

ENDRE BOJTÁR
Budapest

DIE GESCHICHTLICHKEIT
DER MARXISTISCHEN LITERATURWISSENSCHAFT*

Von der zweiten Hälfte der 60er Jahre an wurde jene Erkenntnis immer stärker, dass die bisherigen Einseitigkeiten der Literaturwissenschaft durch die konsequente Anwendung der Geschichtlichkeit überwunden werden können. Diese Erkenntnis war aus mehreren Richtungen gekommen. Es gab z. B. Wissenschaftler wie L. Kühn¹ oder J. Hermand², die den historischen Standpunkt als dringlichen Befehl des „Zeitgeistes“ im allgemeinen auffassten, der die Krise der Literaturwissenschaft lösen wird. Andere wiederum, wie z. B. György Mihály Vajda³, stellten die geschichtliche Betrachtungsweise der phänomenologischen Methode gegenüber, andere dagegen kritisierten den ahistorischen Charakter des Strukturalismus, u. a. J. Sławiński⁴, einige wollten den traditionellen (Lukácsschen) Marxismus mit der fehlenden Geschichtlichkeit erneuern wie z. B. H. Gallas⁵, D. Richter⁶, wollten ihn „praxisbezogen“ machen wie M. Maren-Grisebach⁷, andere Wissenschaftler wie W. Krauss⁸,

* Ausschnitt aus dem letzten Kapitel der Arbeit *Der slawische Strukturalismus in der Literaturwissenschaft* des Autors über das Schaffen von J. Mukařovský und R. Ingarden.

¹ L. Kühn in: *Methodendiskussion*, hrsg. U. Hauff, A. Heller, B. Höppauf, L. Kühn, K.-P. Philippi, Bd II, Frankfurt am Main 1972, S. 132.

² J. Hermand, *Synthetisches Interpretieren*, München 1968, S. 11.

³ G. Vajda, *Fenomenológia és irodalomtudomány (Phänomenologie und Literaturwissenschaft)*, [in:] *Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól (Literaturwissenschaft. Studien über die Richtungen der Literaturwissenschaft des 20. Jhs.)*, hrsg. L. Nyirő, Budapest 1970, S. 321.

⁴ J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim (Synchronie und Diachronie im literarhistorischen Prozess)*, [in:] *Proces historyczny w literaturze i sztuce (Der historische Prozess in Literatur und Kunst)*, Warszawa 1967.

⁵ H. Gallas, *Marxistische Literaturtheorie*, Neuwied – Berlin 1971.

⁶ D. Richter, *Geschichte und Dialektik in der materialistischen Literaturtheorie*, [in:] *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*, hrsg. V. Žmegač, Z. Škreb, Frankfurt am Main 1973.

⁷ M. Maren-Grisebach, *Methoden der Literaturwissenschaft*, Bern 1970, S. 81.

⁸ W. Krauss: *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag (1950)*, [in:] *Studien und Aufsätze*, Berlin 1959; *Poetik und Strukturalismus*, [in:] *Werk und Wort*, Berlin – Weimar 1972.

H. R. Jauss⁹ oder die Forschungsgruppe von M. Naumann¹⁰ untersuchten sowohl den Strukturalismus als auch die Lukácssche Theorie gerade im Sinne der Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie von Marx. Und jene schliesslich, die — wie z. B. I. Ihwe¹¹, H. Weinrich¹², doch sogar auch T. A. von Dijk¹³ — wollten das literarische Werk als Glied einer kommunikativen Kette erklären und betonen die gesellschaftlich-historische Eingebettetheit dieses Mitteilungsprozesses.

Wie ist jene Geschichtlichkeit-Auffassung, die dem Marxismus eigen ist, und die auch die Literaturwissenschaft als bindend akzeptieren kann, und die eigentlich ein Sammelbegriff von mehreren wesentlichen charakteristischen Merkmalen ist?

H. Fleischer unterscheidet in seinem Buch über diese Frage¹⁴ innerhalb des Marxismus drei Geschichtsauffassungen. Nach der ersten, die für die frühen, bis 1844 entstandenen Werke von Karl Marx charakteristisch ist, die sich in diesen abzeichnet, ist die Geschichte der Entfaltungsprozess des vollkommenen, vielseitigen Menschen, das Auffinden des menschlichen Wesens gegenüber dem verfremdeten Menschen. (Hier sei hinzugefügt, dass das menschliche Wesen in der Auffassung von Marx ohne jeden Zweifel die Freiheit ist. Sein Freiheitszentrismus gipfelt in der Ausserung, in der er die Freiheit als „Naturgesetz“¹⁵ bezeichnet. Und obwohl in seiner Geschichtsauffassung später vielleicht auch Akzentverschiebungen eingetreten sind, hielt für das Ziel der Geschichte immer die Entfaltung der menschlichen Freiheit, und in diesem Sinne ist der Marxismus immer eine Freiheitsphilosophie geblieben.) Der zweiten Geschichtsauffassung zufolge, die für die zwischen 1844 und 1846 entstandenen Werke bezeichnend ist, also für die *Heilige Familie*, die *Deutsche Ideologie*, den *Deutschen Sozialismus in Vers und Prosa* usw., doch vor allem für die Autoren der Thesen über Feuerbach, ist die Geschichte das Ergebnis der Tätigkeit der praktisch handelnden, von den praktischen Bedürfnissen, Situationen gelenkten Menschen. Diese Geschichtsauffassung wird von Friedrich Engels in einer gerade auf diese Epoche zurückblickenden Arbeit wie folgt zusammengefasst:

⁹ H. R. Jauss: *Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft*, „Linguistische Berichte“, 1969, Nr. 3; *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970.

