

ENDRE BOJTÁR

Budapest

WERT UND WERTUNG DES LITERARISCHEN WERKES

Wer sich mit Literatur beschäftigt, der wertet ständig. Versucht man jedoch die theoretischen Grundlagen dieser Tätigkeit zu analysieren, sieht man sich vor eine fast verzweifelte Buntheit gestellt. Es hat den Anschein, als ob die Philosophie-Definition von Karinyth für die Axiologie mehrfach gültig wäre: „Beim letzten Knopf halten wir inne: ja, nein, ja, nein. Nicht als ob wir mehr Gewißheit bekommen hätten; es ist aber kein Knopf mehr da“. Die gesunde Skepsis ist hier also angebracht, und man könnte sogar das als großen Erfolg registrieren, wenn es gelänge, bis zum glücklichen Zustand der Knopflosigkeit zu gelangen.

Diese Tatsache gelangt auch in jenen ein wenig spitzfindigen Erklärungen zum Ausdruck, die — wenn übrigens auch sehr gutgläubig — von einzelnen Autoren angewendet werden: „Der Wert [...] ist eine gesellschafts-ontologische Kategorie und als solche objektiv; er hat keine natürliche Objektivität, nur eine natürliche Voraussetzung, — doch hat er eine gesellschaftliche Objektivität“ [8:12]¹; „Die Objektivität der gesellschaftlichen Erscheinungen, unter ihnen der individuellen-gesellschaftlichen (Wert-)Verhältnisse, liegt nicht in ihrem materiellen Charakter, sondern in ihrem realen Charakter, im realen Charakter ihres Vorhandenseins in der Gesellschaft und ihrer Funktion“ [24:268].

Eine derartige Auffassung von „Wert“ ist unserer Meinung nach stichhaltig, aber — zu allgemein. Es liegt auf der Hand, daß die gesellschaftliche Objektivität des Wertes einen anderen Charakter hat z. B. im Falle des moralischen Wertes — bei dem es ebenfalls schwer wäre, die „natürliche Voraussetzung“ zu finden — und sie ist eine andere z. B. im Falle des utilitären-praktischen Wertes, dessen „nicht-materieller“ Charakter für viele bei weitem nicht augenfällig ist.

Die gesellschaftliche Objektivität des ästhetischen Wertes bedeutet, daß ein ästhetischer Wert nur von einer Gemeinschaft erzeugt werden kann, daß der sich im Bewußtsein des Individuums konstituierende ästhetische Wert erst dann

¹ Die erste Zahl zeigt die Nummer des Werkes im Literaturverzeichnis am Ende dieses Aufsatzes an, die zweite Zahl deutet die Seite an.

ein tatsächlich vorhandener Wert sein kann, wenn er von einer Gemeinschaft sanktioniert wird. (Deshalb ist es eine Naivität oder eine demagogische Manipulation, für das eventuelle Fehlen der Wertordnung die Kritiker, die Ästhetiker verantwortlich zu machen: der Fehler liegt im Leben der Gemeinschaft.) Die Untersuchung des Entstehens der ästhetischen Werte verschiedenen Typs ist eben deshalb nichts anderes als die Untersuchung der Gemeinschaften verschiedenen Typs. Wir dürfen es jedoch nicht bei dieser im wesentlichen soziologischen Erforschung des Wertes bewenden lassen — auch wenn wir die wichtigsten Ergebnisse auf diesem Gebiet zu erwarten haben. Gerade zum Ergreifen des Spezifikums des ästhetischen Wertes brauchen wir die Untersuchung jenes ästhetischen Wertes, der bei der Begegnung des abstrakten Kunstwerkes und des abstrakten Kunstgenießers zustande kommt, d.h. die Untersuchung des Prozesses der Wertung; wir müssen jedoch für selbstverständlich halten, aber zur gleichen Zeit, im gewissen Grade, auch die gesellschaftliche Bedingtheit sowohl des Kunstwerkes als auch des Kunstgenießers außer Acht lassen.

1. WERTUNG. INTERPRETATION. BESCHREIBUNG

Es gibt drei Arten, dem literarischen Werk nahezukommen: die Beschreibung, die Interpretation und die Wertung. Mit dem Werk können wir uns von mehreren Gesichtspunkten aus befassen: a) als literarischem Werk; b) als Gegenstand der Literaturwissenschaft (Literaturgeschichte, Kritik, Literaturtheorie) und der Ästhetik; c) als Quelle sonstiger nicht literarisch-ästhetischer Informationen; d) als Gegenstand anderer Wissenschaften (Sprachwissenschaft, Informationstheorie, usw.). Als Ausgangspunkt unserer Untersuchungen wählen wir das „normale“ Lesen bzw. Anhören des Werkes (nachstehend sprechen wir der Einfachheit halber vom Lesen), weil wir der Meinung sind, daß der Verlauf des literaturwissenschaftlichen Erkennens zur gänze mit dem „einfachen“ Lesen identisch ist; wir versuchen es natürlich begrifflich zu erfassen. Es ist von jenem Prozeß die Rede, wenn wir nach der Lektüre eines literarischen Werkes von Vergnügen erfüllt werden und dann sagen: es ist schön; danach interpretieren wir es: tragisch, komisch, grotesk, erhebend usw.; schließlich beschreiben wir es, indem wir natürlich nur einzelne Schichten des Werkes erwähnen (am häufigsten seinen „Gehalt“, seine „Helden“ usw.).

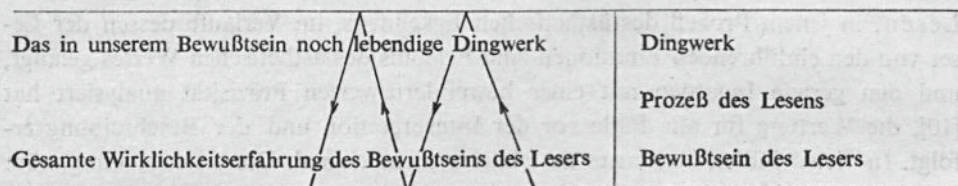
Die erste Frage, die beantwortet werden muß, ist die, in welcher Reihenfolge sich die erwähnten drei Tätigkeiten abspielen. Roman Ingarden vertritt die Auffassung, daß sich im Verlaufe des Lesens die ästhetisch wertvollen Qualitäten, danach die ästhetischen Werte auf vier einander zustande bringenden Schichten aufbauen. Was hier verblüfft, ist die Tatsache, daß wir keine Ahnung davon haben (und wie Ingarden [9 : 17] zugibt, hat er auch keine Ahnung), wie sich das Ganze zusammensetzt, das wir dann nach dem Lesen werten. Wahrscheinlich werden die Wirklichkeitserfahrung des Lesers und die einzelnen Elemente des Wer-

kes ständig miteinander konfrontiert, doch kennen wir die Regeln, die Reihenfolge dieses Flimmerns, dieser Oszillation nicht. Können wir denn im Falle des literarischen Werkes von Teilwerten sprechen? Ergibt die Summe der sich anhäufenden Werte denn den gesamten Wert des Werkes? Obzwar wir sehr zu einer negativen Antwort neigen, begnügen wir uns hier der Einfachheit wegen mit der Feststellung, diesen Fragen auszuweichen und zu sagen: es ist möglich, daß Ingarden recht hat, es ist aber auch möglich, daß er nicht recht hat. Das jedoch scheint unbestreitbar und auf Grund unserer Erfahrungen evident zu sein, daß nach dem Lesen, in jenem Prozeß des ästhetischen Erkennens, im Verlaufe dessen der Leser von den einführenden Emotionen zum Erlebnis des ästhetischen Wertes gelangt, und den gerade Ingarden mit einer bewundernswerten Präzision analysiert hat [10], die Wertung für alle Fälle vor der Interpretation und der Beschreibung erfolgt. In vielen Fällen kommt es zu letzterer nicht einmal. Diese Feststellung wäre banal, wenn wir auch nur für einen Augenblick unter Wertung, Interpretation und Beschreibung ein Werturteil, ein interpretierendes oder beschreibendes Urteil verstehen würden, wie das z. B. bei Herbert Wutz der Fall ist: „Man muß ein Kunstwerk zuvor als ein wertvolles erkannt haben und kennen, wenn man bestimmen will, wie es als wertvolles beschaffen ist“ [46:17]. Wir sprechen aber hier davon, was wir als Werterlebnis, als Interpretationserlebnis und als Beschreibungserlebnis bezeichnen könnten.

A. Im Falle der Wertung ist von jenem Moment in unserem Erlebnis als Leser die Rede, in dem „uns das Werk am vollständigsten berührt, wenn wir in ihm sind, wenn 'die von der inneren Welt der künstlerischen Form anscheinend selbstbezweckte Entzückung' plötzlich und ohne Übergang von Sinn erfüllt wird; wenn auch von einem noch nicht auf 'Wahrheit' und 'Schönheit' zerfallenden, mit den bisherigen Begriffen schwer zu ergreifenden, durch sie unregelmäßigen Sinn, der jedoch vor jeder Definiertheit des Begriffes in seiner synkretischen Gesamtheit zustande kommt (und in seiner Unausgesprochenheit oder sogar in seinem Schweigen), wenn die Bedeutung des Werkes dem Ding bzw. der Form nahesteht, aus dem bzw. aus der sie entsteht“ [20:7]. Wenn jedoch das Werterlebnis die primäre Annäherungsform an das Werk ist, dann erscheint der sich im Verlaufe des Wertelerlebnisses konstituierende ästhetische Wert als vollkommen einheitliche, strukturelose Entität: als ein „dynamisches Kräftegleichgewicht“, als ein in jedem Augenblick hin und herflimmernder Prozeß, an dessen — für uns „rätselhafter“ — Bildung einerseits das gelesene Werk (das Dingwerk), andererseits der Leser mit seiner ganzen gesellschaftlich-historischen Erfahrung, mit seinen individuellen biopsychischen und physiologisch-biologischen Begebenheiten und Fähigkeiten und deren momentan gegebenen Relationen teilnimmt.

Vom ästhetischen Wert des literarischen Kunstwerkes wissen wir — außer der Tatsache, daß das Werk „schön“ ist — nichts anderes; „erschöpft sich doch die ganze Rolle seiner Existenz und seines materiellen Charakteristikums darin, daß es — da es ein spezielles Phänomen ist — ausschließlich der Rezeption und

dem Erwecken von Genuß dient" [15:159]; die Bestimmung des Kunstwerkes (und der Kunst) besteht gerade darin, daß „es dem Leser die direkte Begegnung, Berührung mit dem ästhetischen Wert ermöglicht" [11:II/447]. Die Entstehung des ästhetischen Wertes können wir uns so vorstellen, daß das Dingwerk im Verlaufe des Lesens in das Bewußtsein des Lesers projiziert wird, um den nach dem Beenden des Lesens entstandenen Schnittpunkt herum befindet sich dann der ästhetische Wert.



ästhetischer Wert

Es liegt auf der Hand, daß durch die Veränderung einer der beiden „Reflexionsebenen“ — des Bewußtseins des Lesers bzw. des Dingwerkes — immer ein anderer und veränderter ästhetischer Wert entsteht. Da nicht nur sozial-historische — also mehr oder weniger identifizierbare und vergleichbare —, sondern auch individuell-psychologische Charakteristik des Bewußtseins des Lesers sowie der augenblickliche Zustand ihrer Beziehungen im Werterlebnis eine Rolle spielen, ist die Variationsmöglichkeit der zu einem literarischen Werk gehörenden ästhetischen Werte unendlich groß. Doch kann sich auch das Dingwerk verändern, z. B. im Falle der Übersetzung in eine Fremdsprache: wir halten sogar die Übersetzungen eines lyrischen Gedichts in verschiedene Sprachen noch für dasselbe Dingwerk, und zu diesen gehören — nur deshalb, weil sie in die Atmosphäre einer anderen Sprache gelangt sind — verschiedene ästhetische Werte. Ebenfalls das Dingwerk verändert sich durch die „Erneuerung“, „Neuinterpretation“ eines alten Schauspiels, und das Dingwerk hatte sich auch verändert, als z. B. Zsigmond Móricz einen Roman von Zsigmond Kemény „genießbar“ gemacht hatte. Das sind jedoch schon kompliziertere Fälle als die Übersetzung, ihre Lösung gehört theoretisch bereits zum Aufgabengebiet der Werk-Ontologie, praktisch zu dem der Textologie.

Aus all dem geht hervor, daß uns zum Vergleich der zu demselben literarischen Werk gehörenden ästhetischen Werte keine Kriterien zur Verfügung stehen, und deshalb ist die Wertung mit den Methoden der Literaturwissenschaft nicht durchführbar. Unser Wissenschaftszweig kann höchstens die Grenzen dieses Nicht-Wissens umreißen und jene Mittel untersuchen, durch die die eigentliche Wertung ersetzt werden kann. Natürlich hat es einen Sinn, wenn ich sage, daß dieses oder jenes Werk für den Leser X Y — den man dann soziologisch, historisch, eventuell sogar psychisch, biologisch bestimmen kann — ästhetisch

wertvoll ist (oder war). So kann man von einem Werk feststellen, welchen Lesern es gefallen hat, und das ist in hohem Maße für das Werk charakteristisch. Es sagt jedenfalls viel mehr aus, wenn wir ein gewisses Werk einer gewissen gesellschaftlichen Gruppe oder Klasse auf dieser Grundlage als auf Grund der Herkunft des Schriftstellers beordnen.

Es hat den Anschein, als ob in dieser Weise ein Vergleich von verschiedenen literarischen Werken von Gesichtspunkt des Wertes aus möglich wäre: jenes Kunstwerk ist das wertvollere, das im Verlaufe seiner Handlung mehr ästhetische Objekte zustande bringt bzw. gebracht hat. In diesem Fall würden wir einen speziellen literarischen Wert werten. Nach Emil Staiger z. B. können wir auch nichts anderes unternehmen als daß „[...] in exakter literaturwissenschaftlicher Darstellung eine Bedingung des Schönen gezeigt werden kann: die reine stilistische Einstimmigkeit aller einzelnen Momente des Kunstwerks. Denn eben dies möchte man wissen, ob die stilistische Einstimmigkeit, die etwa die Gotik erzielt hat, mehr wert ist als die stilistische Einstimmigkeit der Antike, die romantische mehr als die klassische. Darauf wüßte ich keine sichere Antwort. Das bleibt persönliche Entscheidung“ [43:255–256]. Wenn wir auch die praktische Unzuverlässigkeit einer derartigen Wertung außer acht lassen, und wenn wir uns andererseits auch damit abfinden müssen, daß die Literaturgeschichtsschreibung praktisch so vorgeht, können wir das „Hineinschmuggeln“ der literarischen Werte an die Stelle der ästhetischen Werte theoretisch auf keinen Fall für befriedigend halten. Auf welcher Grundlage gelangt denn ein Werk in die Literaturgeschichte? Auf der Grundlage, daß in mehreren Fällen ein ästhetischer Wert entstanden ist, und dieser ist dann als ästhetische Norm am Werk „versteinert geblieben“. In diesem Sinne schreibt Ingarden, daß der literarische (künstlerische) Wert „nur ein abgeleiteter und dem Werk rein gedanklich beigemessener Wert ist“ [15:144]. Hier verfügen wir in keinem Falle über ein Werterlebnis, deshalb können wir sagen, daß der literarische Wert eines Werkes als solcher nicht existiert. Doch was ist das, was wir so formulieren, daß das Werk auf einen guten Meister schließen läßt, daß es „gut gemacht ist“. Der für die russischen Formalisten charakteristische Wortgebrauch verrät, daß wir beim Problem der Literaturhaftigkeit angelangt sind. Ob ein Werk oder ein Detail des Werkes von formellem, technischem Gesichtspunkt aus gut geschrieben ist oder nicht, dessen Entscheidung erfordert in jedem Fall einen Vergleich mit irgendeiner ästhetischen Norm. Die ästhetische Norm entscheidet jedoch ausschließlich, ob das betreffende Werk zu Literatur gehört oder nicht. Auch der Ausdruck „Literaturhaftigkeit“ der russischen Formalisten drückt nur diese Banalität aus. Wie auch von Ingarden festgestellt wird: „der vollständige Mangel dessen, was ich hier künstlerischen Wert nennen will, verursacht es, daß der gegebene Gegenstand überhaupt aufhört Kunstwerk zu sein“ [15:146]. Wir können auch sagen, daß die ästhetische Norm den literarischen Wert zustande bringt, ob eine Gemeinschaft etwas für Literatur hält oder nicht. Das nun schon als literarisch bezeichnete Werk ist dann ästhetisch entweder

wertvoll oder nicht. Mit dem Scharfblick des Dichters brachte Attila József gerade das zum Ausdruck: „Wenn das Werk im Verlaufe der Geschichte wirklich einmal ein Kunstwerk [...] war, dann dürfen wir das Attribut der Zeit nicht nur, sondern müssen es auch hinzufügen. ‘Christliche Kunst’, ‘primitive Kunst’ usw. — all das ist jedoch keine Wertung [Hervorhebung des Verf.], sondern die Bestimmung der historischen Stellung des als wirklichen Wert gewerteten Werkes” [22:93–94]. Es gibt Werke, die außerstande sind, einen ästhetischen Wert hervorzubringen. Ihr einziger Wert besteht darin, daß die damalige ästhetische Norm ein literarisches Werk „aus ihnen gemacht hat“, daß sie so zur Literatur gehören. Solche Werke sind z.B. die Detektivromane. Diese Werke haben keine individuelle Existenz, sie sind nur als zur Literatur gehörendes Genre wertvoll: wir halten es für natürlich, daß wir vom Bibliothekar „irgendeinen Krimi“ verlangen, während nie jemand „ein gutes lyrisches Gedicht“ oder „irgendein Drama“ entleihen würde. In diesem Sinne zeugt das, was wir als literarische Werte bezeichnen könnten, nicht vom Wert oder von der Wertlosigkeit des literarischen Werkes, sondern davon, ob das betreffende Werk überhaupt zur Literatur gehört oder nicht, und als solches ist das nicht der Wert des Werkes, sondern der der Literatur.

