich bestehende Objekt, das jedem Betrachter zu jeder Zeit den gleichen Anblick darbietet. Es ist kein Monument, das monologisch sein zeitloses Wesen offenbart. Es ist vielmehr wie eine Partitur auf eine immer erneuerte Resonanz der Lektüre angelegt, die den Text aus der Materie der Worte erlöst und ihn zu aktuellem Dasein bringt: »parole quit doit, en meme temps qu'elle lui parle, créer un interlocuteur capable de l'entendre.«" JAUSS: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979 (6), 171-172.

⁷ Letztere Sprachauffassung ist in Ungarn noch heute derart lebendig, daß sie auch eine sich als poststrukturalistisch verstehende Literaturbetrachtung gefangen zu halten vermag. Hier zeigt sich

semantisches Gebilde⁸ mit der neuen historischen Form ästhetischer Erfahrung in Verbindung bringt, sondern im Zeichen der Humboldtschen Ganzheit des Sprechens. "Wir gingen mit Wilhelm v. Humboldt", schreibt Heidegger 1959, "vom Sprechen aus und versuchten, das Wesen der Sprache erst vorzustellen, dann zu ergründen."⁹ Und in der Tat läuft ein temporales Denken der stets entstehenden und wieder vergehenden Sprache jeder vorrat-aktualisierenden strukturalistischen Sprachauffassung völlig zuwider. Die wichtigste anticartesianische Erkenntnis bei Humboldt lautet: "Denn die Sprache kann ja nicht als ein da liegender, in seinem Ganzen übersehbarer oder nach und nach mitteilbarer Stoff, sondern muß als ein sich ewig erzeugender angesehen werden, wo die Gesetze der Erzeugung bestimmt sind, aber der Umfang und gewissermaßen auch die Art des Erzeugnisses gänzlich unbestimmt bleiben. Das Sprachenlernen der Kinder ist nicht ein Zumessen von Wörtern, Niederlegen im Gedächtnis und

beispielhaft jenes nicht hintergehbare wirkungsgeschichtliche Ereignis, daß die Applikation selbst die Naivität der unkontrollierten hermeneutischen Voraussetzung aufdeckt, in diesem willkürlich gewählten Punkt die - unreflektierte - Fortschreibung einer urstrukturalistischen Axiomatik in einer dekonstruktivistisch figurierenden Rede: "Ich lerne gern Sprachen. Auch beispielsweise die Sprachen der Wissenschaft. Die Lexik, die Grammatik erlernen und dann »los«." (László SZILASI: Turgor és ozmózis: a szilva példája. Jelenkor 1996/5, 468.)

⁸ "Die Sprache ist in ihrem Wesen nicht Äußerung eines Organismus, auch nicht Ausdruck eines Lebewesens. Sie läßt sich daher auch nie vom Zeichencharakter her, vielleicht nicht einmal aus dem Bedeutungscharakter wesensgerecht denken." (Martin HEIDEGGER: Gesamtausgabe I. Abt., Bd. 9, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 326.) Doch bereits Sein und Zeit stellt fest: "Die Bedeutungslehre ist in der Ontologie des Daseins verwurzelt. Ihr Gedeihen und verderben hängt am Schicksal dieser." (HEIDEGGER: Sein und Zeit, Tübingen: Niemeyer 1986 (16), 166.)

⁹ HEIDEGGER: Unterwegs zur Sprache. Stuttgart: Neske 1993 (10.), 256.

Wiedernachhallen mit den Lippen, sondern ein Wachsen des Sprachvermögens durch Alter und Übung."¹⁰