¹⁰ M. Naumann, D. Schlenstedt, D. Barck, D. Kliche, R. Lenzer, *Gesellschaft, Literatur, Lesen*, Berlin-Weimar 1973.

¹¹ I. Ihwe, *Ein Modell der Literaturwissenschaft als Wissenschaft*, [in:] *Zur Grundlegung der Literaturwissenschaft*, hrsg. S. J. Schmidt, München 1972, S. 12.

¹² H. Weinrich: *Für eine Literaturgeschichte des Lesers*, „Merkur“, 1967, Nr. 11; *Kommunikative Literaturwissenschaft oder De singularibus non est scientia*, [in:] *Zur Grundlegung...*, S. 8.

¹³ T. A. van Dijk, *Beiträge zur generativen Poetik*, München 1972, S. 146-147.

¹⁴ H. Fleischer, *Marxismus und Geschichte*, Frankfurt am Main 1969.

¹⁵ K. Marx, *Debatten über die Pressfreiheit* (1842), [in:] K. Marx, F. Engels, *Werke*, Bd I, Berlin 1957, S. 58.

Die Menschen machen ihre Geschichte, wie diese auch immer ausfalle, indem jeder seine eignen, bewusst gewollten Zwecke verfolgt, und die Resultate dieser vielen in verschiedenen Richtungen agierenden Willen und ihrer mannigfachen Einwirkungen auf die Aussenwelt ist eben die Geschichte¹⁶.

Noch härter und jedweden „Transzendentalismus ohne Subjekt“, so auch den Transzendentalismus der Geschichte, verurteilend sind jene Worte von Karl Marx und Friedrich Engels, die den aktiven, tätigen Menschen zum einzigen Subjekt der Geschichte erklären:

Die Gesellschaft tut nichts, sie »besitzt keinen ungeheuren Reichtum«, sie »kämpft keine Kämpfe!« Es ist vielmehr der Mensch, der wirkliche, lebendige Mensch, der das alles tut, besitzt und kämpft; es ist nicht etwa die »Geschichte«, die den Menschen zum Mittel braucht, um ihre — als ob sie eine aparte Person wäre — Zwecke durchzuarbeiten, sondern sie ist nichts als die Tätigkeit des seine Zwecke verfolgenden Menschen¹⁷.

Und schliesslich die dritte Geschichtsauffassung aus der Zeit nach 1846, in der die Geschichte ein gesetzmässig vor sich gehender naturgeschichtlicher Prozess ist. Die Akzentverschiebung — und nur von einer Akzentverschiebung ist die Rede! — wird gut belegt von einer späteren, aus dem Jahre 1852 stammenden Feststellung über die Freiheit und den notwendigen, gesetzmässigen Charakter der Gestaltung der Geschichte:

Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen¹⁸.

Auch von H. Fleischer wird betont, dass diese drei Auffassungen einander ergänzen einander voraussetzen¹⁹. Dennoch würde ich, ohne mich auf dilettante Weise in die Details der philologischen Fragen der Geschichte des Marxismus und in die philosophischen Probleme der marxistischen Geschichtsphilosophie einzulassen, zusammen mit H. Fleischer aus zwei Ursachen die Betonung der als menschliche Praxis aufgefassten Geschichtsauffassung für das fruchtbarste Verfahren halten. Zuerst deshalb, weil selbst Friedrich Engels *Die deutsche Ideologie* aus den Jahren 1845—1846 für die *Darlegung der materialistischen Geschichtsauffassung*²⁰ und ebenfalls aus dieser Periode stammenden Thesen über Feuerbach für „das erste Dokument, worin der geniale Keim der neuen Weltanschauung niedergelegt ist“, hält²¹. Der zweite und wesentlichere Grund liegt darin, dass auf der Grundlage dieser Geschichtsauffassung das einzige Werk

¹⁶ F. Engels, *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie* (1888), *ibid.*, Bd XXI, Berlin 1962, S. 297.

¹⁷ K. Marx, F. Engels, *Die heilige Familie* (1845), *ibid.*, Bd II, Berlin 1962, S. 98.

¹⁸ K. Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (1852), *ibid.*, Bd VIII, Berlin 1960, S. 115.

¹⁹ Fleischer, *op. cit.*, S. 13.

