

Hans Günther (Hrsg.)

Zeichen und Funktion

Beiträge zur ästhetischen Konzeption
Jan Mukařovskýs

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Hans Günther - 9783954792405

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 04:36:08AM

via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

JOHANNES HOLTHUSEN † · HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 197

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

ZEICHEN UND FUNKTION

Beiträge zur ästhetischen Konzeption Jan Mukařovskýs

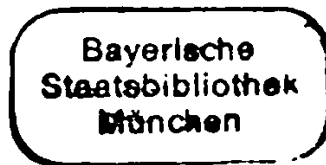
herausgegeben von Hans Günther



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

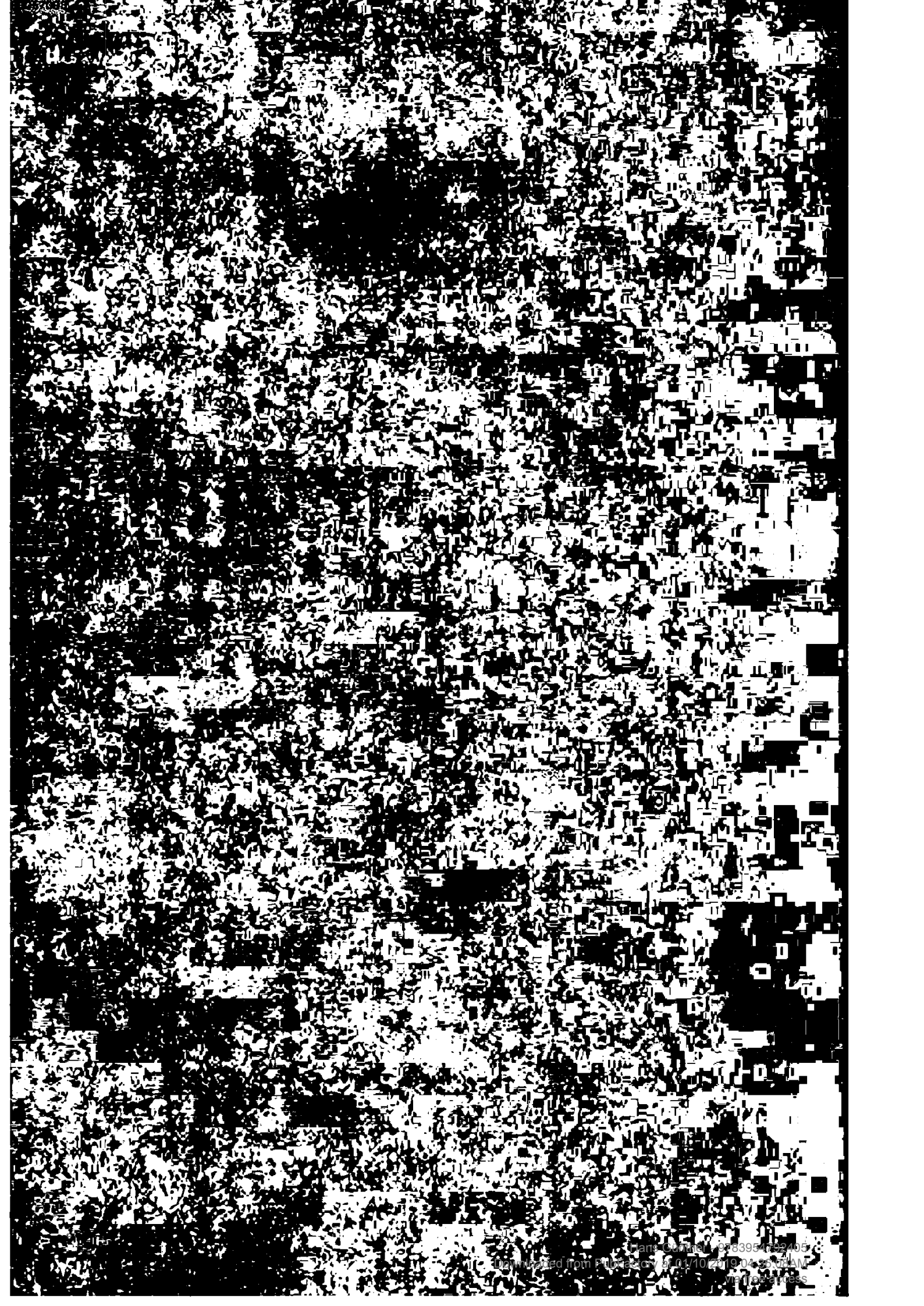
1986

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und
Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort



ISBN 3-87690-342-4
© Verlag Otto Sagner, München 1986
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München
Druck: D. Gräbner, Altendorf

Für Jan Mukařovský



VORBEMERKUNG

Der vorliegende Band, der auf eine Anregung Robert Kalivodas zurückgeht, sollte ursprünglich Jan Mukařovský zum 90. Geburtstag gewidmet sein. Wegen Verzögerungen verschiedenster Art liegt er jedoch erst jetzt vor. Die in dem Band enthaltenen Beiträge haben aber deswegen ihre Aktualität nicht eingebüßt. Auch wenn die strukturalistische Mode längst passé ist und der post-strukturalistischen Platz gemacht hat, sind die hier behandelten Probleme, besonders des Zeichens und seiner Funktionen, nicht ausdiskutiert.

Mukařovskýs Werk und die von ihm entscheidend geprägte strukturelle und funktionale Ästhetik und Literaturwissenschaft, die in ihrer Heimat leider wieder einmal wenig Achtung genießen, haben inzwischen, wo die Prager Schule gewissermaßen über die ganze Welt verstreut ist, im internationalen Kontext weithin Anerkennung gefunden. Die in diesem Band versammelten Beiträge legen über die bereits vollzogene Integration Mukařovskýs in das literaturwissenschaftliche und ästhetische Denken hinaus Rechenschaft ab über die weiterwirkenden Konzepte Mukařovskýs und prüfen zugleich jene Ansätze in seinem Werk, die der kritischen Weiterentwicklung und Ergänzung bedürfen.

Květoslav Chvatík erörtert in seinem Beitrag die semiotischen Dimensionen des künstlerischen Zeichens im Verständnis Jan Mukařovskýs. David Wellbery widmet sich demgegenüber speziell der Frage nach dem Status des ästhetischen Zeichens zwischen Zeichen- und Dinghaftigkeit, die er unter Bezugnahme auf Kant diskutiert. Peter Steiner wiederum geht anhand der Bezeichnungen 'Formalismus' und 'Strukturalismus' der heiklen Frage der Benennung historischer Erscheinungen nach.

In drei weiteren Beiträgen des Bandes steht ausdrücklich die Funktionsproblematik im Vordergrund. Robert Kalivoda

geht es in seinen beiden Artikeln um die philosophische Fundierung der Funktionstypologie sowie um die herausragende Rolle des architektonischen funktionalen Denkens für die Entwicklung Mukařovskýs. Mein Beitrag behandelt das zweifellos auch für Mukařovský höchst instruktive Funktionsdilemma der zeitgenössischen tschechischen Avantgarde. Der Funktionsbegriff scheint mir in seinen Ursprüngen wie in seinen Möglichkeiten noch keineswegs erschöpfend behandelt zu sein. Ist doch gerade er, wie Mukařovský in den 40er Jahren betont, dazu prädestiniert, die vielfältigen Beziehungen zwischen Text und Gesellschaft zu erfassen.

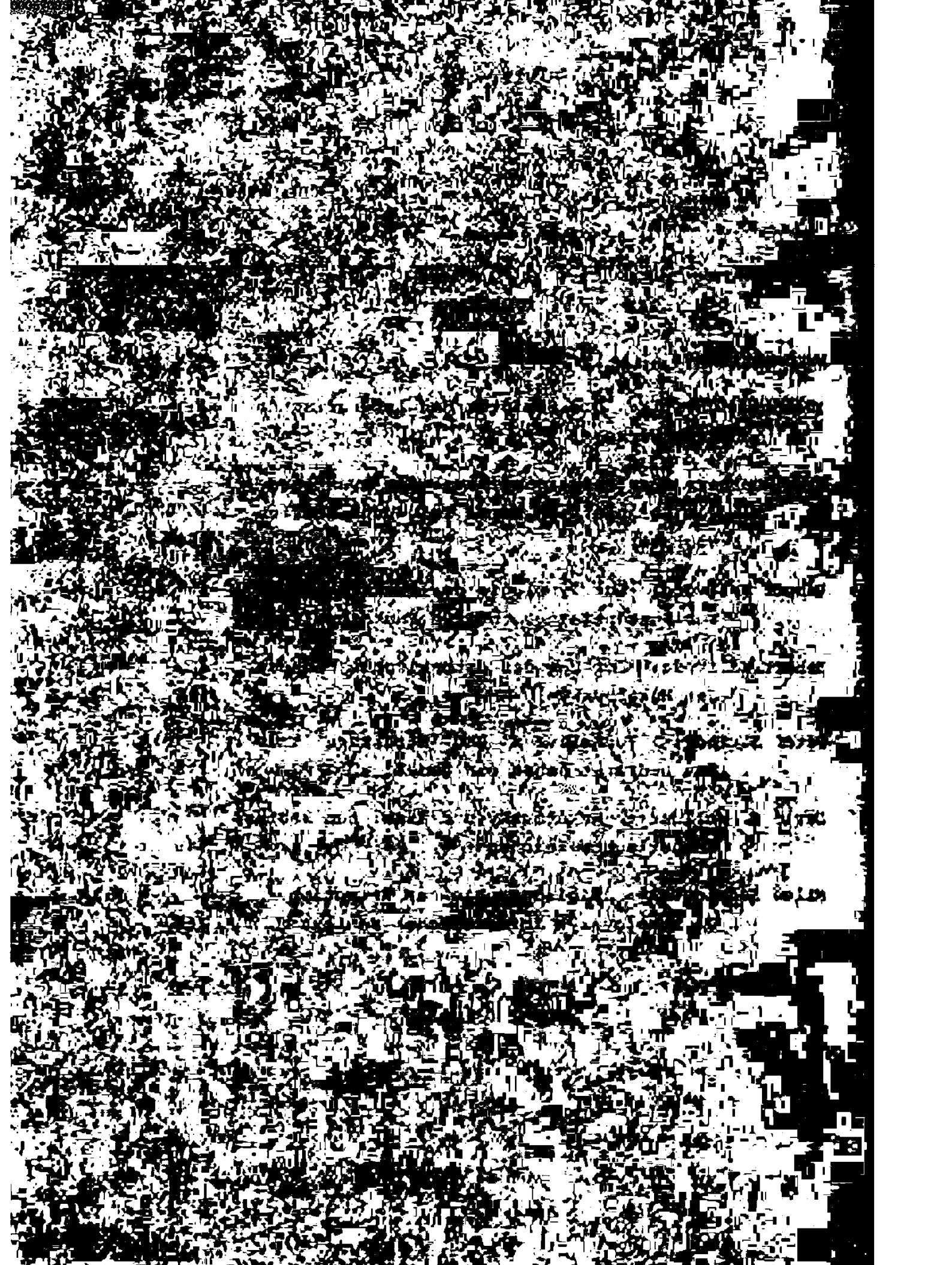
Die von Miloř Sedmidubský zusammengestellte Bibliographie schließlich, die Übersetzungen von Mukařovský in westliche Sprache wie auch Literatur in diesen Sprachen über Mukařovský enthält, wird für alle, die sich mit dem Werk des großen tschechischen Ästhetikers befassen, von Nutzen sein.