Es dürfte von der Wahrheit nicht allzuweit entfernt sein, wenn wir aus der literarischen Praxis der Zwischenkriegszeit die Lehre ziehen, daß das Humboldtsche Paradigma einer so verstandenen Sprachlichkeit eigentlich erst in der spätmodernen Literatur zur Geltung kam. Und dies über einige grundlegende Erneuerungen des Literaturverständnisses, die zugleich sichtbar machten, welche Konzeptionen des Individuums im 20. Jahrhundert von der dialogischen Auffassung der Sprache angeregt worden sind. Das selbstgenügsame ästhetizistische Kunstideal einer identischen Textualität konnte sich nämlich nicht bereit finden, das Subjekt an eine sprachliche Seinsweise auszuliefern. Und historisch war es völlig ungeeignet dazu, das Subjekt in seiner dialogisch-sprachlichen Konstituiertheit als ein temporal angelegtes poetologisches Subjekt der Rede anzuerkennen. Was in dieser Periode seinen Anfang nimmt, ist daher nicht einfach die Revision des herkömmlich verstandenen Kunstobjekts bzw. der auf sich selbst zurückbezogenen nachromantischen Subjektivität. Von der Geschichte des Denkens über die Kunst her gesehen ist vielmehr jene Wende von außerordentlicher Bedeutung, die aufgrund der obigen Konzeption antrat, den jahrhundertealten kunstwissenschaftlichen Gegensatz zwischen Produktion und Rezeption zu beseitigen.

Wenn die genannte literaturhistorische Epoche eine vereinheitlichende Eigenheit hat, ist diese am ehesten zu sehen in einem europaweit sich verstärkenden Anspruch, literarische Texte als eine Art Ursprungspotential der offenen und unabschließbaren Bedeutung (und nicht selten sogar auch als Zwischenstation - als "Übergangsstelle" - der unabschließbaren Bedeutungsbildung) zu betrachten, d. h. darin diese Unabgeschlossenheit bzw. Unabschließbarkeit überhaupt mit der dialogischen Struktur der Rede, der Sprache, des Kunstgenusses und des Bewußtseins in Verbindung zu bringen. Folglich gelangt die klassisch-moderne Idee des statuarischen Kunstwerkes immer mehr in jenen Heideggerschen Horizont, in dem das

¹⁰ Wilhelm von HUMBOLDT's Gesammelte Schriften (Hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften). Bd. VII/1. Berlin: Behr 1907. 57-58.

Konzept der sprechenden Sprache zugleich die Aufhebbarkeit einer anderen traditionellen Opposition begründet. "Der Zusammenhang der Rede mit Verstehen und Verständlichkeit", schreibt Heidegger schon in Sein und Zeit, "wird deutlich aus einer zum Reden selbst gehörenden existenzialen Möglichkeit, aus dem Hören. (...) Das Hören ist für das Reden konstitutiv."¹¹ Und er formuliert 1959 womöglich noch radikaler: "das Hören begleitet und umgibt nicht nur das Sprechen, wie solches im Gespräch stattfindet. Das Zugleich von Sprechen und Hören meint mehr. Das Sprechen ist von sich aus ein Hören. Es ist das Hören auf die Sprache, die wir sprechen. So ist das Sprechen nicht zugleich, sondern zuvor ein Hören."¹² Doch in im Grunde ähnlicher Form analysiert Valéry - bereits 1928 - die ästhetische Erfahrung selbst: Der Dichter "stellt Pseudomechanismen aus sich heraus, die imstande sind, ihm die Energie, die sie ihn gekostet haben, zurückzugeben oder sogar noch mehr (denn, wie es scheint, sind hier die Prinzipien durchbrochen). Sein Ohr spricht zu ihm. Wir erwarten das unerwartete Wort - das nicht vorhergesehen, wohl aber erwartet werden kann. Wir sind die ersten, die es hören. Hören? das heißt aber sprechen. Man versteht das Gehörte erst, wenn man es selbst gesagt hat, von einem anderen Ansatzpunkt her. Sprechen heißt hören."¹³

Mit dieser auf sprachlichem Wege erreichten Aufhebung des Antagonismus von Produktion und Rezeption konnte sich eine Perspektive auf das Verstehen des "Kunstgegenstandes" mit seinem visuellen Begriffssystem (Wohlgefallen als ästhetische Erkenntnis, Kontemplation, Re/Konsideration usw.) eröffnen, in der die Prämissen der dialogischen Seinsweise zuerst den transitorischen Charakter des Kunstwerks sichtbar machten. Zumindest vom strukturphänomenologischen Gesichtspunkt aus. Zu einer Frage literarischer Hermeneutik wurde die Fremdheit des von uns getrennten Werkes dementsprechend nicht so sehr als gegenständliche Fremdheit, sondern als Andersheit der fremden Rede. Bachtin zum Beispiel

HEIDEGGER: Sein und Zeit 163.