²⁰ Engels, *Ludwig Feuerbach*, S. 264.

²¹ *L. c.*

von Marx entstanden ist, die den „genialen Keim“ der Thesen über Feuerbach leider nur wenig ausarbeitende *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie* aus dem Jahre 1857, aus der sich unmittelbare Lehren für eine Literaturtheorie ergeben. (Das muss aus dem Grund betont werden, weil viele übereifrige Versuche unternommen worden sind, die Marxsche Theorie, besonder aber die Marxsche ökonomische Werttheorie auf das Gebiet der Gesellschaftswissenschaften zu verpflanzen.) Der erste, der einen derartigen Versuch unternahm, war Eugen Rühning, und die Warnung von Friedrich Engels an ihn müsste auch seine neueren „Anhänger“ zum Denken bewegen:

dass in dem ganzen Abschnitt des *Kapital* über den Wert auch nicht die geringste Andeutung darüber vorkommt, ob oder in welcher Ausdehnung Marx diese Theorie des Warenwerts auch auf andere Gesellschaftsformen anwendbar hält²².

Die literaturwissenschaftliche Grundfrage der Geschichtlichkeit des Marxismus, die zugleich auch die Grundfrage der Literaturwissenschaft selbst ist, wurde von Marx hier, in der *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie* formuliert:

Aber die Schwierigkeit liegt nicht darin, zu verstehen, dass griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, dass sie für uns noch Kunstgenuss gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten²³.

Anders formuliert: wir müssen eine Antwort auf jene Frage finden, wie das literarische Kunstwerk durch Epochen lebt, bzw. durch welche Teile, Eigenschaften es imstande und fähig ist, eine Wirkung auszuüben.

Aus dieser Formulierung geht klar hervor, dass hier der ästhetische Wert des literarischen Kunstwerks gemeint ist.

Es war zu sehen, dass der Strukturalismus gerade die Schönheit des literarischen Kunstwerkes nicht zu erklären vermochte: letzten Endes erkannten sowohl J. Mukařovský (ausgenommen die behandelte kurze Periode) als auch Roman Ingarden im Kunstwerk nur eine Struktur, eine Bedeutung, und was darüber liegt, was das Werk leben lässt — und zwar bei der Begegnung mit dem Leser — das konnten sie gerade deshalb nicht bemerken, weil sie sich ein und für allemal beendetes, abgeschlossenes Kunstwerk vorgestellt hatten, und weil sie sich dem Ästhetischen nur von der Seite des als Objekt aufgefassten Kunstwerkes näherten.

Im Zusammenhang mit der Ingardenschen Anschaulichkeitstheorie wurde bereits auf jene tiefe Verwandtschaft verwiesen, die die methaphysische, nicht mit dem historischen Subjekt des Lesers rechnende Theorie des Strukturalismus mit dem traditionellen Marxismus verbindet, dessen

²² F. Engels, *Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft* (1894), [in:] Marx, Engels, *Werke*, Bd XX, Berlin 1962, S. 184.

²³ K. Marx, *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie* (1857), *ibid.*, Bd XIII, Berlin 1961, S. 641.

hervorragendsten Vertreter Georg Lukács war. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist die Grundthese der Theorie von Georg Lukács die, dass die ästhetische Annäherung sich in ihrem Gehalt nicht von anderen (wissenschaftlichen, alltäglichen) Annäherungsweisen unterscheidet. Im Ästhetischen widerspiegelt sich dieselbe Wirklichkeit wie z. B. in der Wissenschaft. Diese These, aus der sich logischerweise ergibt, dass die Literatur nur reproduziert, wieder schafft, entspricht im Grunde genommen dem „gehaltlosen“ ästhetischen Wert von J. Mukařovský und legt das Gewicht nur auf das Wie der verschiedenen Annäherungsformen an die Wirklichkeit.

Aus dem identischen Objekt der unterschiedlichen Annäherungsweisen folgt die andere Grundthese der Lukáčesschen Ästhetik, die die ästhetische Annäherung an die Wirklichkeit als Widerspiegelung bezeichnet. In diesem Wort, wie wir es auch drehen und wenden mögen, mit Attributen wie „aktiv“, „produktiv“ usw. versehen mögen, ist im vorhinein enthalten, dass der Mensch im Kunstwerk die Wirklichkeit nur wiedererkennt. An der Stelle, wo Georg Lukács der Rolle des Subjekts des Lesers, des Aufnehmenden die grösste Bedeutung beimisst, auch dort spricht er nur davon:

seine [= des Kunstwerks] ästhetische Wesensart besteht ja [...] gerade darin, [...] im rezeptiven Subjekt gewisse Erlebnisse zu evozieren²⁴.

Und obzwar Lukács getont, dass ein derartiges Vorhandensein der Subjektivität in der Sphäre des Ästhetischen natürlich ist, was auf anderes Gebieten Idealismus wäre, ist auch in der Wirkung des Kunstwerkes, in der „Heraufbeschwörung“, der Reproduktion der Erlebnisse nicht von individuellen Subjekten die Rede:

Nicht auf die Wirkung auf X oder Y kommt es an, sondern auf die gegenständliche Struktur des Kunstwerkes als so oder so Wirkendes²⁵.