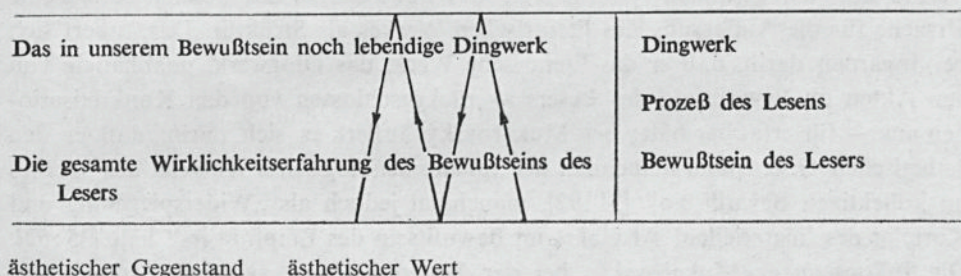
Die Beurteilung dessen — und das könnten wir auch als Wertung des literarischen Wertes bezeichnen — ist ein besonderes Thema. Wir sind unsererseits auch auf diesem Gebiet ziemlich skeptisch und teilen die Meinung von Henryk Markiewicz mit, der schreibt: „Werten kann man nur vom Standpunkt einer bestimmten normativen Poetik aus [...]. Doch vom Subjektivismus können wir uns nicht einmal in diesem Falle frei machen. Die Grundprinzipien dieser Poetik werden gewöhnlich so allgemein formuliert, daß ihre Anwendung am konkreten Werk zu verschiedenen Ergebnissen führen wird, je nach der individuellen Empfindlichkeit des Forschers” [26:34].

Zusammenfassend kann also gesagt werden, daß uns Kriterien weder zum Vergleich der verschiedenen ästhetischen Werte eines Werkes, noch der (literarischen) Werte verschiedener Werke zur Verfügung stehen, und daß B. A. Perry recht hat, wenn er schreibt: „Wenn wir die sich aus der Verschiedenheit der Kenntnisse ergebenden Mißverständnisse schon ausgeschlossen oder abgezogen haben, und der Unterschied in der Wertung auch weiterhin noch vorhanden ist, dann stehen wir vor zwei unabänderlichen Fakten, die von beiden Parteien in der Diskussion bestätigt werden müssen: daß nämlich während ich *A* bevorzuge *B* gegenüber, dann stellst du *B* vor *A*” [41:640].

Seit den Ästhetikern am Anfang des Jahrhunderts (B. Christiansen, W. Meyer), den phänomenologischen Philosophen, die die Akte des Bewußtseins analysierten, doch vor allem seit R. Ingarden ist es ein wissenschaftlicher Gemeinplatz, daß das literarische Werk seinen einzelnen Konkretisationen gegenübersteht, die beim mehrmaligen Lesen desselben Werkes entstehen. Die im Verlaufe des ästhetischen Erlebnisses entstehende Konkretisation wird zum ästhetischen Gegenstand, der — nach Ingarden — konkreter ist als das Werk selbst, weil in ihm die zu besetzenden

Stellen besetzt werden, doch nicht alle. Deshalb ist er genau so — nur in geringerem Maße — ein schematisches und vierschichtiges Ganzes wie das Werk selbst [9:38]. An diesem ästhetischen Gegenstand tritt dann letzten Endes der ästhetische Wert auf.

Wir behaupten demgegenüber, daß bei der Wertung des bereits gelesenen Kunstwerkes der ästhetische Wert nicht am Ende — fast am Gipfel —, sondern am Anfang erscheint, und daß unser Erlebnis „abwärts“, in Richtung auf die Interpretation bzw. die Beschreibung, verläuft. Den einzelnen Punkten dieses Prozesses können wir verschiedene Benennungen geben — um über sie sprechen zu können oder sie wissenschaftlich untersuchen zu können, müssen wir ihnen auch Namen geben. Nach dem Erleben des ästhetischen Wertes, dem Genuß, der durch die Schönheit hervorgerufen worden ist, beginnt der Leser „zu sich zu kommen“, und in seinem Bewußtsein beginnt das Dingwerk und immer noch die gesamte — in seinem Bewußtsein gegebene — jetzt aber „nicht mehr so momentane“ Wirklichkeit wieder zu „oszillieren“. Und dieser oszillierende Prozeß wird der mit einem unvollkommenen Wortgebrauch benannte ästhetische Gegenstand:



Der ästhetische Wert beruht also nicht auf dem ästhetischen Gegenstand. Ist er vielleicht mit ihm identisch? Wir sind der Meinung, daß das nicht der Fall ist, obwohl keine große „Entfernung“ zwischen ihnen besteht. Stellen wir uns zur Illustration des Unterschiedes z. B. jenen Fall vor, wenn dieselbe Person in kurzen Abständen — sagen wir am Morgen und am Abend — dasselbe Werk liest, und wenn zwischen den beiden Zeitpunkten weder mit dem Bewußtsein des Lesers, noch mit dem Dingwerk etwas Besonderes geschieht, und der Leser beide Male ein ästhetisches Erlebnis hat. Dann entstehen zwei verschiedene ästhetische Werte, weil bei der Bildung des ästhetischen Wertes auch solche Faktoren eine Rolle spielen wie z. B. die Finsternis am Abend bzw. der Sonnenschein am Morgen, während sich nur ein ästhetischer Gegenstand konstituieren wird. Der Unterschied zwischen dem ästhetischen Wert und dem ästhetischen Gegenstand wird in jener Behauptung Ingardens ausgedrückt, daß es mehrere ästhetische Werte gibt, nicht nur einen, nämlich die Schönheit. Demgegenüber sind wir der Meinung, daß es einen einzigen ästhetischen Wert gibt, und das ist der Genuß, der sich aus dem Flimmern des zum Oszillieren fähigen Dingwerkes und der gesamten Wirk-

lichkeit des Bewußtseins des Lesers, aus der Begegnung mit der bloßen Wirklichkeit ergibt; dieser Genuß, den wir als Schönheit bzw. ihren Gegenpol als Häßlichkeit bezeichnen, ist eigentlich unbenennbar. Was von Ingarden als ästhetischer Wert bezeichnet wird, das sind die ästhetischen Gegenstände: „a) angenehm, schön, herrlich [...], b) häßlich, widerlich, abscheulich, scheußlich [...], c) niedlich (*charme*), grazios (*grace*), ohne *Charme*, unangenehm [...], d) groß, gewaltig, 'klein', kraftlos [...], e) reif, unreif, roh [...], f) vollkommen, herrlich, ausgezeichnet [...]" [14:168].

Die Tatsache, daß der ästhetische Gegenstand dem ästhetischen Wert so nahe steht, hat weitgehende Folgen in bezug auf den ästhetischen Gegenstand. Die wichtigste ist die, daß — wie der Wert — auch der ästhetische Gegenstand als ungeteilte, strukturlose Entität auftreten wird, und als solche nicht nur vier oder mehr Schichten verfügt, sondern überhaupt keine Struktur ist.

Wir werden den ästhetischen Wert und den ästhetischen Gegenstand zusammen als Ästhetikum bezeichnen.

Die Lostrennung der „zwei Quellen“ des ästhetischen Gegenstandes, des Dingwerkes und der gesamten Wirklichkeit des Bewußtseins des Lesers, ist die eine Ursache für die Auffassung des literarischen Werkes als Struktur. Das äußert sich bei Ingarden darin, daß er das literarische Werk, das Dingwerk, unabhängig von den Akten im Bewußtsein des Lesers — rückgeschlossen von den Konkretisationen aus — für erfaßbar hält; bei Mukařovský äußert es sich darin, daß er den ästhetischen Gegenstand manchmal als „phänomenologisches Korrelat des Werkes im kollektiven Bewußtsein“ [31:92], manchmal jedoch als „Widerspiegelung und Korrelat des 'materiellen' Artefakts im Bewußtsein des Empfängers“ hält [35:52]. Die Inkonsequenz Mukařovskýs bei der Unterscheidung zwischen ästhetischem Gegenstand und Artefakt und die Auffassung des ästhetischen Gegenstandes als Widerspiegelung des Dingwerkes (Artefakts) führte dahin, daß er einerseits auch das ästhetische Objekt für eine Struktur hielt (denn das Spiegelbild einer Struktur — des Dingwerkes — kann ja auch nichts anderes als eine Struktur sein), andererseits — als er von dem ästhetischen Objekt ausging, — mußte er — da er dessen strukturlosen Charakter erkannt hatte — die Struktur selbst für unteilbar halten: „Das dichterische Werk, da es eine Struktur, d. h. ein unteilbares Ganze ist, erscheint als ästhetischer Wert“ [32:73 — Hervorhebung des Verf.]. Das wiederum ist jener holistischer Standpunkt, von dem sich der Strukturalismus immer abgrenzen wollte.

Was ist nun die Ursache der Verwechslung der Reihenfolge Wertung → Interpretation → Beschreibung und der daraus entstehenden Irrtümer?

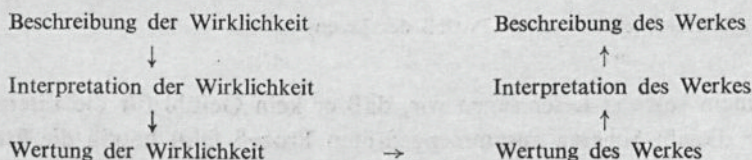
Zuerst muß die Verwechslung des Werterlebnisses und des Werturteils erwähnt werden, die ihren Anfang bei Kant hat, der „die eigentliche Ästhetik des Schönen umging, und mit der Analytik des Schönen begann; nicht die eigentliche Wahrnehmung des Schönen, sondern das Urteil über das Schöne untersuchte“ [40:138]. Da sich jedoch das ästhetische Urteil in den Begriffen der Interpretation und der

Beschreibung realisiert, schließen viele Ästhetiker irrtümlich darauf, daß auch das Erlebnis diese Reihenfolge hat.

Zweitens: Die Werkbeschreibung richtet sich auf das Erfassen einer Quelle des ästhetischen Gegenstandes, des Dingwerkes (das z. B. sowohl bei Ingarden als auch bei anderen letzten Endes das „eigentliche Werk“ darstellt). Wenn das Dingwerk die Quelle des ästhetischen Gegenstandes ist, dann muß die entsprechende Beschreibung des Dingwerkes die Quelle der Wertung sein. In diesem Gedankengang sind zwei Fehler enthalten: der eine liegt darin, daß — wie wir gleich sehen werden — die Beschreibung nicht das Dingwerk „trifft“, wenn sie es auch ins Ziel gefaßt hat, zweitens wissen wir nicht, wie sich im Verlaufe des Lesens das literarische Werk zu einem Ganzen zusammenfügt. Dafür gibt es keinen besseren Beweis als den, daß wir das Dingwerk nur durch die zu ihm gehörenden zahlreichen Konkretisationen kennenlernen können.

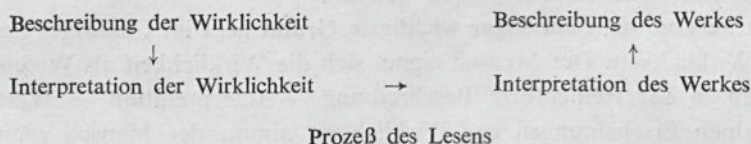
Der dritte und vielleicht sogar wichtigste Grund liegt im Charakter des Erkennens der Wirklichkeit. Der Mensch eignet sich die Wirklichkeit als Wesen und als Individuum in der Reihenfolge Beschreibung → Interpretation → Wertung an. Die einzelnen Erscheinungen der Wirklichkeit nimmt der Mensch zuerst wahr, nimmt sie zur Kenntnis, beschreibt sie sozusagen, dann bildet er für sich den Sinn, die Bedeutung der Dinge, um dann vergleichend zu werten. Das literarische Werk wird dagegen im Bewußtsein des Lesers immer mit einer schon so kennengelernten Wirklichkeit konfrontiert. Deshalb spielt die Kinder- und Jugendliteratur eine spezifische Rolle: sie kann sich nicht auf ein bereits vorhandenes Wirklichkeitsbild ihrer Leser stützen, sondern muß sozusagen gleichzeitig die Strukturen der Wirklichkeit, ihre Bedeutungen, Werte und deren ästhetische Gegenpole suggerieren. Dieses „Genre“ ist gerade deshalb so schwierig, und eben deshalb bringt es relativ weniger hervorragende Werke hervor als die „Literatur für Erwachsene“.

Weil vielleicht die Werte der Wirklichkeit in der Zeit und im Raum unseres Bewußtseins näher sind, vielleicht auch deshalb, weil sie — da sie größere Einheiten sind — „mehr ins Auge stechen“, ist es leichter, sich auf sie zu berufen als auf die kleineren Einheiten (die Bedeutungen und Strukturen der Wirklichkeit). Das Bewußtsein beginnt aber von der Wertung aus rückwärts zu laufen, wenn es das Dingwerk seiner eigenen Wirklichkeit gegenüberstellt. Schematisch könnte man sich die literarisch-ästhetische Erkenntnis des literarischen Werkes wie folgt vorstellen:

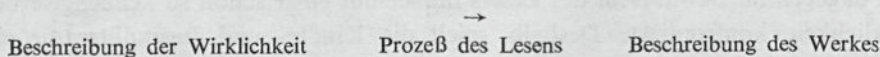


Prozeß des Lesens

Dieses Schema gibt auch eine Antwort auf jenen möglichen Einwand, der folgendermaßen lautet: wenn unsere These wahr ist, und wir bei dem Kennenlernen des literarischen Werkes wirklich immer von der Wertung ausgehen, die derart auch die Fähigkeit zur Interpretation und Beschreibung beinhaltet, wie kann dann die unbestreitbare Tatsache erklärt werden, daß ein bedeutender Teil der Leser nicht zu einem Werterlebnis, sondern nur zu einem Bedeutungs- oder Struktur-erlebnis fähig ist. Die Antwort auf diese Frage lautet, daß bei diesen Lesern das frühere Kennenlernen der Wirklichkeit mangelhaft ist, daß also ihre Wirklichkeitswahrnehmung auf jener (kindlichen) Stufe stehen geblieben ist, auf der es keine Wertordnung gibt; wo es sogar häufig vorkommt, daß die Welt ohne Bedeutungen, sinnlos zu sein scheint. In solchen Fällen tritt in der Beziehung zwischen Werk und Wirklichkeit ein Kurzschluß auf:

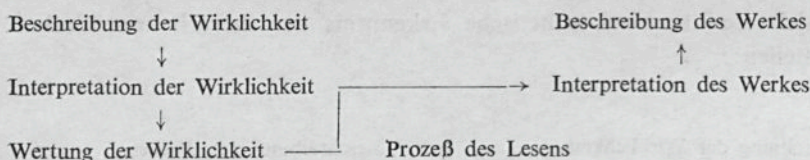


Manchmal sogar:



Daraus geht klar hervor, daß die Voraussetzung für jede ästhetische Erziehung die Erziehung im allgemeinen, die Schaffung von zur Bildung der Wertordnung der Wirklichkeit geeigneten Umständen ist. Es ist kaum wahrscheinlich, daß der Leser, der sein ganzes Leben lang gezwungen ist, aus einem schmutzigen Eßgeschirr zu essen, und es auch für natürlich hält, imstande wäre, ästhetisch zu werten.