¹² HEIDEGGER: Unterwegs zur Sprache 254.

¹³ VALÉRY a. a. o.

konstatiert nicht nur, daß das Wort über eine "ursprüngliche Dialogizität"¹⁴ verfügt, sondern auch, daß "jedes Wort (...) auf eine Antwort gerichtet ist und keiner (...) dem tiefgreifenden Einfluß des vorweggenommenen Wortes der Replik entgehen kann. (...) Obwohl das Wort im Umfeld von schon Gesagtem Gestalt annimmt, ist es gleichzeitig vom noch ungesagten, aber notwendigen und vorweggenommenen Wort der Replik bestimmt. (...) Gewöhnlich gilt diese Einstellung sogar als die grundlegende konstitutive Besonderheit des rhetorischen Wortes."¹⁵ Die Erfahrung, daß in der eigenen Rede die fremde bereits mitklingt, wird daher gleichfalls aus der Tradition der nachavantgardistischen Moderne an eine Hermeneutik weitergereicht, die die Bedingung allen Verstehens in der vorübergehenden Überwindung der intersubjektiven Distanz, in der Überbrückung solcher Alteritäten sah: "Ebenso meint die babylonische Sprachverwirrung nicht nur, wie nach biblischer Überlieferung, die Vielheit der Sprachfamilien und die Vielheit der Sprachen, die menschliche Hybris heraufgeführt hat. Sie umfaßt vielmehr das ganze der Fremdheit, die zwischen Mensch und Mensch sich auftut und immer neue Verwirrung schafft. Aber darin ist auch die Möglichkeit ihrer Überwindung eingeschlossen. Denn die Sprache ist Gespräch."¹⁶

Zur gleichen Zeit aber, als die ästhetische Theorie des für sich stehenden Kunstgegenstands ins Wanken geriet, verlor das geschlossen-vollkommene, vollendete Kunstwerk seinen klassisch-modernen Wertstatus. Valéry bedenkt eine rezeptive Mentalität, welche im Werk die Welt als eine eigene Schöpfung genießt, ganz offensichtlich deshalb mit Kritik, weil jene die produktive Tätigkeit der Poiesis stets nur aus Mustern, nur aus gegebenen Wirklichkeiten zu abstrahieren vermag. Damit verbunden ist jedoch eine unbewußte Beschränkung der Poiesis-Funktion, indem die Kunstschöpfung letztlich stets an einem außerhalb der Kunst liegenden Faktor instanziiert wird. Die Natur erscheint auf diese Weise als

¹⁴ Michail BACHTIN: Ästhetik des Wortes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, 168.

¹⁵ Ebd. 172-173.

¹⁶ Hans-Georg GADAMER: Gesammelte Werke II (Hermeneutik 2). Tübingen: J. C. B. Mohr 1986, 364.

transzendiertes "Ziel" der Kunst, und zwar so, daß sie letzterer immer Normen vorgibt, d. h. Grenzen setzt: "Es ist nicht auszuschließen, daß das, was wir in der Kunst Vollkommenheit nennen (und was nicht von jedem gesucht, von einigen sogar verachtet wird), nichts anderes ist, als das Gefühl, daß wir das Vollkommene der Natur (das z. B. einer Muschel anzusehen ist) im menschlichen Werk zu erblicken wünschten.¹⁷