Nur jenes Moment des Subjekts spiele in der Kunst eine Rolle,

das ausschliesslich das Produkt der Kultur, der bewusst gelenkten menschlichen Aktivitäten ist, in keiner Hinsicht eine Beschaffenheit des Menschen als Naturwesen²⁶.

Ich bin demgegenüber der Auffassung, dass im ästhetischen Wert auch die Beschaffenheiten des Menschen als Naturwesen eine grosse Rolle spielen, und dass das Kunstwerk auch die im Menschen vorhandene zufällige, einmalige Freiheit laut werden lässt, und umgekehrt, der Mensch kann auch als Naturwesen das Kunstwerk zum Sprechen bringen.

Folge der Widerspiegelungstheorie ist, dass bei Georg Lukács die Erklärungen über das Subjekt des Aufnehmenden nur leere Erklärungen

²⁴ G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied – Berlin 1963, Bd I, S. 558.

²⁵ *Ibid.*, S. 229.

²⁶ *Ibid.*, Bd II, S. 135.

bleiben, und dass er bei der Widerspiegelung nur den Dichter und seine Zeit berücksichtigt. Entweder widerspiegelt der Schriftsteller — unabhängig vom Werk, mit Mitteln, die ausserhalb des Werkes liegen — in seinem Werk die Zeit, oder das Werk widerspiegelt seinen Schriftsteller und seine Zeit. Von hier stammt die soziologisierende und psychologisierende Genese der Annäherungsart von Georg Lukács: bei ihm ist immer von den soziologischen und psychologischen Umständen der Entstehung des Werkes die Rede, weil von diesen der zutreffende oder nicht zutreffende Charakter der Widerspiegelung festgelegt wird. Das Verhältnis von Werk und Leser bleibt jedoch auch weiterhin ein Rätsel.

Die Widerspiegelungstheorie verurteilt den Leser ungewollt zur vollständigen Passivität und dem entspricht auch die Vorstellung Georg Lukács' vom Kunstwerk, das „einem »Naturprodukt« näherückt”²⁷, die mit ihrer Geschlossenheit das Bewusstsein des Lesers von jeder Einmischung, jede intentionierende Tätigkeit, seine Bewusstseins ausschliesst:

Die Werkindividualität unterscheidet sich darin von jeder anderen Form der Widerspiegelung, dass sie eine in sich geschlossene Wirklichkeit ist [...] die fertig, geschlossen, in ihrem Sosein unveränderbar vor uns steht²⁸.

Hier wurde bei Georg Lukács jene Betrachtungsweise laut, die von Marx wie folgt bezeichnet worden war:

Der Hauptmangel alles bisherigen Materialismus [den Feuerbachschen mit eingerechnet] ist, dass der Gegenstand, die Wirklichkeit, Sinnlichkeit nur unter der Form des Objekts oder der Anschauung gefasst wird; nicht aber als sinnlich menschliche Tätigkeit, Praxis; nicht subjektiv²⁹.

Dieser als metaphysisch bezeichneten Methode der Untersuchung und des Denkens hatte Friedrich Engels die historische Dialektik gegenübergestellt:

Der grosse Grundgedanke, dass die Welt nicht als ein Komplex von fertigen Dingen zu fassen ist, sondern als ein Komplex von Prozessen, worin die scheinbar stabilen Dinge nicht minder wie ihre Gedankenabbilder in unserem Kopf, die Begriffe, eine ununterbrochene Veränderung des Werdens und Vergehens durchmachen³⁰.

Was bedeutet dies im Falle des literarischen Kunstwerkes? Es liegt auf der Hand, dass vom Prozess der Aufnahme des Kunstwerkes die Rede ist, von jedem Prozess, in dessen Verlauf sich das literarische Werk mit dem Subjekt des Lesers trifft.

Diese Begegnung, das Verhältnis zwischen Objekt und Subjekt, kann nur an einem Modell dargestellt werden, da bisher weder die Neurobiolo-

²⁷ Gallas, *op. cit.*, S. 167.

²⁸ G. Lukács, *A különőség mint esztétikai kategória (Die Besonderheit als ästhetische Kategorie)*, Budapest 1957, S. 206.

²⁹ K. Marx, *Thesen über Feuerbach (1845—1846)*, [in:] Marx, Engels, *Werke*, Bd III, Berlin 1963, S. 5.