Bielefeld, im August 1985

Hans Günther

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

	Seite
Vorbemerkung	
Květoslav Chvatik: Die Semiotik des literarischen Kunstwerks	1
Hans Günther: Das Funktionsdilemma der Avantgarde (am Beispiel von Karel Teige und Bedřich Václavěk)	36
Robert Kalivoda: Zur Typologie der Funktionen und zum Konzept eines totalen Funktionalismus	62
Robert Kalivoda: Der Weg des ästhetischen Denkens Jan Mukařovský	96
Peter Steiner: 'Formalismus' und 'Strukturalismus': Was bedeutet schon ein Name?	118
David E. Wellbery: Mukařovský und Kant: Zum Status ästhetischer Zeichen	148
Miloš Sedmidubský: Bibliographie zur Rezeption J. Mukařovskýs im westlichen Kontext	180



Květoslav C h v a t í k (Konstanz)

DIE SEMIOTIK DES LITERARISCHEN KUNSTWERKS

1.

Die semiotische Analyse literarischer Kunstwerke stößt immer wieder auf eine Reihe von ungeklärten Fragen und ruft zahlreiche - häufig berechtigte - Einwände hervor. Nicht selten wird auf den Umstand verwiesen, daß in neuer Terminologie und unter Verwendung einer übermäßigen logischen und statistischen Apparatur die Feststellung trivialer, längst bekannter Erkenntnisse erreicht wird oder daß, und das ist ein noch gewichtigerer Einwand, in der Beschreibung eines literarischen Werkes auf der Grundlage eines semiotischen, eines kommunikationstheoretischen oder eines allgemein linguistischen Sprachmodells die spezifische einmalige Qualität des literarischen Werks als **K u n s t w e r k** verlorengeht.

So manche Autoren semiotischer Interpretationen von Literatur übersehen in der Tat den grundlegenden Umstand, der das literarische Kunstwerk von anderen Texten unterscheidet: die Sprache hat in einem Kunstwerk nicht die Funktion eines reinen Vermittlers, sie beschränkt sich nicht auf die sachliche Information über Phänomene und Ereignisse, die unabhängig von Sprecher und Text existieren, wie das für den Fall der kommunikativen Funktion der Sprache gilt, sondern sie hat noch eine andere Funktion. Genauer gesagt, ihre kommunikative Funktion wird durch weitere Funktionen modi-

fiziert. So wird durch die Sprache eines literarischen Kunstwerkes zum Beispiel etwas über eine Wirklichkeit ausgesagt, die erst durch die literarische Äußerung potentiell und im Prozeß der Rezeption konkret entsteht. Die Lebenstragödie der Madame Bovary existiert nicht vor und außerhalb des Textes von Flauberts Roman. Zwischen dem Text eines Berichtes aus dem Gerichtssaal über einen Raubmord und dem Text von Dostoevskijs "Schuld und Sühne" besteht nicht nur ein qualitativer, nicht nur ein ästhetischer, sondern auch ein grundlegender ontologischer Unterschied. Dieser Unterschied bleibt auch dann bestehen, wenn der Anlaß für das Entstehen des Romans eine wirkliche Begebenheit oder eine bestimmte grundlegende Lebenserfahrung des Autors gewesen ist. In Max Frischs Text "Unsere Gier nach Geschichten" lesen wir:

Man kann die Wahrheit nicht erzählen. [...] Die Wahrheit ist keine Geschichte [...]. Alle Geschichten sind erfunden, Spiele der Einbildung, [...], Bilder, wahr nur als Bilder. [...] Erfahrung ist ein Einfall, nicht ein Ergebnis aus Vorfällen. [...] Geschichten sind Entwürfe in die Vergangenheit zurück, Spiele der Einbildung, die wir als Wirklichkeit ausgeben. [...] Indem ich weiß, daß jede Geschichte, wie sehr sie sich auch belegen läßt mit Fakten, meine Erfindung ist, bin ich Schriftsteller. [...] Wenn Menschen mehr Erfahrungen haben als Vorkommnisse, die als Ursache anzugeben wären, bleibt ihnen nichts anderes als ehrlich zu sein: sie fabulieren.¹

Aus Frischs Worten geht überzeugend hervor, daß ein literarisches Kunstwerk auf der Grundlage einer bestimmten Lebenserfahrung entstehen kann und meistens auch auf dieser Grundlage entsteht (und dann selbst für den Leser zu einer spezifischen Form der Erfahrung mit der Welt wird); seine Fabel in ihrer konkreten Ausformung ist jedoch das Ergebnis des Spiels der Einbildungskraft des Autors, ein Entwurf in die Vergangenheit, wie die Dinge sich hätten ereignen können, wenn ...; es ist eine Metapher, ein Zeichen einer be-

stimmten tiefen Erfahrung des Autors. Die These vom Zeichencharakter, von der Vieldeutigkeit und der Fiktivität des Textes eines literarischen Kunstwerks leugnet also keineswegs, daß unter Umständen eine intensive Beziehung des Werks zur Lebenserfahrung des Autors existiert und daß das Kunstwerk fähig ist, einen bestimmten Ausschnitt der Wirklichkeit, eine bestimmte Welthaltung, eine bestimmte Interpretation der Welt zu repräsentieren. Im Gegenteil, eines der funktionalen Ziele des Kunstwerkes ist es, durch eine spezifische Anordnung des Textes eine Intensivierung der Beziehung des Menschen zur wirklichen Welt, eine scharfe Wahrnehmung der Realität zu erreichen. Das ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß die Welt eines literarischen Kunstwerks eine fiktive Welt ist, eine Welt, die vom Autor in ihrer ganzen Bedeutungspotentialität vor unseren Augen erschaffen wurde und die von uns im Prozeß des Lesens realisiert wird. Ein bestimmtes System von Bedeutungen, Standpunkten, Haltungen und Werten wird uns dadurch vermittelt, daß der Text mit voller Absicht in einer bestimmten Weise aufgebaut wird - wobei zu dieser Absichtlichkeit auch die beabsichtigte Natürlichkeit und Einfachheit, die Umgangssprachlichkeit, der dokumentarische Charakter und auch die "Absichtslosigkeit" gehören können - und dieses System wird im Bewußtsein des Lesers als Gesamtbedeutung des Kunstwerks realisiert.

Der Text eines literarischen Kunstwerks ist also eine menschliche Kreation, ein Artefakt, etwas, das der Mensch im Material Sprache geschaffen hat, ähnlich wie eine Statue etwas Gestaltetes aus Stein oder Metall darstellt. Der Unterschied besteht allerdings darin, daß die Sprache kein natürliches Material ist, sondern ein hoch strukturiertes kulturelles System. Der Sprachwissenschaft und der Semiotik entgeht das Wesen des literarischen Kunstwerks, wenn sie seine spezifische künstlerische Gestaltetheit

übersieht, die durch seine ästhetische Funktion und seinen ästhetischen Wert bestimmt wird. Die Untersuchung dieser Problematik überschreitet die Grenzen der Linguistik und der Semiotik, denn sie berührt die grundlegende Problematik der menschlichen Haltungen zur Welt, des schöpferischen Charakters des menschlichen Tuns in der Geschichte. Die Semiotik ist hier auf die enge Zusammenarbeit mit der Ästhetik und der Philosophie angewiesen².

Ich bin mir natürlich der Vorläufigkeit und Diskutierbarkeit dieser Einleitungsthese bewußt. Ich belasse die Unterscheidung des künstlerischen Texts vom nichtkünstlerischen Text absichtlich auf der allgemeinsten Ebene und knüpfe sie nicht an Begriffe wie Bildhaftigkeit, anschauliche Vorstellungen und anschauliche Erlebnisse, denn es ist möglich, Beispiele für literarische Werke und deren Rezeption anzuführen, die weder an sinnliche Bilder und Vorstellungen noch an emotionelle Erlebnisse geknüpft sind. Der Ausgangspunkt unserer Unterscheidung ist die Tatsache, daß das Bedeutungssystem des Kunstwerks im Bewußtsein des Lesers realisiert wird. Dieses System kann verschiedene Grade der Realität bzw. Fiktionalität der dargestellten Welt haben. Der Grad der Fiktionalität der durch den Text präsentierten Vision wird dann selbst zur Komponente der ästhetischen Funktion. Das eigentliche Thema dieser Studie ist es zu untersuchen, wie die ästhetische Funktion den Semioseprozeß im Bedeutungsaufbau des Kunstwerks bedingt oder modifiziert. Daß die Unterscheidung zwischen künstlerischen und nichtkünstlerischen Texten ausgesprochen *h i s t o r i s c h e r* und *g e s e l l s c h a f t l i c h e r* Natur ist, wird unter anderem durch die Tatsache belegt, daß sich der Umfang des Gegenstandes der Literaturwissenschaft von der Aufklärung über Romantismus und Positivismus bis in unsere Zeit so grundlegend geändert hat. Theoretisch beruht diese Unterscheidung auf der Verschiedenartigkeit der funk-

tionellen Struktur und des noetischen Status eines Kunstwerks auf der einen Seite und kommunikativer oder wissenschaftlicher Texte auf der anderen Seite. Vorläufig können wir das Spezifische des künstlerischen Textes definieren durch die Dominanz der ästhetischen Funktion und die Oszillation auf der Achse 'Präsentation der Realität' - 'Fiktion'.

2.