Vielleicht ist es nicht übertrieben zu sagen: Valéry's Erkenntnis hat deshalb so kardinale Bedeutung, weil sie die beschränkende Wirkung einer bis dahin kaum in Zweifel gezogenen¹⁸ ästhetischen Norm sichtbar macht. Im spätmodernen Erfahrungshorizont nämlich – von Joyce bis Musil, von Pound bis Gottfried Benn – wird die Forderung der geschlossenen formalen Vollendung tatsächlich zu einem restriktiven Prinzip. Wir werden hier zum Zeugen eines Augenblicks historischer Diskontinuität, wo ein transepochales Formprinzip der Kunst plötzlich historisch indiziert wird, wo es "re-historisiert", d.h. zurückverweist und zu einer das Schaffen behindernden Form der Transzendenz wird. In dieser plötzlich möglich gewordenen Nachträglichkeitserfahrung zeigt sich erst, welcher literarischen Epoche es in Wirklichkeit angehört. (Und es wird nun verständlich als eine der geschichtlichen Forderungen an das Kunstwerk.) Im Sinne der Blumenbergschen "Umbesetzung": Was in der klassischen, sich von der romantischen Innerlichkeit abwendenden Moderne ein vorwärtsweisender Faktor der Dichtungsgeschichte war, erweist sich nun, in der ästhetischen Praxis der Spätmoderne, als eine rückwärts gerichtete Kraft. Und tatsächlich: Lukács, der in Die Eigenart des Ästhetischen die Gültigkeit und die Wirkung des Rilke-Gedichtes ins Ethische transzendieren will, beschränkt die künstlerische Bedeutungsbildung genau dadurch, daß er die Wirkung des Werkes um den Preis der

¹⁷ Paul VALÉRY: Az ember és a kagyló. Műhely 1992/5, 9.

¹⁸ Die romantische Fragmentarisierung hatte ja lediglich die klassizistische formale Geschlossenheit, nicht aber das Vollkommenheitsprinzip abgelehnt. Der Fragmentcharakter der Werke konnte daher weder hier, noch bei Musil – der die Bruchstückhaftigkeit allerdings für ein Wesensmerkmal der Literatur hielt – zum Programm werden.

Vernachlässigung seiner immanenten Dialogizität auf etwas außer ihm richtete. (Das fingierte "Gesehenwerden" – als eine Art Gegenseitigkeit – ist hier nämlich eine Erfahrung der Rezeption, derer sie nur durch aktive Aufhebung der Fremdheit des Torsos habhaft werden kann, d. h.: für ein tätiges Selbstverstehen bedarf sie unerlässlich der Erfahrung dieser Fremdheit. So wird verständlich, daß Valéry – mit scharfsinniger Konsequenz – gerade um der dieser Tätigkeit vorausgehenden Abgetrenntheit und Separation willen einer formalen Vollendung keinen besonderen Wert zuweist.)

Lukács war hier selbstverständlich nicht zum ersten Mal auf ein derartiges Dilemma der Transzendierbarkeit der Kunst gestoßen. Dem mit Leo Popper geführten Dialog über Kunst zufolge wies er den Gedanken eines "in der Unfertigkeit fertigen" Kunstwerks damit zurück, daß in der zugrundeliegenden These "das Transcendente (eigtl.: das Transcendentale) nirgends Raum (hat). (...) Die Frage ist ja unser absolutes, sie muß all unsre Kontraste in sich tragen; all unser Ja und Nein und was dazwischen liegt, hat in der großen Frage Platz zu finden. Wir bauen die Tore nur zu kommendem Leben..."¹⁹ Das Vollkommenheitsprinzip weist also auch hier wegen seiner auf die Transzendenz gerichteten Bindung jede Gestaltung von sich, die – statt sich aus der Gegenständlichkeit herzuleiten – prinzipiell auf eine aktive Rezeption hin offen bleibt. Dieser "heilgeschichtliche" Formgedanke – schlußfolgert (Bonyhai folgend) Jaub – steht unter der platonischen Absicherung, die in ihrer "monologischen Wahrheit dem Empfänger nunmehr die Rolle des kontemplativen Verstehens beläßt"²⁰. Angesichts dieser Beispiele kann kaum ein Zweifel bestehen, warum gerade die Abwertung der Rezeption als gemeinsame Axiomatik dazu diene, im Zeichen einer Norm der zeitlosen Vollendetheit bzw. Vollkommenheit des Werkes die Grenzen zwischen dem Ästhetismus des Jahrhundertbeginns und den marxistischen Mimesis-Ästhetiken sehr leicht passierbar zu machen.