³⁰ Engels, *Ludwig Feuerbach*, S. 293.

gen noch die Psychologen den geringsten Anhaltspunkt zu bieten vermochten dazu, was sich im Gehirn des Menschen z. B. bei der Lektüre eines Gedichts abspielt. Als Beweis für diese Feststellung, die übrigens ein Gemeinplatz ist, so dass entweder jeder Beweis weggelassen werden kann, oder nur mit Hilfe einer riesigen Fachliteratur möglich ist, möchte ich hier zu einem Autoritätsargument greifen — der ausgezeichnete Biologe G. R. Taylor schreibt folgendes:

Kein einziger Zweig der Gehirnforschung experimentiert mit der Untersuchung des Charakters, des Wesens des Bewusstseins oder der Gefühle. Finden wir auch jenen Teil des menschlichen Gehirns, der, sagen wir, auf das grüne Licht reagiert, kommen wir dem Verständnis dessen nicht näher, weshalb wir das grüne Licht als grünes Licht sehen. Wir können auch nichts erklären, weshalb die Stimulierung des Freudezentrums Freude auslöst, die der Schmerzernerv Schmerz. Noch weniger verstehen wir, weshalb solche komplexe Reize, z. B. ein Orchesterkonzert, jenes Erlebnis auslösen, das sie nun einmal auslösen³¹.

Deshalb ist jener Versuch von Georg Lukács, den psychologischen Ablauf der Widerspiegelung aufgrund der Pawlowschen Physiologie, aufgrund der bedingten Reflexe mit Hilfe des zwischen das erste und das zweite Zeichensystem eingeschalteten sogenannten Zeichensystem 1' zu erklären, vollständig unkontrollierbar. (Es ist übrigens charakteristisch, dass eine mit der Pawlowschen Reflexlehre und demzufolge mit der 1'-Theorie fast vollkommen identische Lösung von B. Russel schon 1948 geboten wurde — mit der reisigen Unterschied, dass er nicht von Literatur und Kunst, sondern von der menschlichen Erkenntnis, der Vermittlung von Kenntnissen sprach³².) Das Widerspiegelungsmodell von Georg Lukács, wie übrigens die seine Grundlage bildende Lehre Pawlows von den bedingten Reflexen, setzt einen direkten Wirkungsmechanismus voraus. Dies steht im Einklang damit, dass er die Kunst für eine Erkenntnis hält.

Ein jedes Modell des bei der Lektüre des literarischen Werkes entstehenden Objekt-Subjekt-Verhältnisses ist soviel wert, wieviel es von seiner Wirkung, seinem Leben zu erklären vermag. Das Modell Lukács' kann die grundlegende Frage von Karl Marx in bezug auf die bis heute wirkenden Meisterwerke der griechischen Kunst nicht beantworten. Bei der Behandlung des frühen Strukturalismus (des Formalismus) war davon die Rede, dass die Annahme eines direkten Wirkungsmechanismus höchstens die Struktur, bzw. nur die aus Strukturen bestehenden Werke zu erläutern vermag, also jene Kunstwerkelemente und Kunstwerke, bei denen die schöpferische Aktivität des Bewusstseins des Lesers nicht oder nur minimal erforderlich ist. Grob formuliert: wie beim Klingeln beim Hund die Speichelbildung beginnt, genau so zerschmilzt der Leser des „Schundromans“ vor Glück, wenn der Held am Ende der Geschichte die Heldin

³¹ G. R. Taylor, *Új elképzelések az agyról (Neue Vorstellungen vom Gehirn)*, „Valóság“, 1971, Nr. 8, S. 78.

³² B. Russell, *Human Knowledge, Its Scope and Limits*, New York 1948.

in seine Arme schliesst. Er vergiesst Tränen bei den „zum Weinen schönen“ Teilen der Kolportageliteratur, die Haare stehen ihm zu Berge bei den dosierten Greuelthaten des Horrors; bei den unanständigen billigen Spässen der Kabarettspässe hält er sich vor Lachen den Bauch usw.

Deshalb ist die Lukácssche Widerspiegelungstheorie die Ausschaltung des Lesers, und deshalb wurde sie mit vollem Recht von vielen wegen der Passivität verdammt. Und es ist kein Zufall, dass W. Krauss dies einmal (zwar ohne ihn beim Namen zu nennen) Georg Lukács gegenüber³³, ein anderes Mal den Strukturalisten gegenüber betont:

Die Vergatterung eines Werkes durch seine geschichtlichen Umstände kann nicht das letzte und entscheidende Wort sein. Das literarische Werk müsste selbst als eine geschichtliche Kraft begriffen, seine Mitbeteiligung an dem ganzen Prozess verdeutlicht werden³⁴.

Auch D. Richter beanstandet bei Lukács die Auffassung des Kunstwerkes als aktive historische Kraft:

Literatur ist also primär nicht daraufhin zu untersuchen (und zu bewerten) ob es die Wirklichkeit angemessen, realistisch widerspiegelt, sondern ob es brauchbar ist zu ihrer Veränderung³⁵.