Die ersten Formulierungen zur Semiotik des literarischen Kunstwerks von seiten der Prager Schule finden sich in den Thesen des Prager linguistischen Zirkels aus dem Jahre 1929. Ausgangspunkt ist hier die Unterscheidung der Sprache in kommunikativer Funktion (in der sie auf den Gegenstand des Ausdrucks gerichtet ist) von der Sprache in poetischer Funktion (in der sie auf den Ausdruck selbst gerichtet ist)³. Die bekannte Formulierung Roman Jakobsons aus dem Jahre 1921 über "die Poesie, die nichts anderes als eine Ä u ß e r u n g m i t A u s r i c h t u n g a u f d e n A u s d r u c k i s t"⁴, wurde hier folgendermaßen präzisiert:

Die poetische Sprache (langage poétique) hat [...] die Form der Rede (parole), also eines individuellen schöpferischen Aktes, der auf dem Hintergrund der aktuellen poetischen Tradition (der poetischen "Sprache" = "langue") einerseits und auf dem Hintergrund der zeitgenössischen Mitteilungssprache andererseits seinen Wert erhält.⁵

Die dichterische Äußerung wird also als Ergebnis eines individuellen schöpferischen Aktes verstanden, der sich in der Spannung zweier überindividueller Strukturen abspielt, nämlich der poetischen Tradition und des zeitgenössischen Zustandes der Mitteilungssprache. Daß diese Konzeption den dynamischen, historisch bedingten und kreativen Charakter

des Kunstwerks tatsächlich erfaßt, geht auch aus der Unterstreichung einer spezifischen Eigenheit der dichterischen Sprache hervor, nämlich der "Betonung eines Moments des Ringens um Umformung, wobei Charakter, Richtung und Maßstab dieser Umformung sehr unterschiedlich zu sein pflegen"⁶. So war zum Beispiel das Bemühen um eine Annäherung der dichterischen Sprache an die Mitteilungssprache (das z.B. für die tschechische Dichtung seit Karel Čapeks Anthologie "Französische Poesie der Neuzeit" aus dem Jahre 1920 charakteristisch war) nach Auffassung der Thesen motiviert durch das Bedürfnis nach einer entwicklungsbedingten Reaktion auf die vorhergehende artifizielle Tradition der dichterischen Sprache (im konkreten Fall der symbolistischen Dichtung Březinas und anderer).

Weiterhin wird in den Thesen das dichterische Werk als funktionelle Struktur charakterisiert,

in der die einzelnen Elemente nicht außerhalb ihres Zusammenhangs mit dem Ganzen verstanden werden können. Objektiv identische Elemente können in verschiedenen Strukturen absolut verschiedene Funktionen annehmen.

Und schließlich wird von neuem die *verfremdende* Funktion des sprachlichen Aufbaus der dichterischen Äußerung unterstrichen:

[...] alle Schichten des Sprachsystems, die in der Mitteilungssprache nur dienende Funktion haben, gewinnen in der dichterischen Sprache einen mehr oder weniger großen eigenständigen Wert. Die in diesen Schichten angeordneten sprachlichen Mittel und die Wechselbeziehungen zwischen diesen Schichten, die in der Mitteilungssprache zur Automatisierung tendieren, streben in der dichterischen Sprache nach Aktualisierung.⁷

Der Aktualisierung, der "Verfremdung", unterliegen jedoch nicht nur die syntaktischen Elemente des sprachlichen Aufbaus eines literarischen Kunstwerks, sondern auch - und darin besteht das grundsätzlich Neue der Thesen des Prager

linguistischen Zirkels - der P r o z e ß d e r
S e m i o s e selbst:

[...] organisierendes Merkmal der Kunst, durch das sie sich von den übrigen semiologischen Strukturen unterscheidet, ist die Orientierung keineswegs auf das, was bezeichnet wird, sondern auf das Zeichen selbst. Und so ist das organisierende Merkmal der Dichtung die Orientierung auf den verbalen Ausdruck. Das Zeichen ist eine Dominante in einem künstlerischen System [...].⁸

Die Konzentration der Aufmerksamkeit auf das Zeichen selbst als Dominante der Werthierarchie der Struktur eines literarischen Kunstwerks, auf das Wort als Wort, auf seine lautliche, syntaktische und semantische Qualität, auf den Umstand, daß seine Beziehung zu Dingen, die es bezeichnet, nicht selbstverständlich ist - das ist der Ursprung der These vom sogenannten autonomen Charakter der Zeichen im Kunstwerk, die eine Reihe von Mißverständnissen hervorgerufen hat.

Die Charakterisierung der Poesie und der dichterischen Sprache als einer der semiologischen Strukturen, die sich dadurch auszeichnet, daß die Aufmerksamkeit auf das Zeichen und seinen strukturellen Aufbau konzentriert ist, ist in den Thesen aus dem Jahre 1929 noch völlig der linguistischen Problematik untergeordnet, vor allem der Problematik der sprachlichen Funktionen, was natürlich aus dem Wesen der Thesen folgt, die ja einem Slavistenkongreß vorgelegt wurden.

Auf weit breiterer Basis formulierte Jan Mukařovský in seinem Referat "L'art comme fait sémiologique", das er im Jahre 1934 dem Internationalen Philosophenkongreß in Prag vorlegte, grundlegende Gedanken einer strukturellen Semiotik der Kunst. Die Semiotik (Mukařovský benutzt hier nach de Saussure den Terminus "sémiologie") müsse als allgemeiner methodologischer Ausgangspunkt der Kulturwissenschaften dienen und so definitiv den Psychologismus der traditionellen Geisteswissenschaften überwinden, denn deren Material habe "ausgesprochen den Charakter von Zeichen, und dies dank seiner Doppelsexistenz in der Welt der Sinne und im Kollektivbewußt-

sein"⁹. Nicht nur die Linguistik, nicht nur die Ästhetik, sondern die Kulturwissenschaften insgesamt hätten ihren Gegenstand als Zeichen- und Wertstrukturen zu untersuchen. In bezug auf seinen Zeichenbegriff ist Mukařovský vor allem von de Saussure, Husserl und Bühler inspiriert worden. Parallel zu dem Begriffspaar Zeichen - Bedeutung und dem von de Saussure übernommenen Paar signifiant - signifié führt er die Unterscheidung Artefakt - ästhetisches Objekt ein (hier auch noch "Werk als Ding" und "ästhetischer Gegenstand"), was auf Broder Christiansen hinweist¹⁰. Die grundlegenden Punkte seiner Konzeption einer Semiotik des Kunstwerks faßte Mukařovský am Schluß seines Referats zu folgenden prägnanten Thesen zusammen:

B. Das Kunstwerk hat den Charakter eines Zeichens. Es kann weder mit dem individuellen Stand des Bewußtseins seines Urhebers noch mit dem eines das Werk wahrnehmenden Subjekts identifiziert werden, noch mit dem, was wir das materielle Werk nannten. Es besteht als 'ästhetisches Objekt', dessen Standort sich im Bewußtsein des ganzen Kollektivs befindet. [...]

C. Jedes Kunstwerk ist ein *a u t o n o m e s* Zeichen, das sich zusammensetzt aus 1. dem 'materiellen Werk', das die Bedeutung eines sinnlichen Symbols hat; 2. aus dem 'ästhetischen Objekt', das im Kollektivbewußtsein wurzelt und die Stelle der 'Bedeutung' innehat; 3. aus dem Verhältnis zur bezeichneten Sache, das nicht auf eine besondere unterschiedliche Existenz hindeutet [...], sondern auf den Gesamtkontext der sozialen Phänomene (Wissenschaft, Philosophie, Religion, Politik, Wirtschaft usw.) einer bestimmten Umwelt.

D. Die 'Stoff'-(thematischen, inhaltlichen) Künste haben noch eine zweite semiologische Funktion: die *k o m m u n i k a t i v e*, mitteilende. [...] Mit dieser Qualität ähnelt also das Kunstwerk den rein kommunikativen Zeichen. Die Beziehung zwischen dem Kunstwerk und der bezeichneten Sache hat jedoch keinen existentiellen Wert, und dies ist gegenüber den rein kommunikativen Zeichen ein erheblicher Unterschied. An den Stoff eines Kunstwerks kann man nicht die Forderung einer dokumentarischen Authentizität stellen.

zität stellen, sofern wir es als künstlerisches Gebilde beurteilen.¹¹

Die These von der **A u t o n o m i e** der Zeichen in einem Kunstwerk wird also durch die These von deren dialektischer Einheit mit den **k o m m u n i k a t i v e n** Zeichen abgeschwächt. Im übrigen zeigt auch die Deutung des Problems des Denotats eines Kunstwerks, die von Mukařovský vorgelegt wird, wie problematisch der Terminus 'autonomes Zeichen' ist, denn aus der Definition des Zeichens folgt, daß es den Interpreten auf jene Gegebenheit hin orientiert, die es repräsentiert, "bezeichnet", und Mukařovský spricht den Kunstwerken diese Fähigkeit nicht ab.

Nach der landläufigen Definition ist das Zeichen eine sinnliche Realität, die sich auf eine andere Realität bezieht, die es hervorbringen soll. Wir sind also gezwungen, uns die Frage zu stellen, welche diese andere, vom Kunstwerk ersetzte Realität ist. Wir könnten uns zwar mit der Bemerkung begnügen, das Kunstwerk sei ein **a u t o n o m e s** Zeichen, das einzig dadurch charakterisiert wird, daß es als Mittler zwischen Mitgliedern des gleichen Kollektivs dient. Damit aber würde die Frage nach der Beziehung des materiellen Werks zur Realität, auf die es hinielt, nur beiseite geschoben werden, ohne eine Lösung zu finden. Wenn es Zeichen gibt, die sich auf keine unterschiedliche Realität beziehen, so ist dennoch mit dem Zeichen immer etwas gemeint [...]. Welcher Art ist diese unbestimmte Realität, auf die das Kunstwerk hinweist? Sie ist der Gesamtkontext der sogenannten sozialen Erscheinungen: z.B. Philosophie, Politik, Religion, Wirtschaft usw. Deshalb ist die Kunst mehr als jedes andere gesellschaftliche Phänomen fähig, eine bestimmte 'Epoche' zu charakterisieren und zu repräsentieren [...].¹²

Die Grundzüge der Semiotik des Kunstwerks, die in komprimierter Form in dem Referat "Das Kunstwerk als semio-logisches Faktum" formuliert worden sind, hat Mukařovský in seinen folgenden Arbeiten weiter entwickelt und vertieft, vor allem sofern es um den noetischen Charakter des Denotats des Kunstwerks geht. Von großer Bedeutung ist seine Ver-

knüpfung der Problematik der künstlerischen Semiose mit der Problematik der ästhetischen Funktion, die er in dem Buch "Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten" vorgestellt hat¹³.

Der Höhepunkt von Mukařovskýs Semiotik des literarischen Kunstwerks ist die Studie "Die Genetik des Sinns in Máchas Dichtung"¹⁴, in der die Begriffe semantischer Kontext, semantische Geste und Gesamtsinn des Werkes entwickelt werden. Der Prozeß der Semiose wird hier dynamisiert und als Prozeß der Genese des Sinns eines literarischen Kunstwerks im Verlauf seiner Rezeption begriffen.