¹⁹ Leo POPPER: Dialog über Kunst. In: R. LACHMANN (Hg.) Dialogizität. München: Fink 1982, 254.

²⁰ JAUSS: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984 (4), 678.

Als Folge davon haben beider Nachfolgerrichtungen in Ungarn noch heute mit der Erkenntnis dieser, ein halbes Jahrhundert alten Epochenschwelle des Denkens über Kunst zu kämpfen. Mit der Tatsache nämlich, daß sich die ästhetische Erfahrung nicht mehr einfach in der einseitigen Tätigkeit eines Genießens des Gegenstandes erschöpft, sondern selbst zu einer Form des gegenseitigen Verstehens, des "Sich-Verstehens im andern"²¹ wird. Im Horizont jener literarischen "Episteme" jedoch, der sich mit Abschluß der Spätmoderne herausgebildet hat, wird die identische Erfüllung des Kunstwerks (im Sinne einer vollendeten Form) nicht zufällig zu einem primär rezeptionsgeschichtlichen Problem. "Für den Autor", schreibt Jauß, "könne das Produkt seiner ästhetischen Tätigkeit nie ganz vollendet sein; das vollendete Werk sei vielmehr die Illusion des Rezipienten, aber auch Ansatz seiner notwendig inadäquaten Interpretation."²² Die Vollendetheit und Vollkommenheit des Werkes stellen insofern auch für den Dekonstruktivismus eine offene Frage dar, als er sie auch als zwiespältige Konstrukte der jeweiligen Bedeutungsbildung ansieht. Die "Allegorie des Lesens" kann von der "Unmöglichkeit des Lesens"²³ erzählen, weil das Lesen die Bedeutung und das Verstehen nie zur einen einzigen großen Einheit zusammenzufassen vermag. "Die Lektüre ist nicht »unsere« Lektüre, sofern sie ausschließlich solche sprachlichen Elemente heranzieht, die der Text selber darbietet; die Unterscheidung zwischen Autor und Leser ist eine jener falschen Unterscheidungen, die die Lektüre ausleuchtet. Die Dekonstruktion ist nichts, was wir dem Text hinzugefügt hätten, sondern sie ist es, die den Text zuallererst konstituiert hat. Ein literarischer Text behauptet und verneint zugleich die Autorität seiner eigenen rhetorischen Form...."²⁴ So wird leicht einsichtig, warum die Vollendetheit des Werkes im dekonstruktiven Horizont als Frage einer Rhetorizität in doppeltem Sinne auftaucht. "Indem der Text", schreibt Paul

21 Ebd.

22 JAUSS: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 677.

23 Paul de MAN: Allegorien des Lesens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, 111.

24 Ebd. 48.

de Man an anderem Ort, "für seinen eigenen notwendig »rhetorischen« Charakter einsteht, postuliert er auch die Notwendigkeit, mißverstanden zu werden."²⁵

Das hermeneutische und das dekonstruktivistische Interesse an der Frage der Unvollendetheit des Werkes (die auch die Frage nach der organischen Variante der formalen Vollkommenheit mit einschließt) nimmt von hier an je einen anderen Weg. Nicht nur, weil beide aus zum Teil unterschiedlichen Gründen die Geltung der in sich geschlossenen autonomen ästhetischen Gegenständlichkeit als unhaltbar ansehen. Sondern auch, weil sich vom Gesichtspunkt der am Text vollziehbaren Operationen her die Frageanliegen selbst unterscheiden. Das eine ist interessiert an der Aufdeckung derjenigen Möglichkeiten von Bedeutungsbildung, die einer Blendung der Sehkraft zum Opfer gefallen sind. Das andere hingegen ist aus auf ein Erhöhen des Anspruchs vom Text, welches Bedeutungen so an dem Text erprobt, daß in der neuen Bedeutungsbildung zugleich die vorrangige Verstehensform alles bereits Gesagten und aller bisher entstandenen gültigen Bedeutungen erkennbar werden. Will die eine Seite durch die Vermehrung der semantischen Differenz nichtidentischer Textualität die Temporalität der menschlichen Mitteilung beseitigen, so will die andere sie bewahren in der durch Rede und Gegenrede gebildeten Gegenseitigkeit der nicht abschließbaren Bedeutung. Deshalb tritt die Dekonstruktion in den Horizont einer strukturell-polygraphischen Textualität, die Hermeneutik hingegen in den eines anthropologisch-polylogisch fundierten Gesprächs. Diese Verschiedenheit schließt dabei von ihrem Charakter her die Herausbildung eines methodologischen Dialogs keineswegs aus (und kann ihn sogar vorteilhaft bedingen!), in dessen Mittelpunkt die Frage (eigtl. die Sache) gestellt ist²⁶, und das deshalb