Doch gibt es auch eine ganze Reihe von Beispielen dafür, daß das Wirklichkeitsgebäude des Lesers alle „drei Stockwerke“ hat, und daß er zu einem ästhetischen Erlebnis trotzdem unfähig ist:



Von einem solchen Leser sagen wir, daß er kein Gefühl für die Literatur hat. In dem in diesem Schema zusammengefaßten Prozeß fehlt häufig die ästhetische Wertung nicht, es ist jedoch nur ein scheinbares Werterlebnis, das dazu dient, dem Leser eine Begründung für das Füllen von Werturteilen zu sichern.

Der folgende Typ jedoch hat sozusagen „keine Ahnung“ von der Kunst:

Beschreibung der Wirklichkeit



Interpretation der Wirklichkeit



Wertung der Wirklichkeit



Prozeß des Lesens

Beschreibung des Werkes

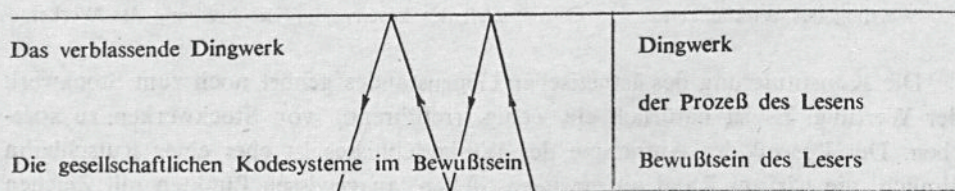
Die Konstituierung des ästhetischen Gegenstandes gehört noch zum Stockwerk der Wertung. Es ist natürlich ein wenig irreführend, von Stockwerken zu sprechen. Der Prozeß der Aufnahme des Werkerlebnisses ist eher einer Rutschbahn ähnlich, die wir am Rand an gewissen Stellen, an gewissen Punkten mit Zeichen versehen haben, und denen wir dann Namen geben, um von Ihnen sprechen zu können: Wertung, Interpretation, Beschreibung — Wert, Sinn, Struktur. Auf der Rutschbahn selbst gibt es aber natürlich keine so festgelegten Punkte. Auch zwischen der Wertung und der Interpretation nicht. Mit Recht machte Ingarden darauf aufmerksam, daß „es sehr schwer ist, den ‘Sinn’ zu definieren, ohne sich auf den Wert und die Wertung dieser ‘Sinne’ zu berufen. An diese Bedeutung des Sinnes denken z. B. die französischen Existentialisten, wenn sie von *signification* sprechen“ [16:100].

Auf dem Gebiet zwischen Wertung und Interpretation befinden sich die sogenannten traditionellen ästhetischen Qualitäten (das Tragische, Komische usw.), in denen nicht nur ästhetische, sondern auch gewisse moralische, vitale u. ä. Werte verkörpert sind.

Wir wollen sofort hinzufügen, daß wir den Weg der Werkanalyse nur theoretisch zu Ende gehen müssen. Unserer Meinung nach bleibt gerade der ideale Leser meistens bei der Wertung: er weiß nur, daß er ein gutes Buch gelesen hat, nur jener erfaßbare Genuß schlägt sich in ihm nieder, den die neuere Bereicherung um die Wirklichkeit erweckt. Er kann überhaupt nicht oder nur sehr schwer bestimmen, was die ‘Aussage’, noch weniger der ‘Gehalt’ des gelesenen guten Buches ist. Deshalb ist das Literaturverständnis so unkontrollierbar, und deshalb hinterläßt jeder Literaturwettbewerb, jeder Quiz, jede auf dem verbalen Wissen beruhende Prüfung ein so irreführendes Bild von der ästhetischen Empfänglichkeit der Leser.

B. Bei der Wertung wird die gesamte Wirklichkeitserfahrung und der momentane Bewußtheitszustand des Lesers mit dem Dingwerk konfrontiert. Bei der Interpretation ist die Kluft zwischen den oszillierenden Punkten nicht so breit. Die Interpretation ist kein so einmaliger und individueller Akt wie die Wertung. Die eine der sich gegeneinander stehenden Einheiten ist einerseits auch weiterhin das Dingwerk, andererseits das jetzt sowohl von den physiologisch-biologischen und zum größten Teil von den biopsychischen Eigenschaften, als auch der momentanen individuell-konkreten Situation unabhängige Bewußtsein des Lesers, in dem auf

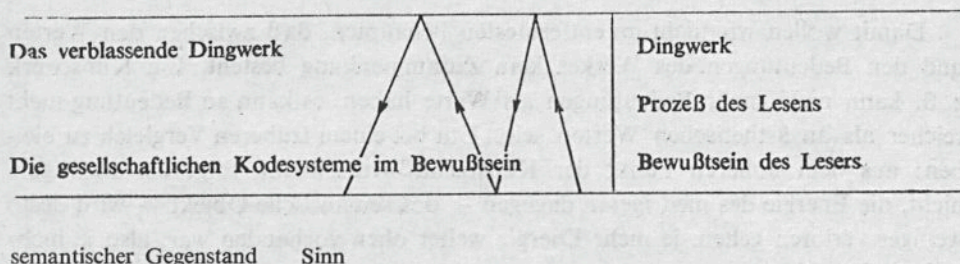
diese Weise nur mehr die historisch-gesellschaftliche Erfahrung geblieben ist: jene im kollektiven Bewußtsein vorhandenen Codesysteme, die charakteristisch für die historische Zeit und die gesellschaftliche Position des betreffenden Lesers sind. Aus dem Flimmern dieser beiden Faktoren entsteht der Sinn des Werkes:



Sinn

Der Sinn ist also der Individualität des ästhetischen Wertes gegenüber schon allgemeiner. In ihr drückt sich der gesellschaftlich-kollektive Charakter des Kunstwerks aus, jene Tatsache, daß das Kunstwerk ein auf der Gemeinsamkeit der Codesysteme beruhendes Zeichen ist, „das wegen seines Zeichencharakters dazu dient, zwischen den Menschen zu vermitteln, und bei dessen wissenschaftlicher Untersuchung uns nicht jener konkrete Seelenzustand interessiert, den das Werk in dem einen oder dem anderen Leser auslösen kann, und der im Vergleich zum Werk immer zum Teil zufällig ist, sondern die Voraussetzungen, die die Entstehung dieses Zustandes verursachen, die in der Struktur des Werkes für jeden Leser gegeben und objektiv registrierbar sind [...]. Die zufälligen Nuancen, die die Lektüre des Werkes begleitenden Seelenzustände haben für den Forscher keine Bedeutung“ [36:214]. Das Kunstwerk als Zeichen ist natürlich gegliederter und strukturierter als der ungegliederte ästhetische Wert. Die Entstehung des Sinns des Kunstwert-Zeichens beschreibt Miroslav Červenka wie folgt: „Bei der Wahrnehmung des konkreten Werkes entstehen als ein auf diesen Koden beruhendem Gebäude, als individuelle Artikulation dieser Kodes, die im Werk selbst enthalten ist, provisorische, individuelle Kodes, die nur für das gegebene Werk (oder für einen seiner Abschnitte) gültig sind, und als verschiedene Erwartung, stilistische Impulse, usw., auftreten“ [2:30].

Im Falle des Kunstwerks müssen wir jedoch zwei verschiedene Bedeutungen unterscheiden: 1. die eigentliche Bedeutung, den „Sinn“ des Werkes, die häufig mit einem einzigen Wort ausdrückbare „Aussage“, die — wie beim Wertungserlebnis der Wert — am Anfang des Interpretationserlebnisses entsteht, und die verschwindet, sobald wir sie in Worte fassen wollen, und die im Deutschen durch das Wort „Sinn“ ausgedrückt wird; 2. die besser als dieser ergreifbare, mehr mit dem Werk, der Bedeutung der Sätze des Werkes verbundene „Bedeutung“, die wir — analog zum ästhetischen Gegenstand — semantischen Gegenstand nennen werden, und deren Entstehung wir, wie folgt, darstellen können:



Den Sinn und den semantischen Gegenstand zusammen werden wir — analog zum Ästhetikum — als Semantikum bezeichnen.

Es ist klar, daß zu einem Dingwerk weniger semantische Objekte als ästhetische gehören, werden doch nicht die gesamte Wirklichkeit, sondern nur einige „abstrahierte“, in geschriebene oder ungeschriebene Regeln gefaßte Werte dem Dingwerk gegenübergestellt. Diese These widerspricht jedoch offensichtlich jener unter den „new critics“ verbreiteten Auffassung, die lautet: je mehr Bedeutungen ein Werk hat, desto bedeutender ist es, da die Mehrdeutigkeit mehrfache Kombinationen ermöglicht, und diese Kombinationen ergeben (als Gesamtheit) den ästhetischen Wert. Diese Theoretiker gehen stillschweigend wiederum von der durch nichts bewiesenen Voraussetzung aus, daß der Sinn des Werkes früher entsteht als sein Wert, daß der Wert des Werkes sich sogar aus den Bedeutungen des Werkes zusammensetzt, daß wir zuerst interpretieren und erst danach werten. Wenn wir jedoch akzeptieren, daß das ästhetische Objekt früher zustande kommt als das semantische, dann verliert die Annahme dieser Theoretiker ihren Sinn. Obwohl ihre Theorie einen rationellen Kern hat, nämlich den: wenn wir nichts anderes vom ästhetischen Objekt wissen, als daß es schön ist, und wir keine Kriterien zum „Abmessen“ des Objekts haben, dann können wir vielleicht aus der Menge der aus dem ästhetischen Objekt entstandenen semantischen Objekte auf die „Ausmaße“ des ästhetischen Objekts schließen. Leider steht uns aber nicht einmal diese Möglichkeit zur Verfügung. Das semantische Objekt entsteht nämlich nicht aus dem ästhetischen Objekt. Das ästhetische Objekt „verschwindet“ ziemlich rasch, und wir interpretieren bereits den Oszillationsprozeß zwischen dem Dingwerk und den im Bewußtsein des Lesers vorhandenen Codesystemen. Ein indirekter Beweis hierfür ist jener „schizophrene“ Kritiker, der das Kunstwerk genießt, aber dann darauf kommt, daß das für ihn aus irgendeinem Grunde verboten ist, und dementprechend interpretiert er dann auch. Unser Schema also (Wertung → Interpretation → Beschreibung) ist ideal, weil nicht das ästhetische Objekt das semantische hervorbringt, und nicht aus letzterem das morphologische Objekt zustande kommt. Wir können sogar die Behauptung wagen, wenn der Leser wertet, wird er nicht mehr interpretieren und beschreiben, und wenn er interpretiert, wird er nicht mehr beschreiben. (Eine Ausnahme ist es natürlich, wenn jemand von seinem Beruf dazu gezwungen wird, alle „Stockwerke“ zu beschreiben).

Damit wollen wir nicht im entferntesten behaupten, daß zwischen den Werten und den Bedeutungen des Werkes kein Zusammenhang besteht. Ein Kunstwerk z. B. kann nicht mehr Bedeutungen als Werte haben, es kann an Bedeutung nicht reicher als an ästhetischen Werten sein. Um bei einem früheren Vergleich zu bleiben: aus dem höheren Punkt der Kunstgenuß-Rutschbahn folgt der niedrigere nicht, die Energie des niedrigeren dagegen — das semantische Objekt — wird desto weniger verloren gehen, je mehr Energie weiter oben vorhanden war, also je mehr ästhetische Objekte entstanden waren.

Die Unhaltbarkeit der These von dem aus der Vielheit der Bedeutungen bestehenden oder auf ihrer Vielheit basierenden Wert wird auch dadurch bewiesen, wenn wir von diesem Gesichtspunkt aus nicht die ästhetischen und semantischen Objekte eines und desselben Dingwerkes, sondern verschiedene literarische Werke und Genres vergleichen. Die Frage hat man in solchen Fällen folgendermaßen zu stellen: welches ist ästhetisch wertvoller, welches ist „mehr Literatur“, sagen wir ein historischer Roman oder ein lyrisches Gedicht. Im ersten Augenblick scheint es, daß der Roman mehr Bedeutungen und deshalb — rückgeschlossen — auch mehr Werte besitzt. Die Genres haben eine derartige nach Epochen wechselnde Hierarchie, die von jedem Leser wahrgenommen wird: bei der Lektüre eines Gedichts ist unsere Intention ausschließlich auf das Schönheitserlebnis, auf den Wert gerichtet, während wir die Lektüre eines Romans fast nie um den ästhetischen Wert, sondern wegen der Bedeutungen beginnen. (Wir verlangen ein „spannendes“, „unterhaltendes“ Buch; das klänge bei einem Gedicht lächerlich). Wie wichtig bei einem Roman der Sinn ist, zeigen die Romanführer, sowie die Tatsache, daß einige Leser zuerst das Ende des Romans lesen. Um so wertloser das Werk ist, desto mehr können sie das machen. Doch trügt der Schein, was vielleicht auch daraus hervorgeht, daß wir mehr von den Bedeutungen als vom Wert sprechen können, daß wir meistens sogar in den Begriffen der Bedeutung auch den Wert erläutern. Den ästhetischen Wert eines historischen Romans können wir allgemein besser bestimmen als den eines lyrischen Gedichts, weil das Gedicht nicht an ein Thema gebunden ist, weil es Reaktionen auf allen Gebieten der Wirklichkeit auslösen kann, weil es über reichere Variationsmöglichkeiten verfügt und imstande ist, nicht nur mehr ästhetische, sondern auch mehr semantische Objekte hervorzu- bringen als ein Roman. Auch von der Praxis wird es bewiesen, daß man in ein lyrisches Gedicht fast alles „hineinprojizieren“ kann, während in bezug auf einen historischen Roman eher eine Übereinstimmung zustande kommt. Diese Hierarchie der Genres besteht jedoch nicht nur zwischen zwei — im gegebenen Falle offensichtlich belletristischen — Genres, sondern auch bei den Grenzfällen zwischen der Belletristik und den nicht-belletristischen Genres (Dokumentarprosa, Predigt, Essay, dichterisches Manifest, usw.). Das sind gerade deshalb Grenzfälle, weil es nicht sicher ist, daß sie (in jedem Fall) imstande sind, ein ästhetisches Objekt hervorzubringen. Es gibt jedoch Werke, die nicht zu solchen Grenzgattungen gehören, in denen jedoch trotzdem kein ästhetisches Objekt zustande kommt. Solche

Fälle kommen z. B. vor, wenn die in ein Werk eingebauten nicht-ästhetischen Werte so stark sind, daß sie den ästhetischen Wert verdrängen. Mit diesem Problem haben z. B. jene literarischen Werke zu kämpfen, die sich das Leben in den Konzentrationslagern zum Thema gewählt haben. In diesen macht unser Ekel, unsere Erschütterung über die moralischen Werte, d. h. die niedergeschriebenen Tatsachen oft das Auftreten der ästhetischen Werte unmöglich. Es ist wahrscheinlich, daß nach einer gewissen Zeit auch diese Werke imstande sein werden, ein ästhetisches Objekt zu bilden. In diesem Sinne gibt es also „unbeschreibbare Dinge“, „heikle Themen“. In dieser Beziehung hängt natürlich sehr viel vom Leser ab. Ein tief religiöser Leser wird natürlich nach der Lektüre eines religiösen Gedichts keinen ästhetischen, sondern einen religiösen Wert verspüren. Gehen wir weiter: derselbe Leser kann mit einem Werk manchmal ein ästhetisches, manchmal ein semantisches Objekt verbinden. Bei der Lektüre z. B. von Senecas *Tröstungen* wird er ein ästhetisches Erlebnis haben, während bei der Lektüre des Werkes nach dem Tode eines nahen Verwandten die nicht-ästhetischen Erlebnisse die ästhetischen unterdrücken werden.

Im allgemeinen ist jedoch die Wertung leichter als die Interpretation. Weshalb? Wollen wir diese Frage beantworten, müssen wir einigermaßen gründlich die Art jener Kodes untersuchen, mit denen das Dingwerk im Bewußtsein oszilliert. Der Werttheorie Roman Ingardens zufolge beruht der Wert des literarischen Kunstwerkes auf den von ihm als ästhetisch wertvolle Qualitäten bezeichneten Qualitäten. Diese entsprechen dem von uns gesuchten „Gehalt“ des semantischen Objekts. Es lohnt sich, das Verzeichnis Ingardens, das in polnischer, englischer, französischer und deutscher Sprache vorliegt, trotz seines großen Umfanges zu zitieren; nicht nur wegen seines theoretischen Wertes, sondern auch deshalb, weil wir uns auch eine mühevoll Ermessung in bezug auf den Wert ersparen können.