Eine glücklichere Modellierung des Verhältnisses von Objekt und Subjekt scheint die vielleicht auf Ch. S. Peirce zurückführbare, bei Ch. Morris³⁶ am ausgearbeitetsten auftretende Art zu sein, die dieses Verhältnis als Zeichenverhältnis, als Zeichenprozess, als Semiose bezeichnet. Dass von derselben Frage die Rede ist wie im Lukácsschen Widerspiegelungsmodell, wird unter anderem von terminologischen Übereinstimmungen bewiesen, unter den jüngeren Semiotikern z. B. bei J. Lotman, der die Kunst als sekundäres Modellierungssystem bezeichnet, das auf dem primären System, auf der natürlichen Sprache, beruht³⁷. Es liegt auf der Hand, dass sowohl das Widerspiegelungsmodell als auch das Semiose-Modell die über Abstufungen verlaufende Indirektheit von Wirklichkeit und Literatur ergreifen will, wie aus der Wirklichkeit Literatur und Kunst wird. Während aber dieses Verhältnis in der Widerspiegelungstheorie einseitig ist, wegen der passiven Rolle des Lesers sozusagen einen monologischen Charakter hat, kommt es im Zeichenverhältnis schon zu einem Dialog zwischen Werk und Leser, denn jedes Zeichen setzt von vornherein seine Deutbarkeit, dementsprechend auch irgendeinen Deuter voraus.

Die irgendeine Art von Subjekt annehmbare Semiose reicht jedoch im Falle des Kunstwerkes nicht aus: das Zeichenverhältnis beruht auf einer Konvention und bietet keine ausreichenden Möglichkeiten für die

³³ Krauss, *Literaturgeschichte...*

³⁴ Krauss, *Poetik...*, S. 26–27.

³⁵ Richter, *op. cit.*, S. 221.

³⁶ Vor allem Ch. Morris, *Signification and Significance*, Cambridge, Mass., 1964.

³⁷ J. Lotman, *Tezisi k problemie „Iskusstwo w rjadu modelirujuschtschich system“*,

freien Intentionen des Leserbewusstseins (welches Ausmass diese Freiheit hat, davon wird später die Rede sein). Es hat den Anschein, dass deshalb jenes Objekt-Subjekt-Modell akzeptierbarer ist, das von Elemér Hankiss mit dem Terminus Oszillation bezeichnet worden ist. Seiner Vermutung nach sind im Kunstwerk sämtliche, zumindest aber die wichtigsten Faktoren des Mitteilungsprozesses (Kommunikationsprozesses) einkodiert: der Autor, der Leser, das Verhältnis zwischen ihnen, die Kommunikationssituation. Bei dem Treffen zwischen dem Bewusstsein des Lesers und einem jeden derartigen Element-Zentrum (das man mit dem Terminus von J. Sławiński als grosse semantische Formationen bezeichnen kann) spielt sich ein identischer Prozess ab: diese Elemente sind von Spannungen gefüllt, da in ihnen mehrere, mindestens aber zwei, Wirklichkeitsebenen enthalten sind, und das Bewusstsein des Lesers zwischen diesen Ebenen hin und her vibriert, oszilliert. Das vom literarischen Kunstwerk ausgelöste

Erlebnis des Schönen [...] entsteht nicht in letzter Reihe gerade durch dieses Vibrieren, Oszillieren des menschlichen Bewusstseins zwischen den Ebenen³⁸

Das Oszillationsmodell scheint deshalb glücklich zu sein, weil es eine ausreichende Erklärung auch für die Wirkung der wirklich grossen, ursprünglichen Werke gibt: nur durch eine derartige Aufeinander Spiegelung von Werk und Leserbewusstsein, durch die nacheinander erfolgende Verstärkung kann erklärt werden, wie diese Fähig sind, einander pausenlos zu bereichern, einander zustandezubringen. Das Modell der Oszillation fasst die Einheit der Widerspiegelung und der Intentionalität zu einer Einheit zusammen, auf eine ausserordentlich treffende und auch in der praktischen Literaturanalyse gut anwendbare Form. Diese Einheit hält der Philosoph für charakteristisch für den Marxismus³⁹.

In der Dialektik der Oszillation zwischen dem Werk und dem Leser äussert sich die Geschichtlichkeit des Werkes. Diese Dialektik steht auch im Falle des Kunstwerkes der metaphysischen Betrachtungsweise, dem Metaphysiker gegenüber. Die treffende Feststellung von Friedrich Engels besagt:

Für ihn existiert ein Ding entweder, oder es existiert nicht; weil sie über den einzelnen Dingen deren Zusammenhang, über ihrem Sein ihr Werden und Vergehen, über ihrer Ruhe ihre Bewegung vergisst⁴⁰.

In der Dialektik der Oszillation zwischen Werk und Leser, die ein Moment des Sammelbegriffs „Geschichtlichkeit“ ist, kommt auch das Kunstwerk selbst zustande, wie dies Marx als Verhältnis zwischen Pro-

³⁸ E. Hankiss, *A népdaltól az abszurd drámáig (Vom Volkslied zum absurden Drama)*, Budapest 1969, S. 56.

³⁹ G. Vajda, *Intencionalitás és visszatükrözés (Intentionalität und Widerspiegelung)*. „Valóság“, 1964, Nr. 5, S. 51.