25 de MAN: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 220.

26 Die "Rückverwandlung in Sprache – wir erinnern daran – stellt aber immer zugleich ein Verhältnis zum Gemeinten, zu der Sache her, von der da die Rede ist. Hier bewegt sich der Vorgang des Verstehens ganz in der Sinnsphäre, die durch die sprachliche Überlieferung vermittelt wird. Bei einer Inschrift setzt daher die hermeneutische Aufgabe erst

Chancen für die Verständigung bereithält, weil die Verschiedenheiten zwischen den Gesprächspartnern "nicht von der Art sind, die sich durch ein »falsch oder richtig« definitiv entscheiden lassen".²⁷

ein, wenn die (als richtig vorausgesetzte) Entzifferung vorliegt."
GADAMER: *Wahrheit und Methode* 368.

²⁷ JAUSS: *Wege des Verstehens*. München: Fink 1994, 297.

Miklós Györffy (Budapest)

Verrat und Verantwortung der Intellektuellen Hesse, Broch und Babits über die Krise der europäischen Kultur als ein moralisches Problem.

Der letzte große Roman von Hermann Hesse, *Das Glasperlenspiel*, erschien 1943 in Zürich. Bald darauf veröffentlichten die beiden Größen der deutschen Literatur in der amerikanischen Emigration, Thomas Mann und Hermann Broch, ebenfalls je einen großangelegten Roman, die enge geistige Verwandtschaft miteinander und mit dem Werk von Hesse aufwiesen. Broch publizierte 1945 in Amerika den *Tod des Vergil*, Thomas Mann 1947 gleichfalls in Zürich den Roman *Doktor Faustus*. Diese drei Romane bilden sozusagen ein deutsches Triptychon aufs qualvolle Thema der Krise der europäischen Kultur mit besonderer Rücksicht auf die des deutschen Geistes. Sie konfrontieren ihre Leser mit dem Wertverlust der europäischen bürgerlichen Gesellschaften, der in zerstörende Kriege mündete, und erwägen die Chancen und Verpflichtungen des bedrohten Geistes und der geschändeten Humanität im Verhältnis zur gegenwärtigen Apokalypse. Die Helden aller drei Romane sind Intellektuellen, Schriftgelehrten, gewissermaßen im alten, biblischen Sinn des Wortes. Danach sind sie als gesalbte Priester der Kultur, des Geistes zu verstehen, deren angeborene Sendung die Verkündung des Wortes ist. Der Held Brochs ist nationaler Dichter, der von Mann "deutscher Tonsetzer" und der von Hesses Roman "Glasperlenspieler", das heißt demütiger Mönch und virtuoser Handhaber des Geistes zugleich. Als ironisch-selbstkritische Variation zum Thema bietet sich noch der biedere Chronist des *Faustus*-Romans, Serenus Zeitblom an, und auch fernere deutsche Abarten des Typus wie zum Beispiel der expressionistisch verzerrte Sinologe Kien von Canettis *Blendung* oder Hesses Harry Haller im *Steppenwolf* können gesichtet werden.

Es fallen sogar formale-erzähltechnische Parallelen ins Auge: alle drei oben genannten Romane sind Lebensgeschichten -- obzwar der von Broch mehr eine geistige Biographie ist und von den beiden anderen abweichend nicht linear erzählt wird --, und alle drei gipfeln in der schweren geistig-moralischen Krise des Helden. Sowohl Hesses, als auch Thomas Manns