„I. Die ästhetisch wertvollen materiellen Momente:

a) emotionale: ergreifend, bitter, lyrisch; traurig, niederschlagend, verzweifelt, dramatisch; entsetzlich, gräßlich, schrecklich, bestürzend, tragisch — freudereich, heiter, lustig, glücklich; angenehm, niedlich, traurig, unangenehm, herrlich, schmerzlich, ernst, feierlich, gehoben, pathetisch, würdevoll...

b) 'intellektuelle': geistreich, spaßig, bissig, tiefeschürfend, interessant, humorvoll, tief — langweilig, dumm, schwerfällig, banal, platt, oberflächlich...

c) materielle: einige gefühlsmäßige Eigenschaften der Welt der Farben und der Töne, z. B. einige volle Farben bzw. die 'blassen' (Pastell-) Farben; z. B. eine voll klingende Geige, die silbern klingende Glocke, das feine Klingen des Glases, die Farbe des Tones, z. B. des silbernen Tones usw.

II. Die ästhetisch wertvollen formalen Momente:

a) rein gegenständliche Momente: symmetrisch, asymmetrisch, nicht-symmetrisch (letzteres in verschiedenen Varianten); geschlossen, verwickelt, nicht geschlossen, zerfallend; gedrunken, sich ausbreitend, zerfallend; einheitlich, nicht einheitlich, ungleichartig, gleichartig, monoton; reich, arm, ärmlich knapp, ha-

ger...; schlank, ungeschlachtet, gewichtig (z. B. in der Architektur), hochgewachsen, spitz, grob; schlicht, harmonisch, nicht-harmonisch, nicht zusammenpassend...

b) abgeleitete, dem Empfänger dienende Momente: überschaubar, unüberschaubar, wirr, kompliziert; klar, unklar, undeutlich, dunkel; ausdrucksvoll, nicht-ausdrucksvoll, scharf, dumpf; im Gleichgewicht befindlich, ausgeglichen, unausgeglichen, ruhig, unruhig; proportioniert, disproportioniert; gespannt, dynamisch, nicht dynamisch, ohne Spannung; statisch; regelmäßig, unregelmäßig, gebunden, ungebunden, geordnet, ungeordnet, chaotisch...

III. Qualitätsvarianten der »Vortrefflichkeit« und der »Billigkeit«:

vornehm, besonders, elegant, nicht elegant, primitiv, ordinär, grob, subtil, raffiniert, gesucht, einfach, ungezwungen; empfindlich, nicht empfindlich, brutal, scharf, rein (z. B. Farbe); nicht rein (z. B. Farbe, Zeichnung); ausgezeichnet, bescheiden, beendet, unvollendet...

IV. Die Erscheinungsarten der Qualität:

mild, scharf, hart, schreiend, laut, grell, weich, aromatisch, blaß, aufdringend, nicht aufdringend, diskret...

V. Die Varianten der »Neuheit«:

neu, alt, frisch, original, nicht original, modisch, modern, altmodisch, veraltet, außergewöhnlich, außerordentlich, schablonenhaft, durchschnittlich...

VI. Die Varianten der »Natürlichkeit«:

natürlich, einfach, gekünstelt, gezwungen, affektiert, pathetisch, idealisiert...

VII. Die Varianten der »Echtheit«, der »Wirklichkeit«:

echt, unverfälscht, genau, ehrlich, falsch, lügnerisch, unehrlich, ungenau...

VIII. Die Varianten der »Wirklichkeit«:

wirklich, real, unreal, gemimt, visionär, märchenhaft...

IX. Die Arten der Mitteilungen in bezug auf den Empfänger:

anregend, erhebend, beunruhigend, beruhigend, mildernd, kräftigend, schwächend, entwaffnend, erhebend, erschütternd, durchdringend, ernüchternd, gleichgültig, unwirksam, nichtssagend...» [14:165–167].

Ingarden gibt die Wert-Qualitäten der Einfachheit halber als Adjektive an, alle können aber substantiviert werden — wenn wir eventuell auch verstümmelte Neologismen erhalten —, und dann stellt sich heraus, daß dies Werte (Wertqualitäten) gleichrangig mit dem Begriffpaar Schönheit — Häßlichkeit, sowie mit den traditionellen ästhetischen Qualitäten (tragisch, komisch, erhaben usw.) sind. Sie unterscheiden sich nur hinsichtlich ihrer Position auf der Rutschbahn des Kunst-erlebnisses: sie befinden sich weiter unten, bereits in der Sphäre der Interpretation, nicht der Wertung.

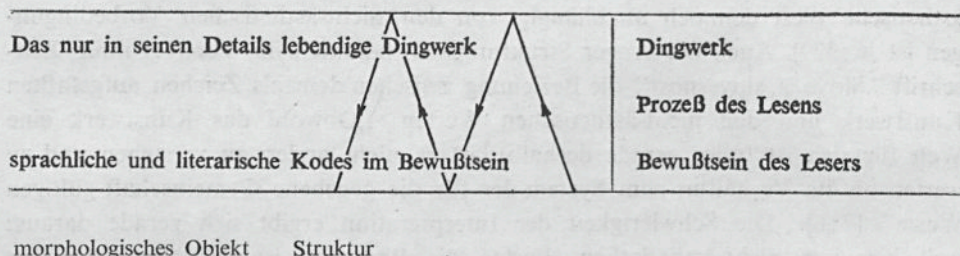
Aus diesem Verzeichnis und den eventuellen Ergänzungen geht hervor, daß das, was wir als Semantikum des Werkes bezeichnen, nichts anderes ist als die nicht-ästhetischen Werte der Wirklichkeit: die Werte der Verhältnisse der Menschen (Produktionsverhältnisse, politische, moralische, juristische) und der Verhältnisse des Menschen zur Wirklichkeit (utilitäre-praktische, informative,

religiöse). Auch N. Hartmann sieht das Verhältnis zwischen den ästhetischen und den nicht-ästhetischen Werten so, mit dem nicht unwesentlichen Unterschied, daß er — ähnlich wie Ingarden und eigentlich alle anderen Forscher — die nicht-ästhetischen Werte für das niedrigere Stockwerk, für die Vorbedingungen des ästhetischen Wertes hält. Er ist deshalb gezwungen, sich in komplizierte und unakzeptierbare Erklärungen einzulassen darüber, wie und auf welche Art und Weise der ästhetische Wert dennoch unabhängig von den nicht-ästhetischen Vorbedingungen ist [6:329]. Auch die Prager Strukturalisten betonten im Vorwort ihrer Zeitschrift „Slovo a slovesnost“ die Beziehung zwischen dem als Zeichen aufgefaßten Kunstwerk und den nicht-ästhetischen Werten: „Obwohl das Kunstwerk eine Welt für sich ist (oder gerade deshalb), ist es nicht anders zu verstehen und zu werten als im Verhältnis zum System der für die gegebene Gemeinschaft gültigen Werte“ [7:6]. Die Schwierigkeit der Interpretation ergibt sich gerade daraus: weil hier von nicht-ästhetischen Werten die Rede ist, ist das hier schon ein „Spiel auf Leben und Tod“. Doch ist auch deshalb die Möglichkeit der Interpretation gegeben. Die nicht-ästhetischen Werte sind vergleichbar, für alle Fälle unbedingt vergleichbarer als die ästhetischen, und theoretisch steht der Tatsache kein Hindernis im Wege, sie auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Gerade diese Tätigkeit, d.h. die Wertung durch die Interpretation, die Bedeutung, könnte die spezifischste Aufgabe der literarisch-ästhetischen Wertung sein.

C. Die Beschreibung kann zwischen noch weniger Oszillationspunkten ihre Auswahl treffen als die Interpretation. Der eine Pol ist wiederum das Dingwerk, während der andere das im Bewußtsein des Lesers existierende literarische und sprachliche Codesystem ist. Das Ergebnis ist das, was wir in Ermangelung eines treffenderen Wortes als Struktur bezeichnen werden. Es ist von jenem Prozeß die Rede, den die Morphologie des Kunstwerkes zu beschreiben hat, und für den der entsprechendste Ausdruck „Morphem“ bereits belegt ist, und für den im allgemeinen der *terminus technicus* 'Struktur' verwendet wird. Es ist irreführend, das Wort Struktur zu verwenden, — obwohl die Erscheinung strukturiert ist als der Wert oder der Sinn —, weil wir ausschließlich das tote Dingwerk für eine Struktur halten. Es ist von jenem Augenblick, von jenem Punkt des Beschreibungserlebnisses die Rede, wenn wir das Werk für klar oder unverständlich, für gut konstruiert oder verwirrend, für abwechslungsreich oder langsam usw. halten.



Wesentlich „konkreter“ ist der sich weiter unten auf der Kunstgenuß-Rutschbahn konstituierende, analog zu ästhetischen und semantischen Objekt morphologisches Objekt genannte Punkt. Im morphologischen Objekt wird ausgedrückt, daß der Leser es entdeckt, das Werk habe „Gehalt“, Darsteller, Rhythmus usw., im allgemeinen, das literarische Werk nicht gleichartig sei:



Die Struktur und das morphologische Objekt zusammen werden wir als Morphologikum bezeichnen.

Von der Beschreibung war eigentlich schon die Rede, als wir es zu begründen versuchten, daß eigentlich kein literarischer Wert existiert. Was wir literarischer oder sprachlicher Kode nennen, ist nichts anderes als der vor der Lektüre im Bewußtsein des Lesers in der Form der ästhetischen Normen versteinerte ästhetische Wert. Der Feststellung von Mukařovský nach wird diese Norm von den sprachlichen Normen, den literarischen Normen — „technischen Regeln“ —, von den nicht-ästhetischen Normen und den bereits „verbrauchten“ ästhetischen Normen gebildet [34].

Diese Kodes entscheiden, ob das gegebene Werk zur Literatur gehört oder nicht. Diese Kodes zeigen wesentlich geringere Schwankungen bei den Angehörigen einer gegebenen Gemeinschaft als in den beiden vorherigen Fällen. Am geringsten ist die Schwankung im Falle des sprachlichen Kodes (im Falle einer normierten und kodifizierten Literatursprache). Charakteristisch ist es, daß während der Spracherneuerung, als also der sprachliche Kode am fraglichsten war, einzelne Werke gerade wegen des Charakters ihrer Sprache aus der Literatur verbannt worden waren! Es ist kein Zufall, daß gerade die sprachliche Schicht der literarischen Werke das günstigste Jagdgebiet für die nach exakten Ergebnissen forschenden Literaturwissenschaftler ist. Auch die nicht-ästhetischen Normen bedeuten kein Problem, weil meistens auch diese in (religiöse, politische, moralische usw.) Regeln gefaßt sind. Die literarische Technik, die bereits verbrauchte ästhetische Norm ist in verschiedenen Poetiken, kritischen Stellungnahmen, Lehrbüchern usw. häufig auch kategorisch festgehalten. Die Zahl der zu einem Dingwerk gehörenden morphologischen Objekte ist deshalb wesentlich geringer als die der semantischen Objekte; in der Beschreibung, der Wertung der Struktur und des morphologischen Objekts müssen sich die Literaturwissenschaftlicher unbedingt einigen können, denn dazu

muß man ja „nur“ die Muttersprache in ihren Nuancen kennen, muß man über eine Belesenheit, über eine ästhetische Kultur und Zeitkenntnisse verfügen. Mit einer gewissen Übertreibung könnten wir sagen, daß zu einem Dingwerk innerhalb eines Kulturkreises ein einziges morphologisches Objekt gehört. Und wir können auch wirklich feststellen, daß das morphologische Objekt keine synchronische, sondern eher eine diachronische Bewegung ausübt: die Tatsache, ob ein Werk zur Literatur gehört, und im allgemeinen die Einordnung der Genres in die Hierarchie Literatur — Nicht-Literatur ändert sich im allgemeinen nach historischen Epochen. Es ist kein Zufall, daß jene Literaturwissenschaftler, die ihre Aufmerksamkeit auf die Frage der Literaturhaftigkeit konzentriert haben (die russischen Formalisten, in ihrer ersten Periode die tschechischen Strukturalisten), die morphologischen Objekte, die Strukturen bzw. deren Elemente fortlaufend historisch verglichen haben, in der Überzeugung, daß der historische Vergleich der zu einem Dingwerk gehörenden morphologischen Objekte, Strukturen die Quelle der ästhetischen Wirkung des Werkes ist.

Wir hatten bereits erwähnt, daß es Leser gibt, die zu nichts anderem fähig sind, als das Werk auf dem Niveau der Beschreibung zu genießen. Es gibt auch Genres (Detektivromane, „Mädchenromane“), die nur ein morphologisches Objekt zustande bringen können. Ihr einziges Verdienst besteht darin, daß sie zur Literatur gehören. Man kann sich jedoch auch einen Fall vorstellen, wenn das Werk ästhetisch wertvoll ist, auch der Leser zu einem ästhetischen Erlebnis fähig ist, und trotzdem nur ein Beschreibungserlebnis zustande kommt. Das ist der Fall des überfeinerten Lesers, der sich über die technischen Lösungen freut und auf den ästhetischen Wert und die Bedeutung des Werkes verzichtet.

D. Wir gelangen also auch mit der Kenntnis des morphologischen Objekts, der Struktur nicht „bis zum Werk selbst“, das nichts anderes als das tote Dingwerk ist. Die verschiedenen Objekte könnten wir durch die weitere Teilung der bereits vorhandenen weiter vermehren, könnten sie anders benennen, mit einer unendlichen Approximation ganz bis zum Nullpunkt, bis zum Dingwerk. Das Werk können wir jedoch in seiner Identität nie ergreifen, nie können wir die Schwelle überschreiten, nie können wir das Bewußtsein des Lesers verlassen; immer wird das literarische Werk subjektive Elemente enthalten. Deshalb behaupten wir, daß das literarische Werk in seiner Identität theoretisch nicht rekonstruierbar ist, und überhaupt nur als ideale Sinneinheit zu erfassen. Wie Wellek schreibt: „Das eigentliche ästhetische Objekt realisiert sich nur in Individuen, doch kein einziges Individuum realisiert es vollständig. Daraus folgt nicht, daß das Kunstwerk nur das und nur soviel ist, wie jedes Individuum aus ihm realisiert, weil das notwendigerweise weniger wäre als ein einziges Individuum realisiert, sondern das, was sämtliche Individuen mit Recht je realisiert haben bzw. realisieren werden. Das künstlerische Objekt [d. h. das ästhetische Objekt — Anm. des Verf.] ist also ein ideales Objekt — das an die Existenz des materiellen Artefakts gebunden ist und es beruht darauf, das jedoch nie vollkommen erschöpft werden

kann, nicht in die Seele eines einzigen Individuums Einzug halten, noch weniger der gemeinsame Nenner von verschiedenen fühlenden Seelen sein kann" [45:443]. Das literarische Werk besteht immer aus zwei Teilen: aus dem Dingwerk selbst und aus den im Bewußtsein entstehenden verschiedenen (ästhetischen, semantischen, morphologischen) Objekten. Jene These der Phänomenologen, daß das literarische Werk ein rein intentionales Objekt ist, erweist sich also auch von der anderen Seite her, von der Seite des Lesers aus, als wahr. Nach Roman Ingarden sind die rein intentionalen Objekte — und die literarischen Werke sind solche — „jene, die ihre Existenz und ihren Charakter zur Gänze aus dem intentionalen (d. h. eine Intention enthaltenden) Erlebnis des Bewußtseins (aus seinem 'Akt') schöpfen" [17:I. 93], sie verfügen jedoch auch über eine gewisse physikalische Existenzgrundlage. Das literarische Werk ist zweifach rein intentional: was das Verhältnis zwischen Autor und Werk betrifft (hier sind früher die verschiedenen — morphologischen, semantischen, ästhetischen — Objekte vorhanden, dann kommt ihre physikalische Existenzgrundlage — das Dingwerk — zustande), und was das Verhältnis zwischen Werk und Leser betrifft (hier ist früher das Dingwerk vorhanden). Wir betonen jedoch, daß diese beiden Prozesse von keinem Gesichtspunkt aus gleichrangig sind!

E. Es müssen auch einige Worte über den Wert des Dingwerkes gesagt werden. Das Dingwerk ohne Leser — sagen wir, auf einer unbewohnten Insel — ist wertlos. Setzen wir aber das Vorhandensein von Lesern voraus, hat es noch vor dem Lesen einen Wert, der darin besteht, daß er in seiner Identität unfäßbar ist. Wenn er faßbar wäre, wenn also jeder ein Buch genau so lesen würde, wäre es nicht notwendig. Sein Wert besteht darin, daß es immer wieder zur Bildung von neuen Werten, Bedeutungen, Strukturen anregt. Wie M. Jankovič schreibt, ist das Dingwerk in seiner Gesamtheit der Signifikant und sein Gehalt, sein Sinn, sein Wert sind in ihrer Gesamtheit die Bedeutung. Der Wert des Signifikanten besteht darin, daß er zur Suche seines eigenen Gehalts, Sinnes, Wertes provoziert, „das Geschehen des Sinnes" anregt [21:77].