Uns geht es hier jedoch nicht um eine genaue Verfolgung der Entwicklung der semiotischen Konzeption der Prager Schule, sondern vielmehr um einen aktuellen theoretischen Entwurf dieser Konzeption¹⁵.

3.

Die Applikation der Semiotik auf die Ästhetik wird gewöhnlich vor allem mit dem Artikel von Ch. W. Morris "Ästhetik und Zeichentheorie" aus dem Jahre 1939 in Verbindung gebracht. Das ästhetische Zeichen wird hierdefiniert als "ein ikonisches Zeichen, dessen Designat ein Wert ist"¹⁶. Es bleibt jedoch unklar, wie ein ikonisches Zeichen einen Wert bezeichnen kann, wenn Morris definiert:

Die semantische Regel für den Gebrauch eines ikonischen Zeichens besteht darin, daß es jeden Gegenstand denotiert, der dieselben Eigenschaften aufweist wie es selbst (in der Praxis genügt eine Auswahl der Eigenschaften).¹⁷

Wie kann denn ein ikonisches Zeichen, das doch Eigenschaften von Gegenständen denotiert, die mit seinen eigenen identisch sind, einen Wert denotieren, den Morris ganz im Geiste der

pragmatischen Philosophie definiert als Bezeichnung einer "Eigenschaft [...] im Verhältnis zu einem gegebenen Interesse"¹⁸, also als eine völlig subjektive und von Individuum zu Individuum variable Kategorie?

Morris muß sich der Unhaltbarkeit der eigenen kategorischen Formulierungen wie z.B. folgender "Wenn ein Interpret einen ikonischen Zeichenträger wahrnimmt, nimmt er direkt wahr, was designiert wird" selbst bewußt gewesen sein, denn er fügt daran folgende skeptische Fußnote an:

Aber vielleicht nicht den Gesamtwert dessen, was designiert ist [...]. Ein gemalter Mensch ist kein Mensch aus Fleisch und Blut, und nicht alles, was das Bild designiert, kann man unmittelbar auf dem Bild sehen. Solche Überlegungen haben besondere Bedeutung für die Literatur, wo ikonische und nicht-ikonische Aspekte des Zeichenprozesses gleichermaßen wichtig sind. Sie sollen hier aber aus Einfachheitsgründen zurückgestellt werden; denn sie komplizieren das vorgebrachte Kriterium des ästhetischen Zeichens, falsifizieren es aber nicht.¹⁹

Darin hat sich Morris jedoch geirrt, denn seine Erwägungen, die sich nicht nur auf den Zeichencharakter der Literatur, sondern auch der abstrakten Malerei und vor allem der Musik beziehen, die ja keine Klasse von Objekten designiert, zeigen die Unhaltbarkeit seines grundlegenden Kriteriums der ästhetischen Zeichen. - Später hat Morris versucht, seine Konzeption zu modifizieren, jedoch ist es ihm auch dabei nicht gelungen, die Widersprüchlichkeit seiner Verknüpfung des Wertes mit der These vom ikonischen Charakter des ästhetischen Zeichens zu überwinden²⁰.

Einer gründlichen Analyse unterzog die Problematik der ikonischen Zeichen in der Kunst Umberto Eco, und zwar in einem Bereich, in dem die These, das ikonische Zeichen sei dem bezeichneten Ding in einigen Aspekten ähnlich, besonders unstrittig zu sein scheint, nämlich im Bereich der visuellen Kodes. Er gelangte zu dem Schluß - unter anderem

unter Berufung auf Gombrichs Analysen der Repräsentation in der figürlichen Malerei - daß die Rolle der Konvention bei der Kodierung und Dekodierung ikonischer Zeichen von großer Bedeutung ist²¹.

Eine andere Konzeption, die ebenfalls zur Ablehnung der Morrisschen These vom ikonischen Charakter der Zeichen im Kunstwerk gelangt, bietet die Monographie von Miroslav Červenka "Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werkes". Die eigentliche Analyse des Bedeutungsaufbaus des literarischen Kunstwerks, die auf reichen Erfahrungen in der konkreten Analyse einer Reihe von dichterischen Werken beruht, halte ich für einen bemerkenswerten Beitrag zur Weiterentwicklung der literarischen Theorie der Prager Schule. Zur abschließenden semiotisch-ästhetischen Verallgemeinerung dieser Analyse habe ich jedoch zwei Anmerkungen. Die erste bezieht sich auf die Charakterisierung des literarischen Werkes als Indexzeichen und die zweite auf die These, das Denotat dieses Indexzeichens sei die Person des Autors. Červenka kam zu diesen Schlußfolgerungen, die ich für nicht ganz überzeugend halte, durch die Logik seiner Fragestellung und durch seine Erfahrungen mit der Analyse von lyrischer Dichtung, in der die Rolle des lyrischen Subjekts ganz ausgeprägt auf eine bestimmte Persönlichkeit verweist und dem gesamten Lebenswerk eines bestimmten Autors eine charakteristische Einheit verleiht. Zur Charakterisierung des Kunstwerks als Indexzeichen gelangte Červenka aus dem Bedürfnis nach einer positiven Antwort auf die Frage, ob man das Kunstwerk in seiner Ganzheit als Zeichen ansehen kann. Die Anerkennung des Zeichencharakters des Kunstwerks als Ganzes erfordert jedoch nicht die Zustimmung zu der These, daß das Werk als Ganzes ein einziges Zeichen bildet (auch wenn Mukařovský manchmal diese verkürzte Formulierung benutzte). Im Gegenteil, die von Červenka vorgestellten Analysen der Vereinigung der Einzelbedeutungen zur Gesamtbedeutung des

Kunstwerks, die sich bei seinem Zeichenaufbau abspielt, führen logischerweise zu dem Schluß, daß die Gesamtbedeutung des Werks eine neue Qualität ist und daß das Werk als Ganzes eine **Z e i c h e n s t r u k t u r**, und keineswegs ein einziges Zeichen, ist²².

Aus der These vom Werk als einem einzigen Zeichen ist auch die These vom Kunstwerk als Indexzeichen, das die Person des Autors denotiert, abgeleitet. Auf der einen Seite schreibt Červenka: "Die Persönlichkeit drückt sich nicht durch das Werk aus, sie wird durch dieses konstituiert", auf der anderen Seite lesen wir aber:

Wenn wir jedoch von der Persönlichkeit als dem Urheber sprechen, der durch sein Produkt bezeichnet wird, befinden wir uns ganz offensichtlich im Bereich der Indizialzeichen oder Indices. Das Werk tritt hier als Merkmal der zugehörigen Persönlichkeit auf, so wie eine Spur im Sand das Merkmal von jemandes Schritten ist [...].²³

Natürlich ergibt sich die Frage, wie das Werk als Zeichen die Persönlichkeit seines Urhebers, die nach Červenkas Konzeption erst durch die komplexe Bedeutung des Werkes konstituiert wird, bezeichnen kann - und dazu noch als Index, also auf der Basis eines kausalen Zusammenhangs. Červenka ist sich dieses logischen Widerspruchs bewußt geworden und hat ihn durch folgende These aufzuheben versucht:

"Das Werk als Zeichen ist demnach ein Indiz, das in sich selbst das trägt, was durch es indiziert wird [...]"²⁴.

Eine solche Konzeption des Zeichens gerät jedoch in Widerspruch zur grundlegenden Definition des Semioseprozesses, in dem "etwas von etwas anderem mittelbar, das heißt durch die Vermittlung von etwas Drittem, Notiz" nimmt²⁵.

Die Analysen des Bedeutungsaufbaus des literarischen Werks, die Červenka in zehn Kapiteln seiner Arbeit vorlegt, lassen auch eine andere Schlußfolgerung zu, die unserer Meinung nach den Sinn von Mukařovskýs theoretischen Im-

pulsen und von Červenkas eigenen Analysen besser trifft:

1. Der Text des literarischen Kunstwerks als eines bestimmten Bedeutungsganzen wird durch eine komplizierte, dynamische Struktur von Zeichen gebildet, die vom Leser auf dem Hintergrund der konkreten Struktur der künstlerischen Kodes einer bestimmten Gemeinschaft interpretiert wird. 2. In den Prozeß der künstlerischen Semiose, die die Gesamtbedeutung des Werkes als neue semantische Qualität konstituiert, können sehr heterogene Arten und Typen von Zeichen eintreten. Das Spezifische der künstlerischen Semiose besteht nicht in der Benutzung einer einzigen Art von Zeichen (von Symbolen, Ikons oder Indizes), sondern in der spezifischen Art und Weise des Aufbaus der Bedeutungskontexte, in der dynamischen Oszillation auf der Achse 'reales Denotat' - 'fiktives Denotat' und in dem spezifischen Charakter der bedeutungsästhetischen Kodes auf der Ebene des Genres und des Stils.

Wir wollen die Bedeutung der Persönlichkeit als mögliches Denotat (oder Teil des Denotats) der künstlerischen Gesamtbedeutung des Werkes in der neuzeitlichen Kunst in keiner Weise unterbewerten. Wir sind jedoch der Meinung, daß 1. die Persönlichkeit nur einen Pol des gesamten denotierten Verhältnisses zwischen Mensch und Welt darstellt; 2. das Verhältnis zwischen beiden Polen, das sich in verschiedenen Arten des im Werk ausgedrückten künstlerischen point of view realisiert, sich historisch von der Unpersönlichkeit der Kunst des Mittelalters und der Folklore zur ausgeprägten Subjektivität der romantischen Kunst und zur Krise der Persönlichkeit in der modernen Kunst verändert und daß 3. das Verhältnis zwischen Subjektivem und Objektivem im Denotat der Gesamtbedeutung eines Kunstwerks nicht nur in den verschiedenen Zeit- und Individualstilen, sondern auch in den einzelnen Kunstgattungen und Genres unterschiedlich ist. Dem Persönlichkeitsbild in der Lyrik stehen z.B.

die Objektivität der Epik und die Unpersönlichkeit des point of view im Gesellschaftsroman sowie das Bemühen um Unterdrückung des Bildes des Autorensubjekts in der dokumentarischen Prosa, in den verschiedenen Gattungen der sogenannten Faktenliteratur, in der Kollage u.ä. gegenüber. Diese dynamisch und historische Variabilität des Gewichts der Rolle der Persönlichkeit in Kunst und Literatur hat Jan Mukařovský in seinem Vortrag "Die Persönlichkeit in der Kunst"²⁶ gut erfaßt.

4.