⁴⁰ Engels, *Herrn Dührings...*, S. 21.

duktion, Produkt (dem Kunstwerk) und der Konsumtion (der Lektüre) skizziert hatte:

Das Produkt erhält erst den letzten finish in der Konsumtion. Eine Eisenbahn, auf der nicht gefahren wird, die also nicht abgenützt, nicht konsumiert wird, ist nur eine Eisenbahn *δυνάμει*, nicht der Wirklichkeit nach. [...] Erst in der Konsumtion wird das Produkt wirkliches Produkt. [...] Z. B. ein Kleid wird erst wirklich Kleid durch den Akt des Tragens; ein Haus, das nicht bewohnt wird, ist in fact kein wirkliches Haus; also als Produkt, im Unterschied von blossen Naturgegenstand, bewährt sich, wird das Produkt erst in der Konsumtion. Die Konsumtion gibt, indem sie das Produkt auflöst, ihm erst den *finishing stroke*; denn Produkt ist das Produkt nicht als versachlichte Tätigkeit, sondern nur als Gegenstand für das tätige Subjekt⁴¹.

Aus diesen Worten zeichnet sich auch ab, dass die Geschichtlichkeit des Werkes von der Geschichtlichkeit des Lesers bestimmt wird, und so ist das zweite wichtige Moment dieser Geschichtlichkeit des Marxismus die zentrale Stellung der Subjektivität, des aktiven Subjekts. Die Umgestaltung der Welt, und daran muss auch die Literatur teilnehmen, kann man sich nicht als eine Aufeinandereinwirkung der einzelnen gesellschaftlichen Reihen vorstellen: ohne das aktive menschliche Subjekt „bewegen sich“ dieser Reihen nicht, die Geschichte allein macht wirklich nichts.

Die Anerkennung der entscheidenden Rolle des Subjekts in dieser Auffassung führt nicht zum Relativismus. Aus mehreren Gründen ist dies nicht der Fall. Karl Marx betont es selbst, dass das Werk in diesem Verhältnis entscheidend bleibt:

Worin die Produktion der wirkliche Ausgangspunkt und darum auch das übergreifende Moment ist. Die Konsumtion als Notdürft, als Bedürfnis ist selbst ein inneres Moment der produktiven Tätigkeit. Aber die letztere ist der Ausgangspunkt der Realisierung und daher auch ihr übergreifendes Moment, der Akt, worin der ganze Prozess sich wieder verläuft. Das Individuum produziert einen Gegenstand und kehrt durch dessen Konsumtion wieder in sich zurück, aber als produktives Individuum, und sich selbst reproduzierendes. Die Konsumtion erscheint so als Moment der Produktion⁴².

Doch ist nicht nur die objektive Bestimmbarkeit des Gegenstandes eine Sicherung gegen den Relativismus. Am wichtigsten ist, dass auch das Subjekt des Lesers kein Zufall, keine Willkür und Freiheit ist, denn — wie Karl Marx an der zitierten Stelle fortsetzt:

In der Gesellschaft aber ist die Beziehung des Produzenten auf das Produkt, sobald es fertig ist, eine äusserliche und die Rückkehr desselben zu dem Subjekt hängt ab von seinen Beziehungen zu anderen Individuum⁴³.

Das Subjekt ist kein isoliertes Subjekt, sondern wird von seinen Beziehungen zu anderen Subjekten determiniert. Noch einmal muss jedoch betont werden, dass der Ausgangspunkt das Bewusstsein des Individuums,

⁴¹ Marx, *Einleitung...*, S. 623.

⁴² *Ibid.*, S. 625—626.

⁴³ *L. c.*

der individuelle Leser ist. Wie es auch von Marx in einem Brief an Pawel Wassiljewitsch Annenkow betont wird:

Wir müssen vom Ich, vom empirischen, leibhaftigen Individuum ausgehen, um nicht [...] drin steckenzubleiben, sondern was von da aus zu dem Menschen zu erheben.

Der Mensch ist immer eine Spukgestalt, solange er nicht an dem empirischen Menschen seine Basis hat⁴⁴.

Das Bewusstsein des empirischen, leibhaftigen Individuums ist zwar individuell, doch nicht isoliert. Es steht der objektiven Welt nicht gegenüber, sondern ist nur insofern ein menschliches Bewusstsein, als es teil haben will an der menschlichen Praxis. Auch das Mass seiner Freiheit, seiner subjektiven „Willkür“ wird von der Praxis bestimmt. Zutreffend verweist György Vajda darauf, dass

das Bewusstsein als freies schöpferisches Prinzip demnach nur über eine relative Freiheit verfügt. Obzwar das Bewusstsein selbst seine Welt, die rationale Gegenständlichkeit schafft, ist das Bewusstsein selbst nicht selbständig, existiert nicht unabhängig von der Objektivität, sondern es ist ein Teilmoment des Verhältnisses von Objektivität und menschlichem Subjekt, und deshalb sind seine Intentionen, sein teleologischer Charakter nicht unabhängig von der objektiven Gegenständlichkeit, von der das Subjekt umgebenden objektiven Realität, sondern sind von ihr determiniert. Das bedeutet zugleich auch, dass die Welt des individuellen Bewusstseins, meine Welt nicht meine Welt ist, sondern die Welt des in der Gesellschaft lebenden, unabhängig von ihr nicht lebenden Subjekts, unsere Welt⁴⁵.