F. Das literarische Werk ist also: Dingwerk plus Ästhetikum oder Dingwerk plus Semantikum, oder Dingwerk plus Morphologikum. Es war auch zu sehen, daß es literarische Werke gibt, die nicht zu allen drei Kombinationen fähig sind. Gerade deshalb mußten wir bei der Wertung auch über die Interpretation und die Beschreibung sprechen: die eigentliche Wertung ist nur auf das Ästhetikum gerichtet; was wir jedoch mit einem ziemlich unglücklichen Wort Interpretations- bzw. Beschreibungserlebnis genannt haben, ist auch eine Wertung, und zwar die Wertung des Sinns, des semantischen Objekts bzw. der Struktur, des morphologischen Objekts. Die Literaturwissenschaft ging übrigens immer so vor, wertete immer sowohl das Semantikum als auch das Morphologikum.

Vom Wertungserlebnis usw. muß das Wertungsurteil, das Interpretationsurteil und das Beschreibungsurteil unterschieden werden. Die Regeln für letztere müssen — wie für jedes andere Urteil — von der Logik und der Sprachwissenschaft

ausgearbeitet werden. Die Literaturwissenschaft jedoch kann durch die Analyse des Gehalts dieser Urteile auf das Erlebnis schließen. Im Verlaufe unserer Ausführungen hielten wir es nicht für notwendig, irgendeine Grenzlinie einzuhalten, wir sprachen manchmal vom Wertungs-, Interpretations- und Beschreibungserlebnis, manchmal vom Gehalt der Wertungsurteile usw. usw.

2. ÄSTHETISCHES OBJEKT, SEMANTISCHES OBJEKT, MORPHOLOGISCHES OBJEKT

Die Logik der Behandlung würde es verlangen, uns mit dem zuerst zustande gekommenen Wert, des zuerst entstandenen Sinn und der Struktur zu befassen. Mit Rücksicht darauf, daß der Wert und das ästhetische Objekt, der Sinn und das semantische Objekt, die Struktur und das morphologische Objekt im wesentlichen identisch sind, können wir sie austauschen. Aus gewissen Bequemlichkeitsgründen werden wir zuerst über die Objekte sprechen. Von den Objekten — das morphologische ausgenommen — war in der bisherigen Fachliteratur nicht oft die Rede (das semantische Objekt wurde geradezu von uns kreiert); deshalb werden wir uns auch bei der Behandlung dieser Objekte auf das über Wert, Sinn und Struktur gesagte stützen, und zwar auf jenen Teil des über Wert usw. gesagten, der sich auf die Struktur, das Wesen, die Ontologie des Wertes usw. bezieht. Das fassen wir als über das ästhetische usw. Objekt gesagte Behauptung auf, berufen uns so darauf, während wir im folgenden, im 3. Kapitel, über die Funktion des Wertes usw. sprechen werden.

A. Bei der Untersuchung des Wesens und der Struktur der am Dingwerk entstehenden verschiedenen Objekte entsteht die erste Schwierigkeit gleich dadurch, woher wir eigentlich von der Existenz dieser Objekte wissen. Es ist evident, daß die schwerwiegendsten Zweifel im Falle des ästhetischen Objekts auftreten. Wenn sich nämlich bei der Wertung eines literarischen Werkes (in bezug auf das Wesen des ästhetischen Objekts) zwei Leser nicht einigen können, ist das im vor hinein ein Zeichen dafür, daß sich im Bewußtsein von ihnen ein anderes ästhetisches Zeichen konstituiert hat bzw. zugespitzt, daß sich im Bewußtsein des einen von ihnen überhaupt kein ästhetisches Objekt gebildet hat. Weiter fortschreitend können wir zu der Schlußfolgerung gelangen, daß ein ästhetisches Objekt nicht einmal existiert. Eine Begründung für seine Existenz müssen wir auf einem anderen Wege suchen: wir müssen nicht von der Verschiedenheit, sondern von der Übereinstimmung der Wertung ausgehen. Theoretisch ist eine derartige Übereinstimmung unmöglich — zu einem Dingwerk nämlich können nicht zwei identische ästhetische Objekte gehören, — praktisch kommt es jedoch unzählige Male vor, daß ein Werk von zwei Lesern zur gleichen Zeit für wertvoll gehalten wird, und daß von ihnen der Gehalt ihres Werterlebnisses im großen Ganzen mit ähnlichen Eigenschaften bestimmt wird. Daraus geht jedoch klar und deutlich hervor, daß ein ästhetisches Objekt existiert. Dadurch wird zugleich auch bewiesen, daß das ästhetische Objekt nicht das Produkt des Werterlebnisses im Bewußtsein der einzelnen Leser ist —

obzwar das literarische Werk erst dann zum Leben erwacht, wenn es in den Kontakt zum Bewußtsein des Lesers gerät: es scheint, daß die ästhetischen Objekte „nicht relational, keine Relationswerte sind, nicht 'für' jemanden oder 'für' etwas existieren“ [12:80]. Das ästhetische Objekt (und noch viel mehr das semantische sowie das morphologische Objekt) hängt stärker vom Dingwerk ab als vom Bewußtsein des Lesers, und dieser Tatsache ist es zu verdanken, daß es praktisch in seiner Identität erfaßbar ist. Die „Proportion“ von Dingwerk und Bewußtsein des Lesers ändert sich wiederum nach Werken und Genres, und so kann eine Skala gebildet werden, die es berücksichtigt, wieviele ästhetische Objekte verschiedenen Typs die zu einem Genre gehörenden Dingwerke hervorzubringen imstande sind.

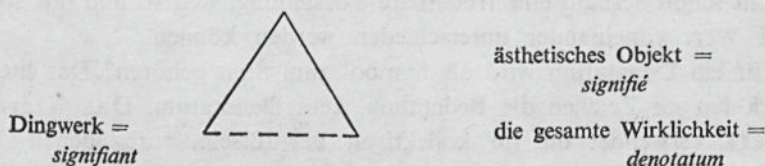
Ohne detailliert auf die komplizierten Fragen der Werkontologie einzugehen, können wir mit Ingarden von der Existenzform des ästhetischen Wertes (Objekts) feststellen, daß es „weder in den Grundformen des selbständigen Objekts, noch in denen der Eigenschaft, noch in denen des Verhältnisses erschlossen werden kann. Außerdem spielt bei der Form des Wertes eine besondere Rolle, daß der Wert immer ein Aufbau ist, der im Verhältnis zum wertvollen Objekt kein Parasit ist, nicht ein von außen dem Objekt beigemessenes oder hinzugegebenes Etwas ist, sondern aus dem Wesen des gegebenen Objekts selbst entsteht. Doch gerade deshalb, weil es nur dazu imstande ist, so aus seinem eigenen Grund hervorzugehen, ist es sowohl in seiner Form als auch in der Existenzform unselbständig und abgeleitet. Wir sagen, daß das Objekt 'zur Verfügung steht', doch ist dieses Zur-Verfügung-Stehen ein anderes formales Element als das, das in allen Eigenschaften eines Objekts auftritt. Auch ist seine Rolle eine andere als die Rolle irgendeiner anderen Eigenschaft des Objekts. Die Eigenschaft determiniert — durch ihre Form — mit ihrem Stoff bis zu einem gewissen Grade ihr Objekt [...]. Der Wert des Objekts dagegen [...] wird von den Eigenschaften des Objekts determiniert, doch zugleich verleiht er [...], sobald er so determiniert wurde, dem Objekt eine gewisse *dignitas*, einen gewissen neuen Existenz-Aspekt, zu den das Objekt allein nie gekommen wäre. Dieser Wert stellt in der Existenz jenes Objekts, das nur existiert, aber 'nichts bedeutet', über alle Objekte ohne Wert“ [16:100]. Vom ästhetischen Objekt (Wert) hatten wir gesagt, daß es eine ungeteilte Entität ist. Das muß ein wenig modifiziert werden, nicht in dem Sinn, wie die Phänomenologen die Existenzform und das Material des Wertes voneinander unterscheiden, sondern auf Grund jener Unterscheidung, die der Verfasser der uns bekannten besten Zusammenfassung über den Wert, Victor Kraft, im Verlaufe der Analyse des Wertbegriffs trifft. Kraft trennt im Wert, in dieser „idealen Sinneinheit“, die „rein objektive, neutrale Komponente und die unterscheidende Komponente, die den eigentlichen Wertcharakter verleiht“ [25:17–18]. Die neutrale Komponente ist der Sachgehalt, der die Verschiedenheit (moralische, religiöse, juristische) der einzelnen Werte verursacht. Jene Komponente, die das Objekt zum Wert macht, das ist die Auszeichnung.

Auf diese Art und Weise setzt sich auch das ästhetische Objekt (der Wert) aus zwei „Teilen“ zusammen. Seine Besonderheit muß darin erkannt werden, daß es keinen objektiven Gehalt hat, weil alle Erscheinungen der Wirklichkeit — unter ihnen auch sämtliche anderen nicht-ästhetischen Werte — einen „Gehalt“ haben können. Deshalb muß gesagt werden, daß das ästhetische Objekt (der Wert) von allen Werten das inhaltsreichste ist. Da jedoch der Auszeichnungscharakter auf sich selbst, auf das Objekt selbst gerichtet ist, gerät man bei der Aneignung des ästhetischen Objekts (bei der Wertung) mit der gesamten Wirklichkeit in Berührung.

B. Wir haben nicht die Absicht, uns in unserer Arbeit mit dem semantischen Objekt zu beschäftigen. Besonders nicht mit der Existenzform des semantischen Objekts. Wir müssen jedoch bemerken, daß jene Feststellung, nach der die Bedeutung im Bewußtsein entsteht, im Falle des literarischen Werkes ziemlich nichtsagend ist. Auch der Wert befindet sich im Bewußtsein, jedoch am Dingwerk. Hat vielleicht die Bedeutung dieselbe Existenzform wie der Wert? Vielleicht nicht ganz, da jene Tatsache einen gewissen Einfluß auf die Existenzform ausübt, daß das Symbol (der Signifikant, *signifiant*, das Dingwerk) entfernter von der Bedeutung ist als bei der Bildung des Wertes, dagegen schon viel konkreter ist, auf ein viel engeres Gebiet intentioniert entsteht?

Mit der Bildung des *terminus technicus* des semantischen Objekts hatten wir die Absicht, einerseits unter Verweis auf das ästhetische und morphologische Objekt zu formulieren, daß das Kunstwerk auch ein Zeichen ist, andererseits, daß wir uns gegen die bisherigen Theorien wenden, die das Kunstwerk als Zeichen auffaßten. Das Wesentliche dieser Theorien faßt Mukařovský wie folgt zusammen: „Jedes Kunstwerk ist ein autonomes Zeichen, das besteht: 1. aus dem 'Dingwerk', das die Rolle des sensuellen Symbols erfüllt; 2. aus dem 'ästhetischen Objekt', das im kollektiven Bewußtsein existiert und als 'Bedeutung' funktioniert; 3. aus dem Verhältnis zum bezeichneten Ding, das nicht auf ein besonderes, 'selbständiges' Dasein verweist — da von einem autonomen Zeichen die Rede ist —, sondern auf den gesamten Kontext der sozialen Erscheinungen (Wissenschaft, Philosophie, Religion, Politik, Wirtschaft) der gegebenen Umgebung“ [38:88].

Wenn wir dies in das Zeichendreieck von Ogden und Richards einsetzen, erhalten wir folgendes Bild:



Unserer Auffassung nach hat also Mukařovský die Konstituierung des ästhetischen Objekts, des Wertes beschrieben und so den Wert mit der Bedeutung identifiziert bzw. den Wert als Bedeutung des Kunstwerkes aufgefaßt.

Unserer Meinung nach jedoch ist das literarische Kunstwerk kein ästhetisches Zeichen: der Ästhetikum-Charakter des Kunstwerkes drückt sich im ästhetischen Wert aus, und wenn es ein Zeichen ist, ist es kein Ästhetikum. Die Verbindung dieser beiden Dinge ist auf der Grundlage einer falschen Evidenz vollständig mechanisch erfolgt wie z. B. bei Charles Morris: „Wenn die Zeichen-Theorie eine der Grundlagen ist, auf denen die Ästhetik beruht, dann ist die Wert-theorie genau so eine unentbehrliche Basis — daraus muß die Schlußfolgerung gezogen werden, daß das Designatum [die Bedeutung — Bem. des Verf.] der ästhetischen Zeichen von den Werten, genauer gesagt, von den wertvollen Qualitäten gebildet wird“ [29]. Die großartige Erkenntnis von Morris besteht darin, daß er die nicht-ästhetischen Werte der Wirklichkeit für die Bedeutung hält, sein Irrtum besteht darin, daß er trotzdem von ästhetischen Zeichen spricht — wie übrigens alle Autoren.

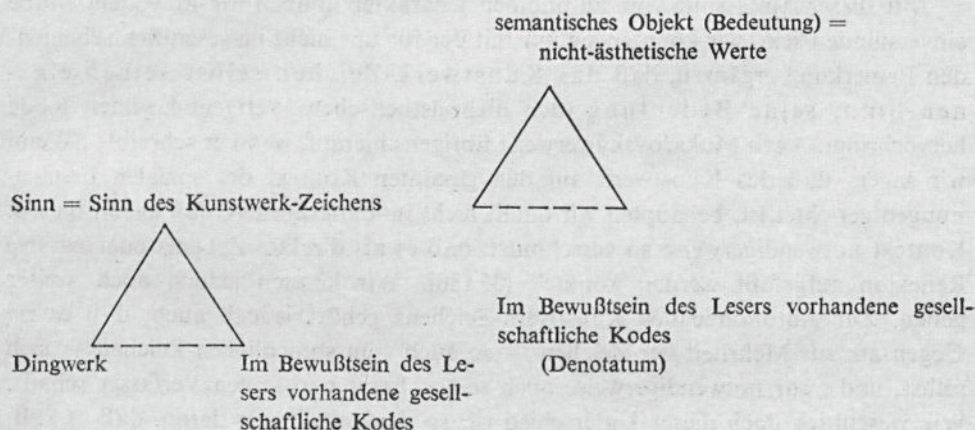
Das Zeichen ist jedoch nicht etwas ästhetisches. An dem sich im Verlaufe des Kunstgenusses konstituierenden ästhetischen Objekt sind der ästhetische Wert, die ästhetische Funktion und Norm auf einmal zugegen, können auch als deren Synthese aufgefaßt werden. An dem im Verlaufe des Interpretations-erlebnisses entstehenden semantischen Objekt aber ist nur mehr die ästhetische Funktion und die ästhetische Norm zugegen. Verständlicher formuliert: wenn wir die Bedeutung (den Sinn) des Werkes untersuchen, ist der ästhetische Wert nicht mehr vorhanden; er ist in die Makrostruktur unserer Werte eingebaut oder ist „auf dem Wege“ dorthin, und unsere Intention ist nicht auf den ästhetischen Wert, sondern auf die Bedeutung gerichtet. Doch auf die Bedeutung wessen?

Das Dingwerk hat nämlich keine Bedeutung, deshalb (und da) kann das Dingwerk kein Zeichen sein, höchstens eine Angabe (der Umfang eines Buches z. B. kann angeben, daß wahrscheinlich nicht von einem lyrischen Gedicht oder von einer Erzählung die Rede ist). Das Dingwerk tritt erst nach dem Lesen in das Reich der Zeichen ein, nach dem Lesen ist es jedoch kein Dingwerk mehr, sondern Sinn. In diesem Zusammenhang wird im Zeichendreieck des gesamten Werkes das Symbol der Sinn sein. Das ist natürlich praktisch unmöglich, denn das Symbol (*signifiant*) kann nichts anderes als etwas sensuell erfaßbares sein, und die Bedeutung, der Sinn ist nicht so faßbar. Theoretisch könnte man sich jedoch vorstellen, und es ist vielleicht schon deshalb eine fruchtbare Vorstellung, weil so und nur so Bedeutung und Wert voneinander unterschieden werden können.