Das grundlegende Problem der Semiotik der Kunstwerke bleibt weiterhin das Wesen der besonderen Art Bedeutung, die durch Zeichenstrukturen, in denen die ästhetische Funktion eine dominante Rolle spielt, vermittelt wird und die durch andere Zeichensysteme nicht mitgeteilt werden kann. Wir benutzen hier bewußt die Formulierung "in denen die ästhetische Funktion eine dominante Rolle spielt" und nicht die Formulierung "die zum Zwecke der ästhetischen Wirkung geschaffen worden sind", denn Träger einer ästhetischen Wirkung können über einen kürzeren oder längeren Zeitraum auch Texte und Dinge werden, die ursprünglich zu einem ganz anderen Zweck geschaffen wurden. Man denke z.B. an Textkollagen, an das surrealistische "objet trouvé", des weiteren an die ästhetische Wirkung von alten Gebäuden und von alten Gegenständen, die ursprünglich für praktische oder magische Funktionen bestimmt waren u.ä.

Den durch die ästhetische Funktion modifizierten Semioseprozeß kann man unter einer Reihe von Gesichtspunkten analysieren. Wir benutzen hier wiederum die vorsichtige Formulierung "den durch die ästhetische Funktion modifizierten Semioseprozeß" und sprechen nicht etwa von "ästhetischen

Zeichen", denn 1. wurden die Wörter, die im Text eines literarischen Kunstwerks verwendet werden, auch in der Mitteilungssprache benutzt; 2. muß der grundlegende Charakter des Prozesses der Semiose erhalten bleiben, nämlich daß ein vermitteltes Bezeichnen stattfindet, daß auf etwas Drittes verwiesen wird, das außerhalb des Zeichenträgers, d.h. außerhalb des Textes liegt; 3. tritt die ästhetische Funktion in der Struktur der Funktionen des literarischen Kunstwerks nicht immer deutlich in den Vordergrund, sondern sie kann im Gegenteil andere Funktionen, wie z.B. die kognitive, die wertende, die ethische u.ä., in den Vordergrund schieben, akzentuieren und "verfremden". Ihre "dominante" oder besser organisierende Stellung ist also lediglich der grundlegende, "merkmallose" Pol der dynamischen Spannung innerhalb der Hierarchie der Funktionen eines literarischen Kunstwerks. Sie ist eine theoretische Abstraktion, ein wissenschaftliches Modell der "idealen", in der Praxis ständig modifizierten und gestörten Situation.

Bei der Untersuchung des durch die organisierende Stellung der ästhetischen Funktion modifizierten Semioseprozesses können wir uns an die Einteilung der semiotischen Problematik halten, die sich seit der klassischen Arbeit von Ch. W. Morris "Foundations of the Theory of Signs" in der Literatur eingebürgert hat, an die Einteilung in die semantische, die syntaktische und die pragmatische Ebene.

Bei oberflächlichem Zugang wird gewöhnlich die strukturelle Semiotik mit der These von der Autonomie der ästhetischen Zeichen und mit der Betonung der "redundanten" Anordnung und der Polysemie der künstlerischen Texte gleichgesetzt. Es ist zwar richtig, daß Roman Jakobson immer noch seine These von der dichterischen Sprache als einer Sprache, die auf den Ausdruck, auf die Mitteilung um ihrer selbst willen zielt, vertritt und weiterentwickelt - so spricht er z.B. im Zusammenhang mit der Musik von der sog. "introversiven Semiosis", die sich auch in der Poesie immer deut-

licher durchsetze²⁷ -, den Sinn seiner Konzeption trifft jedoch am besten folgende Formulierung aus früherer Zeit:

Doch wodurch manifestiert sich die Poetizität? - Dadurch, daß das Wort als Wort, und nicht als bloßer Repräsentant des benannten Objekts oder als Gefühlsausbruch empfunden wird. Dadurch, daß die Wörter und ihre Zusammensetzung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form nicht nur indifferenter Hinweis auf die Wirklichkeit sind, sondern eigenes Gewicht und selbständigen Wert erlangen.

Doch wozu dies alles? Weshalb ist es nötig, darauf hinzuweisen, daß das Zeichen nicht mit dem bezeichneten Gegenstand verschmilzt? - Deshalb, weil neben dem unmittelbaren Bewußtsein der Identität von Zeichen und Gegenstand (A gleich A₁) auch das unmittelbare Bewußtsein der unvollkommenen Identität (A ungleich A₁) notwendig ist; diese Antinomie ist unabdingbar, denn ohne Widerspruch gibt es keine Bewegung der Begriffe, keine Bewegung der Zeichen, die Beziehung zwischen Begriff und Zeichen wird automatisiert, das Geschehen kommt zum Stillstand, das Realitätsbewußtsein stirbt ab.²⁸

Hier wird neben der syntaktischen Produktivität (die Wörter und ihre Zusammensetzung), deren Erforschung den wesentlichsten Beitrag Jakobsons darstellt, auch bereits die noetische Produktivität (Bewußtsein der Realität) des unter der Dominanz der ästhetischen Funktion stattfindenden Semioseprozesses erfaßt. Die Bearbeitung dieser Aspekte nicht nur vom Standpunkt der Linguistik, sondern auch der Literaturtheorie und der Ästhetik, ist der Beitrag Jan Mukařovskýs.

Mukařovský beschränkt sich nicht allein auf das Studium der "redundanten" sprachlichen Anordnung des Textes, sondern er begreift diese als nur eine - wenn auch die wesentliche - Schicht des reich gegliederten Bedeutungsaufbaus des literarischen Kunstwerks, zu der noch die Schichten der Bedeutung, des Sujets, des Themas und als höchste Schicht die des Gesamtsinns des Werkes hinzukommen. Die sprachliche Schicht muß nicht immer absichtlich deformiert

sein - das Verhältnis der Sprache des literarischen Kunstwerkes zur Norm der Schriftsprache stellt einen strukturellen Bestandteil der ästhetischen Wirkung dar und oszilliert zwischen dem Pol der "Umformung" und dem Bemühen um Erfüllung der schriftsprachlichen Norm nicht nur im Rhythmus der immanenten Entwicklung der literarischen Formen und Kunstgriffe ("Archaisten und Neuerer"²⁹), sondern auch als Charakteristikum verschiedener Individualstile im Rahmen ein und derselben Epoche. (Drei verschiedene Typen dieser Oszillation - dichterische Gestaltung, Annäherung an die gesprochene Sprache und Annäherung an die schriftsprachliche Norm - analysierte Mukařovský am Beispiel der Prosa Vančuras, Čapeks und Olbrachts.) Zum entscheidenden Faktor, der beabsichtigt oder unbeabsichtigt die Gestaltung des Textes beeinflusst, wird ein bestimmter point of view, gegebenenfalls eine wertende Haltung zur dargestellten Wirklichkeit (auch wenn sie im Werk nicht explizit ausgedrückt sein muß), also eine noetische Orientierung des semantischen Aufbaus des Werkes.

Mukařovský analysierte das Problem der Modifizierung der Mitteilungsfunktion des Zeichensystems eines Kunstwerks unter dem Einfluß des Ästhetischen durch einen Vergleich der thematischen Künste mit den athematischen. Er zeigte, daß es in der sachlichen Mitteilung vor allem um die faktische Wahrheitstreue, um die Glaubwürdigkeit der Nachricht geht, während in der Literatur die Art und Weise, wie die Wirklichkeit vorgeführt wird, zu einem ästhetisch fungierenden Element der Struktur des Kunstwerks wird:

Das Erdichtetsein der Dichtung ist also etwas ganz anderes als die Fiktion der Mitteilung. Alle Schattierungen des sachlichen Bezugs der Sprechäußerung, die in der mitteilenden Sprache auftreten, können auch in der Literatur eine Rolle spielen, z.B. die Lüge. Aber sie spielen hier die Rolle von Strukturelementen, keineswegs die von unabdingbaren, praktisch verbindlichen Werten. Wenn der Baron

Münchhausen gelebt hätte, wäre er ein Mystifikator und seine Reden wären Lügen gewesen. Der Autor aber, der ihn und seine Lügen ausdachte, ist kein Lügner, sondern eben Schriftsteller [...].³⁰

Die Analyse des Bedeutungsaufbaus von Werken der Malerei führte Mukařovský zu dem Schluß, daß

die spezifische sachliche Beziehung, die das Kunstwerk als Zeichen mit der Wirklichkeit verbindet, nicht nur vom Inhalt, sondern auch von allen übrigen Elementen getragen werden kann [...]. Die formalen Elemente des Werks der Malerei sind also ebenso wie die sprachlichen Elemente eines Werks der Literatur semantische Faktoren: an sich sind sie nicht mit einer bestimmten Sache durch eine sachliche Bezogenheit verbunden, sondern sie sind - ähnlich den Elementen eines Werks der Musik - Träger einer potentiellen semantischen Energie, die indem sie aus dem Werk als einem Ganzen ausstrahlt, eine bestimmte Einstellung zur Welt der Wirklichkeit anzeigt.³¹

Der Begriff "Gesamtkontext der sozialen Erscheinungen", mit dessen Hilfe Mukařovský das Denotat des Kunstwerks in seiner Studie "L'art comme fait sémiologique" definiert hatte - und der wegen seiner allzu großen Allgemeinheit mit Recht kritisiert worden war - wird in dem Buch "Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten" durch eine konkrete pragmatische Analyse des künstlerischen Semioseprozesses weiter präzisiert:

Die Wirklichkeiten, mit denen das Kunstwerk im Bewußtsein und Unterbewußtsein des Betrachters konfrontiert werden kann, sind fest mit der ganzen Geistes-, Gefühls- und Willenshaltung verbunden, die der Betrachter der Wirklichkeit entgegenbringt. Die Erfahrungen, die durch den vom Kunstwerk ausgehenden Impuls in Bewegung geraten, übertragen daher ihren Lauf auch auf das Gesamtbild der Wirklichkeit im Gedanken des Beschauers.³²

Der formale Aufbau, genauer gesagt der Zeichenaufbau eines Kunstwerks, lenkt also die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf sich selbst nicht zum Selbstzweck, sondern um in dessen Bewußtsein einen Zeichenprozeß in Gang zu setzen, mit dem Ziel, seine Haltung zur Welt neu zu orientieren, seine Erfahrung mit der Welt zu intensivieren, sein Weltbild zu dynamisieren. Die ästhetische Emotion wird so zur Quelle der Bedeutungsenergie und der noetischen Energie des Werkes. Diese Bedeutungsdynamik hat in der Kunst eine spezifische axiologische Färbung:

Die Wertung gehört, wie wir eben feststellten, zu den Grundgegebenheiten des künstlerischen Zeichens: die sachliche Bezogenheit des Kunstwerks betrifft mit ihrer Vielfalt nicht nur einzelne Dinge, sondern auch die Wirklichkeit insgesamt und berührt somit die Gesamteinstellung des Betrachters zu ihr; eben diese Einstellung aber ist die Quelle und der Umformer der Wertung.³³

Die Prozesse der Konstituierung von neuen Bedeutungssystemen (des Gesamtsinns des Werkes), die auf dem objektiven Zeichenaufbau des materiellen Werkes und der Bedeutungsinterferenz seiner einzelnen Schichten beruhen, werden also durch die Aktivierung und Restrukturierung des Bewußtseins des Rezipienten fortgesetzt. Sie eröffnen dem Rezipienten eine neue Sicht der Welt und eine neue wertende Haltung zur Welt. Mukařovskýs strukturelle Semiotik des Kunstwerks mündet so in eine strukturelle Noetik, Axiologie und Anthropologie, die jedoch von Mukařovský nur angedeutet und nicht voll entwickelt worden sind³⁴. Bedeutet aber nicht die Tatsache, daß der Akt der Bedeutungssynthese des Werkes auf den Rezipienten verschoben wird, eine Konzession an die These von der unbegrenzten Polysemie des Kunstwerks? Wird dann nicht die Interpretation des Sinns eines Kunstwerks zur ausschließlichen Sache der individuellen Rezeptionstätigkeit des Lesers?