Dies stimmt überein mit jenem Marxschen Gedanken, demzufolge der Mensch, die Freiheit des Menschen von der Freiheit der Gesellschaft determiniert wird:

Wenn der Mensch von Natur gesellschaftlich ist, so entwickelt er seine wahre Natur erst in der Gesellschaft, und man muss die Macht seiner Natur nicht an der Macht des einzelnen Individuums, sondern an der Macht der Gesellschaft messen⁴⁶.

Auch die von einem hervorragenden Kunstwerk geschaffene Freiheit hat ihre Schranken, und sogar das aussergewöhnlich geniale Kunstwerk darf sich nur ganz wenig über diese erstrecken (übergreifen muss es aber, weil nur so sich auch die Schranken der für die gegebene Gemeinschaft gültigen Freiheit sich erweitern können, und weil dies, die Erweiterung des historischen Raumes der Freiheit, die ureigenste Aufgabe des Kunstwerkes ist). Und diese gesellschaftlichen Schranken sind es, mit denen die Aktivität des Subjekts vergleichbar ist, an denen die Freiheit des Subjekts sich objektiv messen lässt.

Die aktive Beteiligung des Subjekts des Lesers am Zustandebringen

⁴⁴ K. Marx an Pawel Wassiljewitsch Annenkow (28. Dezember 1846), [in:] Marx, Engels, *Werke*, Bd XXVII, Berlin, S. 12.

⁴⁵ Vajda, *Intencionalität...*, S. 53.

⁴⁶ Marx, Engels, *Die heilige Familie*, S. 138.

des Kunstwerkes ermöglicht das Verständnis jener Rolle, die das Kunstwerk in der menschlichen Praxis spielt. Deshalb kann auch der Masstab der Subjektivität nichts anderes sein als diese Praxis selbst. Wenn der Interpretation eines literarischen Werkes Relativismus vorgeworfen wird, dann liegt das fast nie daran, dass das Werk eine subjektive Interpretation erhalten hat, sondern daran, dass diese Interpretation nicht so ist, wie das der den Vorwurf des Relativismus Betonende erwartet, wie er sie für allein wahr und objektiv hält. Die objektive Wahrheit des Werkes ist deshalb aber noch etwas Existierendes: die Praxis, das historische Verstehen des Werkes, mit den Worten von W. Benjamin:

Geschichtliches Verstehen fasst der historische Materialismus als ein Nachleben des Verstandenen auf, dessen Pulse bis in die Gegenwart spürbar sind⁴⁷.

Diese Praxis wird die objektive Wahrheit des Werkes, seinen Wert ausmachen, und diese Praxis wird entscheiden, welche Wertung des Werkes die zutreffende ist. Der Glaube an diese schiedsrichterliche Aufgabe der Praxis ist identisch mit dem Glauben an die Determiniertheit, an das Kennenlernen des die Praxis betreibenden Menschen; er ist nicht die beim subjektlosen (es war zu sehen: nicht existierenden) Kunstwerk gesuchte tote Objektivität, sondern diese praktische Subjektivität allein bietet Sicherheit gegen den Relativismus.

HISTORYCZNOŚĆ MARKSISTOWSKIEJ NAUKI O LITERATURZE

Streszczenie

Rozprawa poświęcona jest rozważaniom nad historycznością współczesnej nauki o literaturze. Na wstępie autor daje krótki przegląd dziejów tej problematyki, z kolei zaś rozważa główne cechy owej historyczności. Współczesne, postrukturalistyczne literaturoznawstwo przeciwstawia ją zarówno strukturalizmowi, jak i marksizmowi „tradycyjnemu” reprezentowanemu przez Georga Lukácsa. Przeciwstawienie to zasadza się na tezie, że literackie dzieło sztuki musi być pojmowane historycznie; dzieło istotnie realizuje się w dialektyce spotkania z czytelnikiem, w samej dialektyce czytania. Właśnie dlatego jego historyczność zostaje określona przez historyczność czytelnika.

Obecna rozprawa jest fragmentem ostatniego rozdziału pracy pt. *Der slavische Strukturalismus in der Literaturwissenschaft* (*Strukturalizm słowiański w nauce o literaturze*), w której autor omawia twórczość naukową J. Mukařovskiego i R. Ingardena.

Przełożył Jan Trzynałowski

⁴⁷ W. Benjamin, *Eduard Fuchs. Der Sammler und der Historiker* (1937), [in:] *Ausgewählte Schriften*, Bd II, Frankfurt am Main 1966, S. 304.