Was für ein Denotatum wird als Symbol zum Sinn gehören? Das literarische Kunstwerk hat als Zeichen die Bedeutung, kein Denotatum. Das literarische Kunstwerk verwendet die im kollektiven Bewußtsein vorhandenen Kodesysteme (also nicht die gesamte im Bewußtsein des Lesers vorhandene Wirklichkeit, auch nicht die anthropologisch wesentlichen Zeichen des Menschen, wie das von Mukařovský behauptet wird), und bringt aus diesen sein Denotatum zustande. Das Verhältnis zwischen Symbol und Denotatum, die Bedeu-

tung (das semantische Objekt), haben wir also mit Morris in den Ensembles dieser Kodes, in den nicht-ästhetischen Werten zu sehen, mit der Einschränkung, daß auch diese Bedeutung, das semantische Objekt vom Werk selbst geschaffen wird. Der Wert des Kunstwerkes als Zeichen besteht gerade darin, daß es die Werte der Wirklichkeit ordnet bzw. neue Werte zu ihnen schafft. Wir sahen bereits, daß im Gegensatz zu den Behauptungen Mukařovskýs der ästhetische Wert nicht „durchscheinend“, „leer“, „gehaltlos“ ist, sondern daß er — im Gegenteil — der gehaltreichste von allen Werten ist. Dasselbe müssen wir auch über seine ästhetische Funktion sagen, deren Ziel, Gehalt auf diese Art und Weise sämtliche nicht-ästhetischen Werte sein werden,

Wir können also sehen, daß sowohl das Denotatum als auch das semantische Objekt Kreation des literarischen Werkes selbst sind. Vom Sinn selbst hatten wir bereits früher erfahren, daß er ein Prozeß ist, dessen Quellen das Dingwerk und die Kodes, die nicht-ästhetischen Werte sind. So können wir also jenen komplizierten Oszillationsprozeß, von dem M. Červenka sprach [2:30], genauer erfassen, außerdem können wir auch feststellen, wie sich das Dingwerk, das kein Mitglied des Kunstwerk-Zeichens sein könnte, dennoch in den Prozeß der Bedeutung, des Sinnes einfügt:



Hier ist also von einem pausenlos hin und herflimmernden Prozeß die Rede, in dem nicht nur die Bedeutung „geschieht“, sondern in dem alle Mitglieder des Zeichen-Dreiecks „geschehen“, und so hat das Kunstwerk-Zeichen allen anderen Zeichen gegenüber — so auch dem sprachlichen Zeichen gegenüber — keine ständige Komponente. Wir können sagen, daß wir in diesem Zeichen-dreieck des Kunstwerkes Augenzeugen eines ständigen Plätzetausches sind. Im Zusammenhang damit taucht die Frage des autonomen Charakters des literarischen Kunstwerkzeichens auf. Von den Formalisten und Strukturalisten wurde anfangs betont, daß die Autonomie bedeutet, das Zeichen ist auf sich selbst gerichtet. Von ihnen blieb z. B. Jakobson auf dieser Stufe stehen [18:221]; die theore-

tischeren Köpfe dagegen fühlten jedoch bereits damals, daß ihre These erläutert werden muß. So schrieb z. B. der damals noch zu den Prager Strukturalisten gehörende René Wellek: „Der Begriff des autonomen Zeichens scheint auf den ersten Blick schwerfällig zu sein, weil im Wort ‘Zeichen’ bereits jenes Verhältnis zu irgendetwas enthalten ist, das wir angeben wollen. Das ist jedoch keine einfache *contradictio in adiecto*, sondern nur eine gewissermaßen paradoxe Formulierung des autonomen Charakters des zur sogenannten Realität in keiner direkten Beziehung stehenden Kunstwerkes. Die einzige Funktion dieses autonomen Zeichens ist gerade die, zwischen den Mitgliedern einer Gemeinschaft zu vermitteln“ [45 : 440]. Es liegt auf der Hand, daß dies nicht zum Erfassen des Spezifikums des Kunstwerk-Zeichens ausreicht, denn die meisten Zeichen, so z. B. auch die sprachlichen Zeichen, haben dieselbe Funktion. Deshalb gibt Mukařovský den autonomen Charakter des Werkes bereits darin an, daß „die Aufmerksamkeit hier auf das Zeichen selbst gerichtet ist, und deshalb das Bedeutungsverhältnis eines jeden Wortes zu den Zusammenhängen des Kontextes in den Vordergrund tritt“ [38:157]; das bedeutet — bezogen auf das ganze Kunstwerk als Zeichen —, daß das Kunstwerk auf den Kontext der sozialen Erscheinungen, den gesamten „umgebenden Text-zusammenhang“ gerichtet ist.

Mit dieser Auffassung vom autonomen Charakter können wir in vollem Maße einverstanden sein, wir könnten sie nur mit der für uns nicht unwesentlich scheinenden Bemerkung ergänzen, daß das Kunstwerk-Zeichen selbst seinen eigenen Sinn, seine Bedeutung (den nicht-ästhetischen Wert) und seinen Kode hervorbringt. Auch Mukařovský verweist übrigens hierauf, wenn er schreibt: „Wenn wir sagen, daß das Kunstwerk auf den gesamten Kontext der sozialen Erscheinungen gerichtet ist, behaupten wir damit nicht im entferntesten, daß es mit diesem Kontext notwendigerweise so verschmilzt, daß es als direktes Zeugnis oder passive Reflexion aufgefaßt werden könnte“ [33:86]. Wir können jedoch noch weiter gehen. Zur Autonomie des Kunstwerk-Zeichens gehört jedoch auch, daß es im Gegensatz zur Mehrheit der Zeichen — so auch zum sprachlichen Zeichen — sich selbst, und zwar notwendigerweise auch seinen Leser und seinen Verfasser schafft. Wie wesentlich doch dieser Unterschied ist, so denken wir nur daran, daß es z. B. im Falle des Wortes „Tisch“ vollkommen gleichgültig ist, wer das Wort ausspricht oder wer das Wort hört. Die Tatsache, daß auch der Leser in das Kunstwerk „gekodet“ ist, wurde von Elemér Hankiss überzeugend nachgewiesen [5], das Werk-Subjekt dagegen wurde am besten von M. Červenka definiert [3]: das Werk-Subjekt ist mit der Person des Verfassers nicht konkret identisch, denn sehr häufig kennen wir ja diese Person nicht, häufig ist nicht einmal von einer Person die Rede; uns sind auch von Maschinen geschaffene Kunstwerke bekannt, bei denen diese Person unbestimmbar ist. Sie ist jedoch auch nicht mit dem Narrator identisch, der im Verhältnis zum Werk-Subjekt nur einer der Darsteller ist. Das Werk-Subjekt ist jene Sinneinheit, die wir hinter jedem literarischen Kunstwerk verspüren, und auf die wir aus dem Werk selbst schließen können. Die Tatsache,

welche seiner Komponenten das Kunstwerk-Zeichen in den Vordergrund stellt, welche es eher zustande bringt, welcher es eine relativ größere Stabilität verleiht, auf welche dann die übrigen Faktoren bezogen werden können, wechselt wieder nach Werken und Genres. Die Lyrik macht offensichtlich das Werk-Subjekt zu einem solchen Relationspunkt, während der realistische und der naturalistische Roman den Sinn, die nicht-ästhetischen Werte zu solchen macht usw. Dementsprechend ist es unserer Meinung nach eindeutig unentscheidbar, welches von den drei Zeichen Peirces das Kunstwerk ist. Wenn wir nämlich das Verhältnis von Kunstwerk und Sinn berücksichtigen, dann ist das Kunstwerk-Zeichen ein Symbol. Wenn wir das Verhältnis von Sinn und Kunst-Subjekt untersuchen, dann müssen wir zusammen mit Morris [30:65–70] sagen, daß das Kunstwerk ein Ikon ist. Als Beweis hierfür, wie sehr das von den Kunstgattungen abhängt, können wir anführen: das Problem der Ikonizität — das in hohem Maße für den Roman charakteristisch ist — ist in der Homologie-Theorie von Lucien Goldmann enthalten, und es ist auch kein Zufall, daß er zu ihr gerade im Roman das beste Illustrationsmaterial gefunden hat [4]. Den Unterschied zwischen den drei Unterklassen der Zeichen bezeichnete Peirce als relativ. Ein weiterer Beweis dafür, was für ein bewegliches Zeichen das Kunstwerk ist, ist z. B. der, daß sich die verschiedenen Zeichenarten innerhalb des Kunstwerks bewegen (z. B. vom Leser abhängig). Zur gleichen Zeit verweist jedoch das Vorhandensein der symbolischen, der indexähnlichen und der ikonischen Zeichen darauf, daß das Kunstwerk ein vollkommenes Zeichen ist in dem Sinne, daß sich die verschiedenen Zeichenarten „in einem so gleichen Maße vermischen, wie es nur möglich ist“ [19:100].

C. Im morphologischen Objekt ist im Sinne des Gesagten nur mehr die ästhetische Norm „vorhanden“. Ihre Struktur, ihre Komponenten könnten am systematischsten demzufolge nur von einer Kunstwerk-Morphologie beschrieben werden, die sich die von Mukařovský erwähnten vier Faktoren der ästhetischen Norm zugrunde legen würde. Da das morphologische Objekt im allgemeinen mit der Struktur identifiziert wird, sprechen die vielartigen Strukturbeschreibungen eigentlich vom morphologischen Objekt. Eine gute Zusammenfassung dieser Struktur-Beschreibung wird von Henryk Markiewicz geboten [27:III]. Es gab eine literaturwissenschaftliche Schule, die bewußt das ästhetische Objekt und das semantische Objekt, den ästhetischen Wert und den Sinn aus ihrem Blickfeld verbannt hatte bzw. das Zeichen so auffaßte, als ob es nicht Aufgabe der Literaturwissenschaft wäre, sein Denotatum zu untersuchen, bzw. wo das Denotatum das sprachliche Zeichen selbst ist. „Bei der ‘wahren’, mitteilenden Narration, wo sich die Denotation im Übergewicht befindet, kann und muß man die Frage stellen: ist es wirklich so geschehen, oder ist das nur eine Fiktion? Im Falle eines literarischen Werkes jedoch stellt niemand eine derartige Frage, unsere ganze Einstellung ist hier nämlich konotativ, ist auf das Zeichen selbst gerichtet. An die Stelle der ontologischen Fiktion sind hier rein sprachliche Fiktionen getreten, um den Ausdruck von E. Sapiro anzuwenden“, — wird der Standpunkt der rus-

sischen Formalisten von Krystyna Pomorska charakterisiert [42:393]. Wer jedoch nur auf die sprachliche Fiktion achtet, der trennt das Kunstwerk vom Kunstgenuß und kann nur einige Details des Kunstwerkes untersuchen, da ohne Relationspunkte — zu deren Annahme nur der Genießer der Kunst fähig ist — das Kunstwerk als Ganzes unverständlich bleibt. Es ist kein Zufall, daß die Formalisten nicht einzelne Kunstwerke in ihrer möglichen Gesamtheit, sondern fast immer nur gewisse strukturelle Elemente, einzelne „Kunstmittel“ analysiert haben. Die eklatantesten Beispiele hierfür sind z. B. das Buch *Theorie der Prosa* von Šklovskij und die „Versanalysen“ von Jakobson.

Hier müssen noch ein paar Worte über die nur zum morphologischen Objekt „fähigen“ Genres gesagt werden, die nicht unterschätzt werden dürfen. Es ist nicht nur von den leichten, unterhaltenden Genres unseres Jahrhunderts, vom Detektivroman, von der humoristischen Skizze usw. die Rede, die kein Aufgehen im Wert, kein Vertiefen im Sinn verlangen, sondern die nur ganz einfach über die Unterschiedlichkeit der Welt informieren. Hierher müssen auch jene Genres gezählt werden, die in ihrer Zeit als „niedrig“ galten (z. B. zur Zeit der Klassik), weil diese damals kein ästhetisches Erlebnis vermittelt hatten. Diese Werke führen den Leser durch ihren reinen literarischen Charakter in die allgemeinverständliche und dennoch andere Welt der Erscheinungen. Natürlich besteht die Gefahr, daß der Leser dort — in dieser anderen Welt — steckenbleibt, doch ist dies in den meisten Fällen nicht die Schuld des Genres. Was böswillig von einigen Schriftstellern gesagt wird: „er mag nur schreiben, solange begehrt er wenigstens kein Gaunerstück“, ist auch für die Leser solcher Werke gültig.

D. Wir hatten gesagt, daß das Kunsterlebnis abgebrochen wird, d. h. aus dem einen Objekt folgt nicht das andere. Zerfällt demnach das Kunstwerk auf selbständige, einzelne Objekte? Wir wissen und fühlen es, daß es nicht an dem ist. Es gibt etwas, was dem Werk eine Einheit verleiht. Das wird von den verschiedenen Literaturtheoretikern unter den verschiedensten Bezeichnungen erwähnt. Roland Barthes nennt es *écriture* und sagt von ihm, ziemlich dunkel, daß es die neben der im vorhin eingegebenen Literatursprache und dem Stil vorhandene Funktion „est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire“ [1:17]. Roman Ingarden spricht von der Idee des Werkes, die „nicht notwendigerweise ein besonderes Moment einer einzigen Schicht des Werkes sein muß, sondern vielleicht eher so etwas, was aus dem Auftreten und dem ganzen Nacheinander der Phasen jeder einzelnen Schicht des Werkes hervorgeht, ihr letzter »Ausklang«, ihr endgültiges qualitatives Ensemble, dem die sich aus den verschiedenen Schichten und Phasen des Werkes ergebenden Qualitäten zugrunde liegen. Dieses endgültige Ensemble, diese spezielle, sich dem ganzen Werk aufprägende Schönheit ist im allgemeinen so spezifisch und individuell, daß es unmöglich ist, sie begrifflich zu definieren, man kann sie ausschließlich am Werk selbst begreifen

[...] und zugleich bildet sie den ästhetischen Wert des Werkes [...] die Achse des Werkes, das Zentrum, die 'Idee' seines spezifischen Wesens" [11:446—447]. Demgegenüber behauptet Mukařovský: „wenn wir von der Schaffung der Sinneinheit sprechen, denken wir nicht an jene statische Gesamtbedeutung, die in der Ästhetik traditionell als 'Idee des Werkes' bezeichnet wird [...]. Jene zu einer Einheit verschmelzende semantische Intention, die vom Gesichtspunkt der Kunst aus eine wesentliche Bedeutung hat, die immer wirkt und in jedem einzelnen Kunstwerk enthalten ist, nennen wir 'semantische Geste'. Diese semantische Intention ist aus zwei Gründen dynamisch: einerseits faßt sie jene Widersprüche, Antonyme zu einer Einheit zusammen, auf denen die Sinnstruktur des Werkes beruht, andererseits geht sie in der Zeit vor sich — weil die Apperzeption eines jeden Kunstwerkes ein Prozeß ist [...]. Der zweite Unterschied zwischen der Idee und der semantischen Geste des Werkes besteht darin, daß die Idee offensichtlich einen inhaltlichen Charakter hat [...], während in bezug auf die semantische Geste der Unterschied zwischen Gehalt und Form irrelevant ist: im Verlaufe seiner Dauer wird die semantische Geste von konkretem Gehalt erfüllt, ohne daß wir sagen könnten, daß dieser Gehalt von außen in das Werk gelangt ist: er wird einfach im Wirkungsbereich, auf dem Gebiet der semantischen Geste geboren, und diese Geste gießt ihn sofort bei seinem Entstehen in eine Form. Die semantische Geste können wir also als konkrete, doch auf keinen Fall als im vorhinein qualitativ determinierte semantische Intention charakterisieren" [37:99—100]. Die semantische Geste Mukařovskýs können wir nur an einem einzigen Punkt nicht verwenden. Er spricht von einer Sinneinheit. Darin — wie bereits angedeutet — äußert sich die Auffassung vom Kunstwerk als ästhetischem Zeichen. Zusammen mit Ingarden bringen wir das das Werk vereinheitlichende Etwas nicht mit dem Sinn, sondern mit dem Wert in Zusammenhang, und deshalb möchten wir eher den *terminus technicus* ästhetische Geste verwenden. Die ästhetische Geste ist nur in den Kunstwerken vorhanden, die imstande sind, ein ästhetisches Objekt hervorzubringen. Ist die ästhetische Geste nicht vorhanden, dann sprechen wir davon, daß das Werk nicht gleichmäßig ist, abbricht, schlecht komponiert ist, d. h. trotz seiner Detailwerte nicht schön ist.

Zur Illustration des undefinierbaren, dynamischen, Antonyme verschmelzenden sowie inhaltlich undefinierbaren Charakters der ästhetischen Geste soll hier eine Kurze und schematische Werkanalyse folgen. Das ausgewählte Werk scheint nicht nur wegen seines Umfangs entsprechend zu sein, sondern auch aus dem Grund, weil es nicht in die Kunstwerkdefinition vieler Ästhetiker — z. B. Ingardens — passen würde. Das ausgewählte Kunstwerk lautet:

Hurra-a-a-a?