Mukařovský begegnet diesem möglichen Einwand folgendermaßen:

Die Antwort hierauf wurde bereits durch die Feststellung vorweggenommen, daß das Kunstwerk ein **Z e i c h e n** sei und somit in seinem Wesen ein soziales Faktum; auch ist die Haltung, die das Individuum gegenüber der Wirklichkeit einnimmt, kein exklusiver persönlicher Besitz, sondern sie ist in beträchtlichem Maße [...] durch die sozialen Beziehungen vorgegeben, in die das Individuum eingespannt ist.³⁵

Auf die Frage, wie konkret die ästhetische Funktion jene bedeutungsschaffende Aktivität der Kunstwerke hervorruft, die dann Teilbedeutungen aus dem gesamten Bereich der außerästhetischen Bedeutungen und Werte schöpft und sie dann aber zu einem qualitativ neuen Bedeutungssystem umformt, läßt sich eine sehr knappe oder aber eine fast unbegrenzte Antwort geben, denn diese Fähigkeit, die Bedeutungen zu interpretieren und der sinnlichen Anschauung zugänglich zu machen, verleiht der Kunst den Charakter des semiologischen Schlußsteins des Gewölbes der gesamten Kultur.

Diese Frage führt uns zur **s y n t a k t i s c h e n** Problematik der künstlerischen Semiose. Ganz allgemein kann man sie dahingehend beantworten, daß die Kunstwerke ihre semiotische Produktivität unter der Dominanz der ästhetischen Funktion durch ihren spezifischen Bedeutungsaufbau erlangen, daß sie ein charakteristisches interferierendes **S i n n - g e s c h e h e n** hervorrufen, das von den niedrigeren Elementen zu den höheren Elementen und Schichten fortschreitet und im **G e s a m t s i n n d e s W e r k e s** seinen Gipfelpunkt findet. Diesen Gesamtsinn des Werkes bezeichnet Mukařovský als die **s e m a n t i s c h e G e s t e**, die die dynamische Einheit der Bedeutung und der Gestalt des Werkes repräsentiert³⁶.

Eine zentrale Stellung nimmt hier der **B e d e u - t u n g s k o n t e x t** ein, in dessen Entfaltung in einem

nicht geringen Maße das Spezifische der Konstituierung des Sinns der Kunstwerke beruht. Die Funktion des künstlerischen Bedeutungskontextes besteht darin, daß er die einzelnen Bedeutungselemente und -schichten aus der unmittelbaren (dokumentarischen) Bezogenheit zu den bezeichneten Dingen heraushebt, so daß die abschließende Gesamtbedeutung den Menschen um so intensiver in eine Bezogenheit zur Welt als Ganzem einführen kann:

Insofern jedoch die Benennung als Bedeutungseinheit fest in den Kontext eingegliedert ist und in enge Beziehungen mit den benachbarten Benennungen tritt, wird sie durch die Bindekraft des Kontextes ihres unmittelbaren Kontaktes mit der Sache, die sie an sich bezeichnet, beraubt: erst der vollständige Kontext als Bedeutungs-ganzes knüpft die unmittelbare Beziehung mit der Wirklichkeit.³⁷

Bedeutungsproduktiv ist dabei nicht nur der i n n e r e K o n t e x t des Kunstwerks, sondern auch seine Beziehung zum ä u ß e r e n K o n t e x t , vor dessen Hintergrund das Werk wahrgenommen, interpretiert und gewertet wird. Wir denken hier an jene dynamische Struktur ästhetischer und künstlerischer Normen, die im Bewußtsein einer bestimmten historischen Gemeinschaft als System von Stil- und Genreregeln zum Aufbau und zur Interpretation eines Kunstwerkes existiert. Der spezifische k ü n s t l e r i s c h e Sinn eines Werkes läßt sich nicht erfolgreich interpretieren, wenn man das Werk nicht dem zugehörigen Stil- und Genrekode, der im Bewußtsein einer bestimmten Gesellschaft relativ stabilisiert ist, zuordnet.

Die Prozesse des Sinngeschehens in den einzelnen historischen Stilen und in den verschiedenen Kunstgattungen und Genres konkret zu analysieren bedeutet eine Reinterpretation der gesamten Kunstgeschichte und der Geschichte der einzelnen Kunstgattungen und Genres unter den Gesichtspunkten der strukturellen Semiotik. Hier muß es uns genügen, wenn

wir auf bestimmte Arbeiten hinweisen, die "Gesetzmäßigkeiten von mittlerer Allgemeinheit" in diesem Bereich analysieren³⁸.

5.

Das literarische Kunstwerk ist ein Text in einer bestimmten Sprache, der - unter Respektierung der allgemeinen linguistischen Regeln - auf einer dynamischen Hierarchie von künstlerischen und ästhetischen Normen aufgebaut ist und der aufgrund der Erfüllung und auch der Mißachtung dieser Normen ein sekundäres künstlerisches Bedeutungssystem bildet³⁹.

Die Schwierigkeit der theoretischen Modellierung des Bedeutungssystems des Kunstwerkes und die Verschiedenheit der unterschiedlichen Interpretationen seines Sinns beruhen auf seiner Zweistufigkeit (System der linguistischen Bedeutungen und System der spezifisch künstlerischen Bedeutungen, die sich erst im abgeschlossenen Kontext des Werkes konstituieren); diese Kompliziertheit wird noch vervielfacht durch die zweifache objektive Struktur, die die Konstituierung der Gesamtbedeutung bedingt: die interne Struktur des **A r t e f a k t s** und die externe Struktur der künstlerischen und ästhetischen Normen, die außerhalb des Textes existieren, im Bewußtsein der Gesellschaft, in der das Werk entsteht und in der es rezipiert wird. Erst auf dem Hintergrund dieser dynamischen, variablen Struktur von Normen und Kodes wird das Werk zu einem **ä s t h e t i s c h e n O b j e k t** konkretisiert, wird seine Gesamtbedeutung und sein Gesamtsinn interpretiert. Diese zweifache Gebundenheit des Kunstwerks erklärt, warum ein und dasselbe Werk in verschiedenen historischen Phasen seines "Lebens", d.h. seiner Rezeption durch den Leser und seines

Wirkens, unterschiedlich interpretiert und verschiedenartig ästhetisch gewertet werden kann. Und schließlich wird die wissenschaftliche Erfassbarkeit des Kunstwerks durch den Umstand erschwert, daß Kunstwerke einzigartige Entitäten sind, daß sie Phänomenklassen mit jeweils einem einzigen Element darstellen. Die Regeln, auf deren Grundlage sie aufgebaut sind, sind variabel, und der Wert eines Werkes hängt in bedeutendem Maße davon ab, inwieweit das neue Werk die existierende Normenhierarchie umgestaltet, seinen eigenen Beitrag einer neuen Sicht und Gestaltung der Welt in sie "hineinschreibt".

Wenn wir bei der Untersuchung des Bedeutungsaufbaus und der semiotischen Dynamik des Kunstwerkes die Gesichtspunkte der de Saussureschen Linguistik anwenden, stellt sich uns das literarische Kunstwerk als **S p r e c h - ä u ß e r u n g** (parole) in einer bestimmten Sprache dar, die noch nach anderen (vom Standpunkt der Linguistik aus redundanten) spezifisch künstlerischen Regeln organisiert ist⁴⁰. Diese Regeln sind, obwohl sie das Ergebnis der schöpferischen Aktivität der Autorenpersönlichkeit sind, nicht durch den "schöpferischen Willen" des Individuums diktiert, sie sind nicht die Frucht der Willkür einer großen Persönlichkeit (wie die romantische Theorie des Genius annahm), sondern sie reagieren gesetzmäßig auf einen bestimmten Zustand der historisch entstandenen Hierarchie der künstlerischen und ästhetischen Normen der betreffenden Kunst. Es gilt jedoch auch nicht das entgegengesetzte Extrem (das für den Ansatz des deterministischen Positivismus charakteristisch ist), nach dem sich eine bestimmte Form aus dem betreffenden System der gesellschaftlichen Werte und Normen mit zwingender Notwendigkeit ergeben muß. Die Kunst ist zweifellos ein Bereich der schöpferischen Freiheit des Menschen, ein Bereich der Wahl aus der ganzen Skala der objektiv möglichen Lösungen, sie ist der Schnittpunkt von Notwendig-

keit und Zufälligkeit, von Absicht und Absichtslosigkeit. Die Entstehung eines Kunstwerkes ist das Ergebnis der schöpferischen Tätigkeit des einzigartigen, nichtreduzierbaren Individuums⁴¹.

Es erhebt sich also die Frage, ob in der Kunst ein System existiert, das mit dem linguistischen Begriff *l a n g u e* vergleichbar ist. Die Flut von Arbeiten über die "Sprache der Kunst", die Sprache der Malerei, der Musik, des Films usw. scheint diese Ansicht eindeutig zu bestätigen. Doch zwingen die zahlreichen Ungenauigkeiten, die bei der mechanischen Applikation linguistischer Gesichtspunkte in der Ästhetik auftreten, zur Vorsicht.

Wenn keine *s p e z i f i s c h e n ä s t h e t i s c h e n B e d e u t u n g s k o d e s* existieren würden, die fest im Bewußtsein einer bestimmten Gemeinschaft, die wir *l i t e r a r i s c h e Ö f f e n t l i c h k e i t* nennen, verankert sind (zu dieser literarischen Öffentlichkeit gehören die Schriftsteller, die Mitarbeiter der Verlage, die Literaturkritiker und die Leser⁴²), dann würden die literarischen Werke lediglich sachliche Bedeutungen vermitteln und nur die linguistische Bedeutung der Wörter mitteilen. Die Kunstarten, die sich nicht der Sprache bedienen, z.B. die Instrumentalmusik, der Tanz und die Pantomime, wären nicht fähig, überhaupt etwas mitzuteilen.