Das Ästhetikum des Werkes könnten wir am allgemeinsten so „erzählen“, daß im Verlaufe des Zusammenstoßens von zwei Elementen: der rohen Konkretheit und der feinen Abstraktion das pointierte konkrete Elemente zerstört wird.

Das Semantikum des Werkes könnten wir schon viel detaillierter interpretieren. Die Bedeutung des konkreten Teiles, des Wortes „hurra-a-a“, ist sehr konkret, sehr gehaltvoll: sein Denotatum ist kein Gegenstand oder keine Erscheinung, sondern eine ganze Situation (Soldaten, die in die Schlacht stürmen, Soldaten bei der Ausbildung, Soldaten auf einer Parade, Menschen bei einer Demonstration, einem Sportfest, Teilnehmer an irgendeiner Versammlung — viele Varianten gibt es nicht, diese Situationen aber nehmen ein sehr konkretes Bild an). Der abstrakte Teil dagegen ist in einem so hohen Grade abstrakt, daß es außer ihm in der menschlichen Sprache nur noch zwei andere Intonationsmöglichkeiten gibt (Aussage, Ausruf): es ist auch kein Zeichen, nur eine Andeutung: „?“ Die Bedeutung des Werkes wird demgemäß eine andere, der im Verlauf der Interpretation erscheinende nicht-ästhetische Wert, der Zweifel erhält demnach eine andere Färbung, welche konkrete Hurra-Situation der Leser mit der Destruktivität des Fragezeichens konfrontiert.

An diesem Beispiel können wir auch darstellen, daß das Kunstwerk-Zeichen von Fall zu Fall andere, unterschiedliche Komponenten in den Vordergrund stellt. Wir glauben nämlich nicht, daß dieses Werk als Indexzeichen irgendeines Werk-Subjekts aufgefaßt werden könnte; es kann ausschließlich als Ikon der Werte des „Zweifels“, des „Grotesken“ interpretiert werden. Ein anderes Kunstwerk, nur ein wenig umfangreicher, das das Vorhergehende in sich enthält, schafft sich schon ein Werk-Subjekt:

Hurra-a-a! Hurra-a-a? Hurra.

Das Kunstwerk-Subjekt ist hier der über den Hurra-Situationen stehende Demiurgos, das mit den Intonationsmöglichkeiten des Hurra spielende Subjekt (nicht das schlechteste Subjekt in unserem Jahrhundert!).

Die Beschreibung des Morphologikums könnte mit der instrumentellen Messung der Intonation des ausrufenden und des fragenden Teiles erfolgen. Wahrscheinlich würde sich herausstellen, daß das Kunstwerk nur schriftlich genießbar ist — insofern ist es der sogenannten konkreten Dichtung beizuordnen —, weil die interrogative Intonation schon am Anfang des Satzes beginnen muß (die Intonation ist also entweder ausrufend oder fragend), und nur schriftlich können wir es bezeichnen, daß die Frage — fast als Pointe — am Ende eines Ausrufes erklingt. Damit sich diese ästhetische Geste auch in Lauten realisieren kann, müssen wir ein anderes Werk schaffen, das jedoch in der Schrift schon didaktisch sein wird:

Hurra-a-a! Hurra-a-a?

Doch kann die Konfrontierung auf der Ebene des morphologischen Subjekts auch in jener Regel des Grammatiklehrbuches erfaßt werden, daß nach einer Interjektion (nach einem Ausrufesatz) ein Ausrufezeichen zu stehen hat. Mit dem Setzen des Fragezeichens haben wir einen grammatischen Fehler begangen, dem die „falsche“, „abnormale“ und groteske Interpretation und Wertung der Wirklichkeit entspricht.

So wird die in Worten nicht ausdrückbare und inhaltlich unbestimmbare ästhetische Geste (ein dialektischer Widerspruch) konkretisiert, von Gehalt erfüllt, wird in den einzelnen Objekten mehr oder weniger in Worten ausdrückbar.

3. ÄSTHETISCHER WERT, ÄSTHETISCHE FUNKTION, ÄSTHETISCHE NORM

Es war bereits von der Genesis des ästhetischen Wertes des Kunstwerkes, seinen Quellen im Dingwerk und im gesamten Wirklichkeitsgehalt des Bewußtseins des Lesers die Rede. Es wurde aber noch nicht behandelt, wie dieser Wert funktioniert, was eigentlich der Gehalt jenes Prozesses ist, den wir als ästhetischen Wert bezeichnen, was uns zu diesem Werterlebnis bewegt, dazu, daß wir unter Vermittlung des Kunstwerkes der Wirklichkeit begegnen. Bei der Aneignung der Wirklichkeit (Beschreibung → Interpretation → Wertung) lernt der Mensch als Art und auch als Individuum von den Werten als letztes den ästhetischen Wert kennen. Der ästhetische Wert erscheint sozusagen als Draufgabe über allen anderen Erscheinungen, über der Bedeutung und dem Wert. Die Art und Weise der Aneignung drückte ihren Stempel auch jener Sphäre der Tätigkeit auf, die sich „mit seiner Herstellung“ befaßt, der Kunst nämlich. Ohne Kunst, ohne Ästhetikum kann man leben. Ist demnach die Kunst nichts anderes als eine rosafarbene Schleife auf dem Pappkarton der Wirklichkeit? Was ist der Gehalt unseres ästhetischen Werterlebnisses?

Der ein wenig vereinfachten Antwort des tschechischen Strukturalismus nach: nichts. Mukařovský behauptet, daß die ästhetische Funktion und der ästhetische Wert leer, gehaltlos sind, daß sie nur auf das Objekt selbst, auf das Kunstwerk gerichtet sind, und ihre einzige Aufgabe darin besteht, die nicht-ästhetischen Normen, Funktionen und Werte zu einer Einheit zu organisieren: „Die ästhetische Norm steht dadurch allen anderen Normen gegenüber, daß sie nicht auf ein praktisches Ziel gerichtet ist, sondern auf jenes Ziel, dessen Träger sie ist, so daß dieses Objekt zum einzigen direkten Ziel der Tätigkeit wird“ [34:74]. „Die ästhetische Funktion ist dialektisch widersprüchlich allen anderen Funktionen gegenüber, weil sie kein Ziel hat, auf das sie gerichtet wäre; deshalb bringt sie den Menschen nicht von jenem Ding ab, dessen Träger sie ist; im Gegenteil, sie konzentriert seine Aufmerksamkeit auf dieses Ding: wenn z. B. bei irgendeinem Werkzeug oder Mittel der ästhetische Gesichtspunkt ins Übergewicht gerät, dann wird dadurch das Ding — z. B. ein Gefäß oder ein Möbelstück — aus dem praktischen Gebrauch gezogen, wird nicht mehr Mittel zum Erreichen eines Zieles sein, sondern wird zum Zweck seiner selbst. Das Ziel ist der ‘Gehalt’ jeder Funktion [...]. Die ästhetische Funktion hat keinen derartigen Gehalt und ist in diesem Sinne nicht-gehaltlich, formal. Im allgemeinen ist sie die dialektische Negation der Funktionalität. Dadurch wird sie jedoch nicht daran gehindert, zu den übrigen Funktionen in eine

dialektische Beziehung zu treten, eine Synthese mit ihnen einzugehen: gerade deshalb, weil sie keine eigene Qualität hat, übernimmt sie sehr leicht die Qualität jener Funktionen, deren Begleiterscheinung sie ist" [39:1/39]. „Der ästhetische Wert [...] überflutet die nicht-ästhetische Werte und ist eigentlich nichts anderes als eine zusammenfassende Benennung der dynamischen Gesamtheit ihrer Wechselverhältnisse" [32:51].

Wir sind davon überzeugt, daß es die dringlichste Aufgabe der modernen Literaturtheorie ist, über jene „gehaltlose" Auffassung vom Ästhetikum hinwegzukommen. Es ist nicht einfach von einer Weiterentwicklung die Rede, sondern davon, in irgendeiner neuen Dimension jene großartige Synthese wiederzuschaffen, die die Verschmelzung der Herbartischen Formalästhetik und der inhaltlichen Ästhetik Hegels bedeutete, die vom slawischen Formalismus-Strukturalismus durchgeführt wurde.

Was meinen wir hiermit? Die angeführte Auffassung vom Ästhetikum ist nicht nur „gehaltlos", „formal", sondern auch soziologisierend. Das wird von Mukařovský selbst anerkannt; bereits im Titel seiner großen Studie bestimmt er den ästhetischen Wert, die ästhetische Funktion und Norm als soziologische Tatsache; in einer Schrift aus dem Jahre 1940 hebt er hervor, daß „die Negativität des Ästhetikums nur der praktischen (utilitären) Haltung gegenübergestellt so negativ zu sein scheint. Im Verhältnis zum Menschen wird diese Negation sofort zu etwas Positivem" [34:42]. Diese formal-soziologische Theorie (wir möchten auf das entschiedenste betonen, daß wir das revelierende System Mukařovskýs ohne die geringste Nuance von Pejorativität so bezeichnen!) wurde in der letzten Zeit von mehreren Wissenschaftlern bezweifelt. Am anregendsten von zwei kurzen, jedoch „inhaltsvollen" Artikeln. Zdeněk Mathauser hält bei der Erfassung des Ästhetikums jene Untersuchung der phänomenologischen Bewußtseinsakte für anwendbar, bei der „die Formalisation nicht die Beseitigung der Gehalte bedeutet, sondern nur ihre Befreiung von der zufälligen Empirie. Nicht im Sinne der psychischen Empirie ist vom Bewußtseinsakt die Rede, sondern im Sinne der Herauskristallisierung des Objekts in unserem Bewußtsein" [28:9]. Außerordentlich wichtig ist der letzte Satz: Die phänomenologische Reduktion und das „Erblicken" des Wesentlichen reichen nämlich nicht aus. Ein Beweis hierfür ist Ingarden. Der phänomenologische Ästhetiker untersuchte, was im Verlaufe des Lesers mit dem Werk geschieht; das Objekt — das ästhetische, semantische und morphologische Objekt — jedoch kristallisiert sich erst nach der Lektüre in unserem Bewußtsein heraus. Deshalb kommt der Annahme der Reihenfolge Wertung → Interpretation → Beschreibung eine große Bedeutung zu. Letzten Endes gelangt Ingarden wegen des Umkehrens dieser Reihenfolge zu einer genauso soziologisierenden Schlußfolgerung wie Mukařovský und andere: „die ästhetischen Werte [...] sind die Verkörperer der ästhetisch wertvollen Qualitäten" [13:57]. Wir sind der Meinung, daß sowohl der funktionale Strukturalismus Mukařovskýs als auch der ontologische Strukturalismus Ingardens am gleichen Punkt auf eine Ergänzung angewiesen

ist: bei der Untersuchung des sich im Bewußtseins herauskristallisierenden Ästhetikums, bei der Auffassung des Ästhetikums nicht ausschließlich als Objekt sondern als subjektive menschliche Tätigkeit, in die die Gesellschaft dann nicht von „außen“, sondern durch dieses aktive Subjekt gelangen wird. Die neue Synthese halten wir gerade hier für erfaßbar: der gesellschaftliche Charakter des Subjekts äußert sich gerade bei der Tätigkeit dieses Subjekt — während des Zustandebringens des Kunstwerkes — durch den Autor und den Leser —, während es sich — da diese Tätigkeit auf ein autonomes Objekt gerichtet ist — ständig von seiner gesellschaftlichen Gebundenheit befreien will. Das (gesellschaftlich) gehaltvolle Subjekt will im Kunstwerk gehaltlos werden.

Untersuchen wir die bewußtseinsmäßige Entstehung des Objekts (das können wir auf drei Arten unternehmen: durch die Untersuchung der Entstehung des Werkes — das ist die Aufgabe der Schaffenspsychologie; durch die Untersuchung der während der Lektüre des Werkes entstehenden Objekte — Ingarden tut fast immer das, doch wissen wir nur sehr wenig über diesen Prozeß, deshalb müssen wir eben immer von etwas Gegebenem ausgehen, deshalb bleiben dann unsere Ergebnisse immer statisch; durch die Analyse der sich nach der Lektüre des Werkes konstituierenden Objekte — und das versuchten wir in unserer Arbeit), dann kehrt sich sofort das Verhältnis von ästhetischem und nicht-ästhetischen Wert sowie von Funktion und Norm um. Deshalb ist die Frage Mathausers eine rhetorische: „Bedeutet dies nicht, daß [...] wir gerade die ästhetische Funktion (von spezifisch ästhetischem Gehalt) erfüllt sehen werden, und die übrigen Funktionen irgendwie durchsichtig sein und eine untergeordnete Rolle spielen werden, da sie nicht das Wesen des Werkes decken?“ [28 :9]. Wir möchten uns schmeicheln, daß wir durch die Umkehrung der Reihenfolge innerhalb des Kunsterlebnisses gerade einen Versuch zur Richtigstellung der ästhetischen Werte, der ästhetischen Funktion und Norm des Kunstwerkes unternommen haben.

Doch haben wir noch immer nicht den Gehalt des Ästhetikums definiert, jene Tatsache, was den Menschen dazu bewegt, seine Aggressivität gegenüber der Wirklichkeit im Kunstwerk und durch das Kunstwerk auszutoben. Bohumil Svozil stellt die ästhetische „Haltung“, das ästhetische Verhältnis der praktischen und der wissenschaftlichen Haltung gegenüber: „Sich unmittelbar mit der Wirklichkeit selbst zu berühren, ist das Vorrecht der praktischen und der theoretischen Haltung [...]. Während die praktische Haltung zur direkten Einmischung in die Wirklichkeit führt, mit der Zielsetzung, sie zu ändern und zu verändern, strebt die theoretische Haltung zur Erkenntnis der Gesetzmäßigkeiten der Wirklichkeit, um dadurch die Möglichkeit vorzubereiten, damit wir uns in die Wirklichkeit einmischen können [...]. Bei der praktischen Haltung ist man durch die Notwendigkeit des Lebens gebunden; bei der theoretischen Haltung wird man durch jene Zusammenhänge gebunden, die in der Wirklichkeit verborgen enthalten sind, und die man auf die Ebene der Aneignung, der Formulierung und der Bewußtmachung erheben muß [...]. So oder so, man ist in diesen beiden Haltungen »tyrannisiert«.

Wenn wir dann diesem »negativen« Zug der praktischen und der theoretischen Haltung die sich in der ästhetischen Haltung des menschlichen Subjekts äußernde Aggressivität gegenüberstellen, stellt sich heraus, daß das menschliche Subjekt [...] in seinem Verhältnis zur Wirklichkeit seine Freiheit beweist [...]. Der Mensch 'befreit sich' von dem vordringenden und drückenden Charakter der unmittelbaren Zweckmäßigkeit des Lebens, die Wirklichkeit 'folgt' der aggressiven Kraft des Menschen und ergibt sich ihm [...]. Das aus der Freiheit der ästhetischen Haltung des menschlichen Subjekts entstandene Kunstwerk aber läßt uns dann jene Freiheit fühlen" [44:100–103].

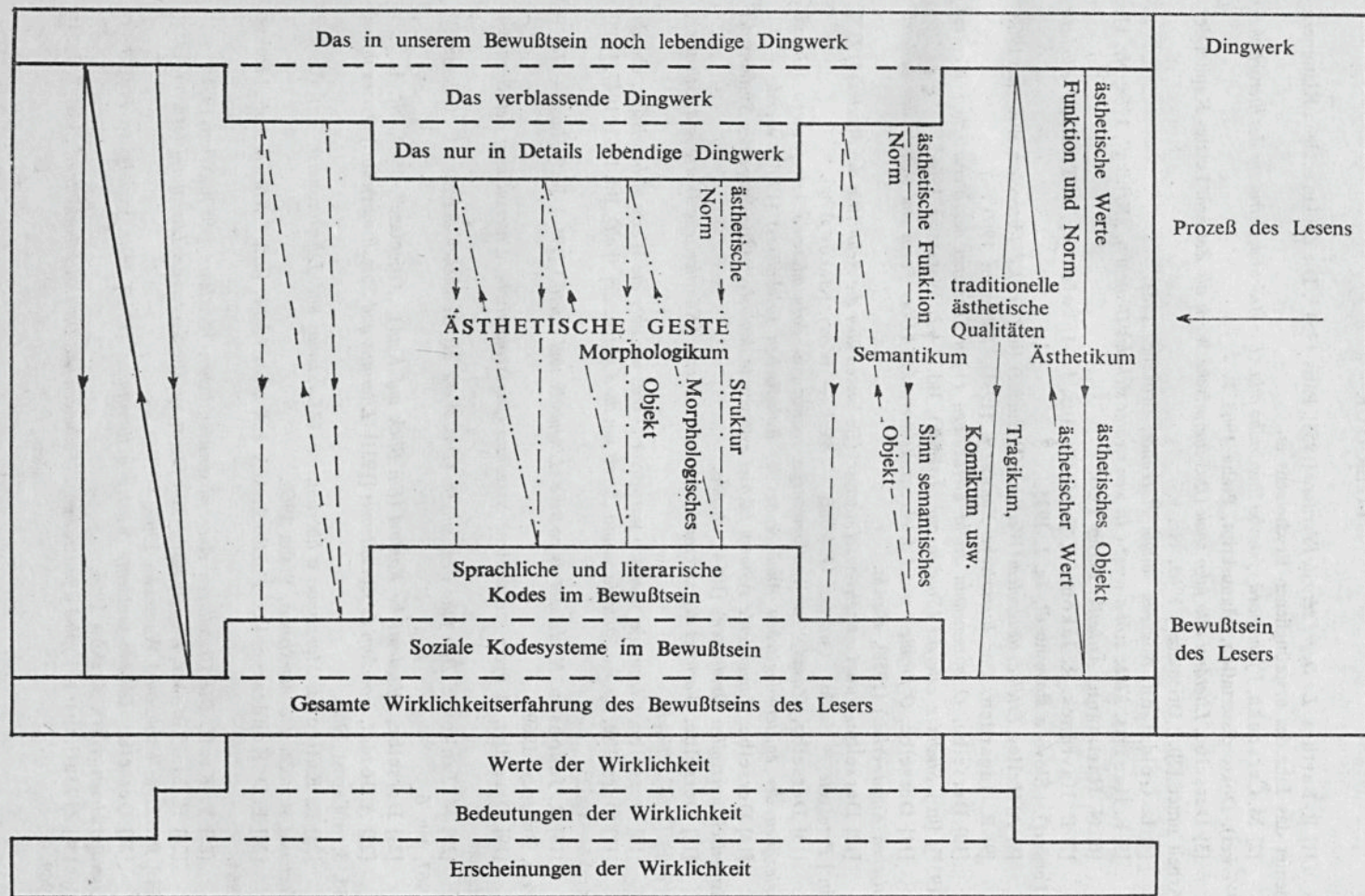
Dadurch, daß wir den Gehalt des Ästhetikums, der Schönheit in der Freiheit angegeben haben, verweisen wir einerseits offensichtlich auf die Kantsche Ästhetik vom Ding an sich, andererseits auf die verschiedenen — alltäglichen und philosophischen — Auffassungen von der Freiheit. Das bedeutet auch, daß die Kunst nur für jene Luxus, eine Zugabe zur Wirklichkeit ist, für die auch die Freiheit das ist, die auf einer Stufe vor der Erkenntnis des ästhetischen Wertes (der Stufe des Urmenschen oder des Kindes) leben. Ohne Ästhetikum kann man „leben“, genau so — und das beweisen in unseren Tagen Millionen Menschen — wie man auch ohne Freiheit leben kann. Die Tilgung der Anführungszeichen ist nicht eine Aufgabe der Literaturtheorie.

Den Wert des literarischen Kunstwerkes als Ganzes können wir auf Grund dessen darin bestimmen, daß das Kunstwerk die freie Begegnung mit der Wirklichkeit ermöglicht. Damit haben wir nicht nur die Grenzen dieser Arbeit, sondern auch der Untersuchung des ästhetischen Wertes im allgemeinen erreicht und sind auf das philosophische Gebiet der verschiedenen Freiheits-Auffassungen gelangt. Die Zuständigkeit des Literaturtheoretikers ist hier natürlich zu Ende. Obzwar er — wie jeder Mensch — eine laïsche Vorstellung hat. Diese fällt mit der Freiheitsauffassung des Marxismus zusammen, von der der Philosoph schreibt: „Für Marx ist der freie Mensch Selbstzweck, die menschliche Freiheit ist im Marxismus der einzige konstante ideologische Wert" [23:143].

Es ist hier am zweckmäßigsten, unsere Ausführungen in einer Tabelle (siehe Seite 105) zusammenzufassen.

Unser Ziel war nur, den Zustand der Knopflosigkeit zu erreichen. Das ist uns gelungen, wir sind ja beim letzten Knopf — der sich nicht mehr an unserem Mantel befindet — stehengeblieben. Natürlich ist es möglich, daß wir auch die bisherigen Knöpfe nicht gut angenäht haben.

Neugierig warten wir auf das Messer, das alle Knöpfe auf einmal abschneiden wird.



LITERATUR

- [1] R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris 1964². Die Zahl in eckigen Klammern deutet das Jahr des ursprünglichen Erscheinens an.
- [2] M. Červenka, *Významová výstavba literárního díla*. (Die Bedeutungsstruktur des literarischen Werkes). Doktordissertation, Manuskript, Praha 1968.
- [3] Derselbe, *Literární dílo jako znak* (Das literarische Werk als Zeichen. Letztes Kapitel der Arbeit unter [2]), „Orientace“, 1969, Nr. 1.
- [4] L. Goldmann, *Nouveau roman et réalité*, Bruxelles 1963.
- [5] E. Hankiss, *Kihez szól a vers?* (An wen richtet sich das Gedicht?), „Kritika“, 1968, Nr. 11.
- [6] N. Hartmann, *Ästhetik*, Berlin 1953.
- [7] B. Havránek, R. Jakobson, V. Mathesius, J. Mukařovský, B. Trnka, *Predmluva* (Vorwort), „Slovo a slovesnost“, Jg. I, 1935.
- [8] A. Heller, *Érték és történelem* (Wert und Geschichte), [in:] *Érték és történelem*, Budapest 1969.
- [9] R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* [1931], Tübingen 1960².
- [10] Derselbe, *O poznawaniu dzieła literackiego* (Vom Erkennen des literarischen Werkes) [1937], [in:] *Studia z estetyki* (Studien zur Ästhetik), Bd. 1—2, Warszawa 1966².
- [11] Derselbe, *O formie i treści dzieła sztuki literackiej* (Über Form und Gehalt des belletristischen Kunstwerkes) [1958], ebenda.
- [12] Derselbe, *Uwagi o względności wartości* (Gedanken über die Relativität des Wertes) [1937], [in:] *Przeżycie — dzieło — wartość* (Erlebnis — Werk — Wert), Kraków 1966.
- [13] Derselbe, *Zasady epistemologicznego rozważania doświadczenia estetycznego* (Grundprinzipien der epistemologischen Annäherung des ästhetischen Erlebnisses) [1961], ebenda.
- [14] Derselbe, *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych* (Die Frage des Systems der ästhetisch wertvollen Qualitäten) [1964], ebenda.
- [15] Derselbe, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne* (Künstlerische Werte und ästhetische Werte) [1964], ebenda.
- [16] Derselbe, *Czego nie wiemy o wartościach* (Was wir über die Werte nicht wissen), ebenda.
- [17] Derselbe, *Spór o istnienie świata* (Streit um die Existenz der Welt), Bd. 1—2 [1947, 1948], Kraków 1962².
- [18] R. Jakobson, *Nyelvészet és poétika* (Linguistik und Poetik) [1966], [in:] *Hang — Jel — Vers*, Budapest 1969.
- [19] Derselbe, *A nyelv szemantikai vizsgálata* (Die semantische Untersuchung der Sprache), ebenda.
- [20] M. Jankovič, *Dílo jako dění smyslu* (Das Werk als Geschehen des Sinns), „Orientace“, 1967, Nr. 6.
- [21] Derselbe, *Ohlednutí ke Kantovi* (Ein Blick auf Kant), „Orientace“, 1969, Nr. 1.
- [22] A. József, *Irodalom és szocializmus* [1931] (Literatur und Sozialismus), [in:] *Összes művei*, Bd. 3, Budapest 1958.
- [23] R. Kalivoda, *Marxismus a libertinismus* (Marxismus und Libertinismus), [in:] *Moderní duchovní skutečnost a marxismus*, Praha 1968.
- [24] F. D. Kondratyenko, *Estetitscheskoje kak otnoszenije*, [in:] *Estetitscheskoje*, Moskau 1964.
- [25] V. Kraft, *Die Grundlagen einer wissenschaftlichen Wertlehre* [1937], Wien 1951².
- [26] H. Markiewicz, *Kłopoty historyków literatury* (Die Sorgen der Literaturhistoriker) [1959], [in:] *Przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1967.
- [27] Derselbe, *Główne problemy wiedzy o literaturze* [1965] (Die wichtigsten Fragen der Literaturwissenschaft), Kraków 1966.
- [28] Z. Mathauser, *Výplně a průzračnosti* (Füllungen und Durchsichtbarkeiten), „Listy“, Jg. II, 1969, Nr. 6.

- [29] Ch. Morris, *Aesthetics and the Theory of Signs*, „The Journal of Unified Science”, vol. III, 1938.
- [30] Derselbe, *Signification and Significance*, Cambridge (Mass.) 1964.
- [31] J. Mukařovský, Poláková „Vznešenost přírody” (*Das Werk Poláks: „Die Erhabenheit der Natur”*) [1934], [in:] *Kapitoly z české poetiky*, Praha 1948², Bd. 1, 2.
- [32] Derselbe, *Estetika jazyka* (*Die Ästhetik der Sprache*) [1940], *ebenda*.
- [33] Derselbe, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (*Ästhetische Funktion, Norm und Wert als soziale Fakten*) [1936], [in:] *Studie z estetiky*, Praha 1966.
- [34] Derselbe, *Umění jako semiologický fakt* (*Die Kunst als semiologischer Fakt*) [1936], *ebenda*.
- [35] Derselbe, *Estetická norma* (*Die ästhetische Norm*) [1937], *ebenda*.
- [36] Derselbe, *Nové německé dílo o základech literární vědy* (*Ein neues deutsches Werk über die Grundlagen der Literaturwissenschaft*), „Slovo a slovesnost”, Jg. V, 1940.
- [37] Derselbe, *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (*Intentioniertheit und Nicht-Intentioniertheit in der Kunst*) [1943] [in:] *Studie...*
- [38] Derselbe, *K semantice básnického obrazu* (*Zur Semantik des dichterischen Bildes*) [1946], *ebenda*.
- [39] Derselbe, *K pojmosloví československé teorie umění* (*Zur Terminologie der tschechoslowakischen Kunsttheorie*) [1947], *ebenda*.
- [40] M. Novák, *Durdikova estetika* (*Die Ästhetik Durdiks*), „Slovo a slovesnost”, Jg. III, 1937.
- [41] R. B. Perry, *A General Theory of Value*, New York 1926.
- [42] K. Pomorska, *Teoria języka poetyckiego i przedmiot poetyki w tzw. szkole formalnej* (*Die Theorie der Dichtersprache und der Gegenstand der Poetik in der sog. formalen Schule*), „Pamiętnik Literacki”, 1963, Nr. 4.
- [43] E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* [1946], Zürich 1959.
- [44] B. Svozil, *Poznámky k „Studiím z estetiky” Jana Mukařovského* (*Bemerkungen zum Buch „Studie z estetiky” von J. Mukařovský*), „Plamen”, 1967, Nr. 5.
- [45] R. Wellek, „*Dejiny českého verše*” a metody literární historie (*Das Werk „Dějiny českého verše” [von Mukařovský] und die Methoden der Literaturgeschichte*), „Listy pro umění a kritiku”, Jg. II, 1933—1934.
- [46] H. Wutz, *Theorie der literarischen Wertung*, Tübingen 1957.

O WARTOŚCI I OCENIE DZIEŁA LITERACKIEGO

STRESZCZENIE

Według powszechnego mniemania wartość dzieła literackiego konstituuje się w ostatecznym jego przeżyciu jako naturalny efekt oddziaływania wszystkich składników utworu. Naszym zdaniem rzecz ma się przeciwnie: po zapoznaniu się z dziełem czytelnik najpierw dokonuje oceny, z kolei interpretuje utwór i dopiero na koniec jego świadomość przeprowadza jak gdyby opis poznanej całości. Z miejsca wszakże należy dokonać pewnych ograniczeń: 1. Idealny czytelnik wcale nie przechodzi przez te wszystkie fazy przeżycia. Jeśli dokonał już oceny i zaistniało w nim owo „nieuchwytnie” zadowolenie wywołane rozszerzeniem wiedzy o rzeczywistości, wówczas właściwie wcale go nie interesuje, co mianowicie jest „ideą” dzieła, a co jego „treścią”. 2. Nie każdy utwór literacki musi zmierzać do wywoływania przeżyć związanych z kategorią wartości, może natomiast wywoływać potrzebę interpretacji. 3. Nie każdy czytelnik zdolny jest nie tylko do wartościowania dzieła, ale nawet do jego rozumienia.

Na każdym etapie przeżywania dzieła zachodzi ten sam proces: czytelnik konfrontuje poznany utwór — utwór-przedmiot — ze stanem swej świadomości, przy ocenie zaś ze swym całym historyczno-społecznym doświadczeniem, z własnymi biopsychicznymi i fizjologiczno-biologicznymi właści-

wościami i predyspozycjami. Przy interpretacji — już tylko ze swą świadomością pozbawioną składników fizjologiczno-biologicznych oraz większości biopsychicznych, z świadomością, w której pozostaje wyłącznie doświadczenie historyczno-społeczne, systemy kodów zawarte w zbiorowej świadomości, charakteryzujące daną epokę historyczną i sytuację społeczną tegoż czytelnika. Na koniec przy dokonywaniu opisu dzieła w grę wchodzi zawarte w świadomości czytelnika kody językowe i literackie.

Rezultatem tego procesu, tej subtelnej i skomplikowanej oscylacji (a ściślej mówiąc — samym tym procesem), staje się przy dokonywaniu oceny wartość estetyczna, przy interpretacji znaczenie dzieła literackiego, a przy opisie — struktura utworu.

Celowe będzie rozłożyć owe procesy-pojęcia na dwie kategorie, ponieważ każdy etap przeżywania posiada dwie fazy. Pierwszą, preracjonalną, półświadomie emocjonalną, i drugą, w pełni świadomą, opartą na zmyśle krytycznym. Zgodnie z tym stanem rzeczy zwracamy uwagę przy ocenie, prócz konstytuującej się w świadomości czytelnika wartości estetycznej, na przedmiot estetyczny, który ujawnia się w racjonalnej fazie poznania. Przy interpretacji, prócz sensu dzieła (*Sinn*), który często określany bywa jednym słowem i który niejako „znika”, gdy zamierzamy ująć go w słowa, w fazie racjonalnej ujmujemy znaczenie (*Bedeutung*) w faktycznym rozumieniu tego słowa, związane z zespołem sensów sygnalizowanych przez utwór, które przez analogię do przedmiotu estetycznego nazywamy przedmiotem semantycznym. Na koniec wreszcie przy opisie, w drugiej fazie poznania, prócz struktury, określamy przedmiot morfologiczny. Wartość estetyczną i przedmiot estetyczny nazywamy „estetycznością” („estetikum”), sens dzieła i jego znaczenie „semantycznością” („semantikum”), strukturę i przedmiot morfologiczny „morfologicznością” („morfologikum”). W myśl tego dzieła literackie okazuje się albo utworem-przedmiotem plus estetyczność, albo utworem-przedmiotem plus semantyczność, albo utworem-przedmiotem plus morfologiczność. Energię wiążącą dzieło w całość nazywamy gestem estetycznym.

Przy formowaniu oceny dzieła bierzemy pod uwagę wszystkie te warianty. W związku z oceną zjawisk estetycznych, gdy zainteresowanie czytelnika zwraca się i ku wartościom, i ku estetycznym funkcjom, i ku estetycznym normom, pojawia się swobodne spotkanie czytelnika z rzeczywistością, i w tym właśnie winniśmy upatrywać główną wartość dzieła literackiego. Przy ocenie faktów semantycznych, gdy uwaga czytelnika skierowana jest już tylko na funkcję i normę estetyczną, poddajemy ocenie wszystko to, co jawi się jako zespół nowych znaczeń lub jego reinterpretacja (nie zaś wartości estetyczne). Przy ocenie elementów morfologicznych, gdy uwaga czytelnika zwrócona jest wyłącznie na normy estetyczne, poddajemy wartościowaniu to wszystko, co poprzez dzieło ujawnia niejednorodny, strukturalny charakter rzeczywistości. Również dzieło-przedmiot kontaktuje się z kategorią wartości. Wartość ta polega na tym, że dzieła literackiego nie można wyczerpać interpretacyjnie, w następstwie czego skłania nas ono do kształtowania ciągle nowych ujęć estetycznych, semantycznych i morfologicznych.

Przełożył Jan Trzynadłowski