Die Voraussetzung von spezifischen ästhetischen Bedeutungskodes ist also unerlässlich, wenn wir die These verteidigen wollen, daß die Kunstwerke einen besonderen, wenngleich auch nur schwer in die Metasprache der begrifflichen Interpretation zu übertragenden Sinn mitteilen. Die literarischen Kunstwerke, die ja mit der Sprache als dem allgemeinsten und am meisten entwickelten System der menschlichen Kommunikation arbeiten, bauen natürlicherweise den Gesamtsinn auf den sprachlich bereits fixierten philosophi-

schen, wissenschaftlichen, ideologischen und ethischen Systemen ihrer Zeit auf. Werke wie Goethes "Faust", Tolstojs "Krieg und Frieden", Dostoevskijs "Brüder Karamazov", Flauberts "Sentimentale Erziehung", Thomas Manns "Zauberberg" und andere stellen zweifellos Enzyklopädien der gedanklichen und moralischen Problematik ihrer Zeit dar, auch wenn die philosophischen Standpunkte und Theorien, die in ihnen von den einzelnen Gestalten entwickelt werden, die Geltung von Elementen der polyphonen Gesamtstruktur des Werkes haben, und keineswegs die des faktischen Standpunkts des Autors. Es gibt jedoch auch Texte, in denen die weltanschaulichen Gesichtspunkte nicht explizit ausgedrückt sind, sondern lediglich metaphorisch, bildhaft, als potentielle Möglichkeit einer bestimmten Interpretation der Gesamtbedeutung der literarischen Struktur, deren Sinn dunkel bleibt, vieldeutig, zu immer neuen Interpretationsversuchen herausfordernd; in der neuen Zeit gilt das zweifellos für das Werk Franz Kafkas. Und schließlich kennen wir Texte, insbesondere aus dem Bereich der Poesie, die den Leser durch die eigenen Qualitäten der sprachlichen Grundschicht ergreifen und eine bestimmte Sicht der Welt vor allem auf der Grundlage spezifisch ästhetischer Bedeutungskodes präsentieren. Der japanische Fünfzeiler:

Auf nebligem Himmel
entschwimmt eine Schar wilder Gänse:
auf grauem Papier
der Buchstaben Zeichen -
verblichene Tusche⁴³

oder in der europäischen Literatur die Poesie von Rimbaud und Mallarmé sind Wortkunst in einem ähnlichen Sinne wie Musik. Das bedeutet, daß Bedeutung und Sinn hier vor allem an eine bestimmte **B e d e u t u n g s t r a d i t i o n**

d e s G e n r e s geknüpft sind, an eigene Genreformen, in diesem Falle an die Wortformen der lyrischen Poesie; es geht hier also um eine Bedeutung, die eng mit dem Erlebnis der Gestaltung des Werkes verbunden ist.

Die Tradition der Form setzt den "eingeweihten" Leser voraus, der imstande ist, den Sinn der Form zu dechiffrieren; die Belohnung für den Leser ist die Kultivierung seines ästhetischen Sinns. Wir dürfen diese Tradition deshalb nicht mit den Bedeutungskonventionen verwechseln, auf deren feststehenden Klischees und durch deren passive Auffüllung Genres wie der Kriminalroman, der Western, der Horrorroman, Schlagertexte u.ä. die Bedeutung aufbauen.

Die angeführten Beispiele repräsentieren nur die extremen, "reinen" Pole der semantischen Aktivität des literarischen Textes; in Wirklichkeit durchdringen sich die einzelnen Möglichkeiten des Bedeutungsaufbaus, vervielfältigen sich und appellieren neben der Schaffung eines neuen Sinns immer auch an bereits konventionalisierte Bedeutungssysteme. Wir können also zusammenfassen, daß die "Sprache" der Kunst von dynamischen Systemen hierarchisch geordneter künstlerischer und ästhetischer Normen und ästhetischer Bedeutungskodes gebildet wird, und das nicht nur auf der elementaren technischen Ebene (auf der Ebene der technischen Fertigkeiten und der Kompositionsgesetze, die die bildenden Künstler und die Komponisten auf den Akademien beherrschen lernen), sondern auch auf strukturell höheren Ebenen, auf den Ebenen des Gesamtsinns des Kunstwerks, seiner Gattung und seines Genres und auch des historischen und des individuellen Stils⁴⁴. Unter der Bedingung der Dominanz der ästhetischen Funktion werden die Regeln für den Aufbau des Gesamtkontextes des Werkes, die historisch entstandenen und gesellschaftlich stabilisierten Regeln eines bestimmten Genres und Stils auch b e d e u t u n g s m ä ß i g produktiv, sie werden zum Träger des Gesamtsinns des Kunst-

werks, der von dessen Zeichenaufbau, von dessen "Form" nicht getrennt werden kann.

Wir dürfen freilich auch die wesentlichen Unterschiede nicht übersehen, die das Funktionieren und das Wesen der künstlerischen Normen und der ästhetischen Bedeutungskodes von den semantischen, syntaktischen und pragmatischen Regeln der Sprache trennen. Während die sprachliche "langue" relativ stabil und einheitlich für eine gesamte Nationalkultur ist und durch Ontogenese und Phylogenese spontan und bindend wirkt (und ihre Normen in der Grammatik der betreffenden Sprache formuliert sind), sind die Systeme der künstlerischen Normen und ästhetischen Bedeutungskodes höchst dynamisch, reich differenziert und hierarchisiert, und die Entwicklung der Kunst vollzieht sich durch deren ständige Restrukturierung, d.h. durch die evolutionäre Spannung zwischen der Erfüllung des geltenden Normensystems und der Installierung eines neuen Systems. Ein positiver ästhetischer Wert ist nicht ausschließlich mit der Erfüllung der Normen verbunden, sondern auch mit ihrer Verletzung und der Konstituierung neuer Normen. (Deshalb kommt es auch nur selten zur verbalen Formulierung der Normen in normativen Poetiken, denn die wirklich schöpferischen Werke überschreiten deren Grenzen und tragen die neuen Normen in sich selbst)⁴⁵.

Der wesentlichste spezifische Zug der Semiose in der Kunst ist schließlich ihr **s c h ö p f e r i s c h e r** **C h a r a k t e r**. Die Sprechäußerung in der Mitteilungssprache hat einen rein funktionellen, instrumentellen Charakter; ihr Ziel liegt außerhalb ihrer selbst. Die Sprechäußerung in der Wortkunst konstituiert demgegenüber die relativ eigenständige Welt des Kunstwerks, die ähnlich wie die Statue, das Gemälde oder die Symphonie **f o r t b e -** **s t e h t** und ihr Sein, ihren Wert und ihren Sinn in sich selbst trägt. Die Bedeutung des Kunstwerks zerstört nicht

den Wert seiner Form, seiner Zeichenstruktur. Im Prozeß der künstlerischen Semiose wird der Akt der Präsentation der Dinge und Handlungen an sich sinnvoll. Die Werte, die potentiell alle Elemente des Aufbaus des Werkes durchdringen, realisieren sich in dessen Gesamtbedeutung als Impuls zur Einnahme einer wertenden Haltung zur Welt. Der Mensch wird durch das Werk eingenommen, denn es präsentiert ihm eine neue Vision von Dingen, an denen er so oft achtlos vorübergegangen ist; in seinem Bewußtsein entsteht die Frage nach dem Sinn und dem Wert des Seins.

Der Bedeutungsaufbau eines literarischen Kunstwerks ist also nicht der reibungslose Prozeß einer Operation mit den instrumentellen Bedeutungen der Sprache, mit ihrem eingleisigen sachbezogenen Zeichenprozeß. Das Kunstwerk setzt durch seinen eigentümlichen Aufbau nicht nur Prozesse der Bedeutungsintegration und der Sinnvereinigung in Gang, sondern es konstituiert auch sein eigenes nichtsubstituierbares Sein, sein Fortbestehen, seine "Gegenständlichkeit" und das häufig gerade mit Hilfe derjenigen Elemente, die sich der Bedeutungsvereinigung widersetzen. Es ist nicht nur Zeichen, es ist auch "Ding" unter anderen Dingen. Das Kunstwerk beunruhigt den Menschen unmittelbar im Kern der Frage nach dem Sinn der Existenz nicht nur durch seine technische Komposition, seinen ästhetischen Wert und seine sachliche Bedeutung, sondern auch durch seine bloße "unmittelbare" Gegenwart, durch das Spannungsverhältnis zwischen dem ursprünglichen stummen Sein der Dinge und ihrer menschlich "einnehmenden" Bedeutungsaneignung.

Das Schaffen eines Kunstwerkes ist nicht eine bloße technische Operation - auch wenn es die perfekte Beherrschung der Technik voraussetzt; es ist nicht zu vergleichen mit dem Aufbau eines Fertighauses, es ist keine Manipulation mit vorfabrizierten Bedeutungen, Wahrheiten und Werten. Wirkliches Schaffen ist ein riskantes Suchen, Prüfen und

Herumtappen in nicht kartiertem Gelände; es ist das Schöpfen neuer Werte und eines neuen Sinns auf dem Weg der Erneuerung und auch Problematisierung der ursprünglichen Bezogenheit von Wörtern und Dingen.

ANMERKUNGEN

1 M. Frisch, Gesammelte Werke in zeitlicher Folge IV, Frankfurt 1976, S. 263-264.

2 Das Konzept, dessen wesentliche Grundzüge den Ausgangspunkt meines Verständnisses der Semiotik des Kunstwerkes bilden, hatte das Glück, daß an seiner Wiege der Gedanke einer engen Zusammenarbeit zwischen der Linguistik und den übrigen Kulturwissenschaften stand. Jan Mukařovský, einer seiner Initiatoren, war die Verkörperung der Personalunion von Poetik und Ästhetik.

3 Thèses présentées au Premier Congrès des philologues slaves, zuerst in: Travaux du Cercle Linguistique de Prague I, Prague 1929, S. 5-29; hier zitiert nach: J. Vachek, A Prague School Reader in Linguistics, Bloomington/London² 1966, S. 33-58. Zur hier angeführten Unterscheidung der Sprache in kommunikativer und in poetischer Funktion vgl. S. 41-42.

4 Vgl. R. Jakobson, Novejšaja russkaja poëzija. Nabrosok pervyj. Viktor Chlebnikov, Praha 1921; Neuabdruck mit deutscher Übersetzung, nach dem hier zitiert ist, in: Texte der russischen Formalisten, Bd. II, Hrsg. W.D. Stempel, München 1972, S. 30f.

5 J. Vachek, A Prague School Reader in Linguistics, Bloomington/London² 1966, S. 45.

6 Ebd., S. 45. - In den "Thèses" lesen wir: "un élément de conflit et de déformation"; nach einer Mitteilung J. Mukarovskýs an den Autor ist das auf ein Tippfehler in der tschechischen Vorlage zurückzuführen ("momentu zápasu a přeformavání" statt "momentu zápasu o přeformování"), der auch in die französische Übersetzung der Thesen übertragen

wurde. Die Formulierung "Ringens um Umformung" zeugt von der fortschreitenden terminologischen Verfeinerung im Vergleich zu der älteren formalistischen These von der "Deformation".

7 Ebd., S. 46.

8 Ebd., S. 49.

9 J. Mukařovský, *L'art comme fait sémiologique*. In: *Actes du huitième Congrès international de philosophie à Prague 1934, Prague 1936*; deutsch in: J. Mukařovský, *Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt 1970*, S. 138-147, hier: S. 138.

10 B. Christiansen, *Philosophie der Kunst, Hanau 1909*. - Die neokantianische Konzeption Christiansens revidierte Mukařovský einschneidend unter dem Einfluß von Durkheims und Mannheims Konzeption vom kollektiven Bewußtsein der Gesellschaft und von der formenden Energie der gesellschaftlichen Normen.

11 J. Mukařovský, *Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt 1970*, S. 146-147.

12 Ebd., S. 140. - Der Terminus "autonomes Zeichen" rief bereits auf dem Philosophenkongreß 1934 kritische Einwände des französischen Ästhetikers R. Baver hervor, der ihn als widersinnig bezeichnete. R. Jakobson versuchte in der Diskussion auf der Basis von Analogien im Bereich der Linguistik zu beweisen, daß dem nicht so ist. Vgl. dazu den Bericht von R. Wellek, *Mezinárodní kongres filosofický, Slovo a slovesnost (1935)*, S. 64.

13 J. Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, Praha 1936*; deutsch in: J. Mukařovský, *Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt 1970*, S. 7-112.

14 J. Mukařovský, *Genetika smyslu v Máchově poesii*. In: *Torzo a tajemství Máchova díla, Praha 1938*; Neuabdruck in: *Kapitoly z české poetiky III, Praha 1948*, S. 239-310.

15 Wollte man das Thema historisch begreifen, dann wäre es nicht möglich, sich auf die Arbeiten Mukařovskýs zu beschränken, sondern man müßte auch die Arbeiten von R. Jakobson, P. Bogatyrev, J. Honzl, F. Vodička, A. Sychra und anderen berücksichtigen. Einen Überblick über den gesamten Umfang der Problematik bietet die Anthologie von L. Matejka - J.R. Titunik, *Semiotics of Art - Prague School Contributions*, MIT Press, Cambridge/Mass. 1976. Vgl. weiterhin E. Holenstein, *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus, Frankfurt 1975*; Th.G. Winner, *Jan Mukařovský: The Beginning of Structural and Semiotic Aesthetics und*

P. Steiner, *The Conceptual Basis of Prague Structuralism*. In: *Sound, Sign and Meaning*, ed. by L. Matejka, Ann Arbor/Michigan 1976.

16 Ch.W. Morris, *Esthetics and the Theory of Signs*, *Journal of Unified Science* 8 (1939); deutsch in: Ch. W. Morris, *Grundlagen der Zeichentheorie - Ästhetik und Zeichentheorie*, München 1972, S. 99.

17 Ebd., S. 97.

18 Ebd., S. 95.

19 Ebd., S. 98.

20 Vgl. Ch.W. Morris - D.J. Hamilton, *Aesthetics, Signs and Icons*, *Philosophy and Phenomenological Research* 25 (1964-65); deutsch in: *Zeichen, Wert, Ästhetik*, Frankfurt/M. 1975. - Zur Kritik der Morrisschen semiotischen Ästhetik vgl. weiterhin M. Procházka, *Príspevek k problematice sémiologie literatury a umění*, Praha 1969, S. 28-34. - Einen Vergleich des Konzepts von Mukařovský mit dem von Morris bietet M.R. Mayenowa in ihrem Buch *Poetyka teoretyczna, Zagadnienia języka*, wyd. 2., Wrocław 1978, S. 103-109 und P. Steiner in dem Aufsatz "Jan Mukařovský and Charles Morris: Two Pioneers of the Semiotics of Art", *Semiotica* 13 (1977), H. 3/4.

21 U. Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1972, S. 197-230.

22 Die These vom Kunstwerk als einem einzigen Zeichen steht auch im Widerspruch zu der Tatsache, auf die J. Mukařovský in der Studie "Záměrnost a nezáměrnost v umění" (vorgetragen im Prager linguistischen Zirkel am 26.5.1943; Erstabdruck in: *Studie z estetiky*, Praha 1966, S. 89-108; deutsch in: J. Mukařovský, *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, München 1974, S. 31-65) aufmerksam gemacht hat, nämlich daß es gerade das Unbeabsichtigte ist, das uns das Kunstwerk als Ding empfinden läßt. Mukařovský spricht hier zu Recht von der "Oszillation des Kunstwerkes zwischen Zeichenhaftigkeit und 'realem Charakter', zwischen seiner vermittelten und unmittelbaren Wirkung. [...] Grundlage eines zeichenhaften Wirkens des Kunstwerkes [ist] seine Bedeutungsvereinheitlichung [...], die Grundlage seines 'realen Charakters', seiner Unmittelbarkeit und dann auch das, was sich im Kunstwerk dieser Vereinheitlichung widersetzt [...]". (J. Mukařovský, *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, München 1974, S. 58). - Gerade die Heterogenität der Elemente und Komponenten, aus denen das literarische Kunstwerk aufgebaut wird, das Vor-

handensein von Zeichen verschiedener Arten und Typen und auch von Aspekten ohne Zeichencharakter, die sich dem Prozeß der Bedeutungsvereinheitlichung widersetzen, schaffen das Spannungsverhältnis der Entwicklung der Literatur als Kunst und wirken durch ihre "Unmittelbarkeit" auf die tieferen, allgemein menschlichen Schichten des Bewußtseins des Rezipienten.

23 M. Červenka, Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werkes, München 1978, S. 172-173.

24 Ebd., S. 174.

25 Vgl. Ch.W. Morris, Foundations of the Theory of Signs, Chicago 1938; zitiert nach der deutschen Ausgabe Ch.W. Morris, Grundlagen der Zeichentheorie - Ästhetik und Zeichentheorie, München 1972, S. 21.

26 Vorgetragen im Mánes in Prag am 3.2.1944; Erstabdruck in: Studie z estetiky, Praha 1966, S. 236-244; deutsch in: J. Mukařovský, Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, München 1974, S. 66-83.

27 "Die E i n s t e l l u n g auf die BOTSCHAFT als solche, die Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen, stellt die POETISCHE Funktion der Sprache dar." (R. Jakobson, Linguistics and Poetics. In: Style in Language, ed. T.A. Sebeok, MIT 1960; zitiert nach der deutschen Übersetzung in: R. Jakobson, Poetik, Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, Frankfurt/M. 1979, S. 92. - Zur These von der "introversiven Semiosis" vgl. den Aufsatz "Die Sprache in ihrem Verhältnis zu anderen Kommunikationssystemen". In: R. Jakobson, Form und Sinn, München 1974, S. 162-175, speziell S. 171.

28 R. Jakobson, Co je poezie? ursprünglich als Referat im Prager Kunstzentrum und Künstlertreffpunkt "Mánes" vorge- tragen; erschienen zuerst in der Zeitschrift Volné směry, Praha 1933/34, S. 229-239; tschechisch und deutsch in: Texte der russischen Formalisten Bd. II, ed. W.D. Stempel, München 1972, S. 392-417; hier zitiert nach dem Neuabdruck dieser Übersetzung in: R. Jakobson, Poetik, Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, Frankfurt 1979, S. 79.

29 Vgl. die Konzeption der russischen Formalisten, vor allem von Ju. N. Tynjanov, der die Sammlung seiner literatur- historischen Aufsätze unter dem Titel "Archaisten und Neuerer" herausgab (Leningrad 1929); Nachdruck München 1967.

30 J. Mukařovský, Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, Praha 1936; hier zitiert nach der deutschen Übersetzung "Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert

als soziale Fakten". In: J. Mukařovský, Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt 1970, S. 88.

31 Ebd., S. 96. Herv. von K.Ch.

32 Ebd., S. 97. Herv. von K.Ch.

33 Ebd., S. 98. Herv. von K.Ch.

34 Vgl. Mukařovskýs Studien "Umění a světový názor; Může mítí estetická hodnota v umění platnost všeobecnou? In: J. Mukařovský, Studie z estetiky, Praha 1966, und "Problémy individua v umění". In: J. Mukařovský, Cestami poetiky a estetiky, Praha 1971.

35 J. Mukařovský, Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt 1970, S. 97-98.

36 Ausführlicher in M. Jankovič, Perspectives of Semantic Gesture, Poetics 1972, H. 4, S. 16-27.

37 J. Mukařovský, Genetika smyslu v Máchově poesii. In: Kapitoly z české poetiky, 2. vyd. díl III., Praha 1948, S. 248.

38 Vgl. Ju.M. Lotman, Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt 1973; J. Sławiński, Literatur als System und Prozeß, München 1975; M. Głowiński, Style odbioru, Szkice o komunikacji literackiej, Kraków 1977; M. Červenka, Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werkes, München 1978; K. Chvatík, Aspekty stylu, (im Druck) und andere.

39 Im Rahmen dieser Studie lassen wir die Problematik des o n t o l o g i s c h e n S t a t u s des literarischen Kunstwerks unberücksichtigt. Ich verweise auf ihre treffende Formulierung bei H. Markiewicz, Głównie problemy wiedzy o literaturze, wyd. 4., Kraków 1976, S. 66-94 und auf meine Studie "Artefakt a estetický objekt", in der ich den unterschiedlichen ontologischen Status von Werken der Literatur, der bildenden Kunst und der Musik vergleiche. - Zum Begriff "Text" vergleiche des näheren Ju.M. Lotman, Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt 1973, S. 85-95.

40 Zur Konzeption des literarischen Kunstwerkes als "Rede-äußerung" und zu seinen einzelnen Bedeutungskomplexen vergleiche des näheren M. Červenka, Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werkes, München 1978, S. 10-33.

41 Zur Problematik der individuellen schöpferischen Initiative und der objektiven Gesetzmäßigkeiten des literarischen Prozesses vgl. J. Mukařovský, Individuum a literární vývoj. In: Studie z estetiky, Praha 1966, S. 225-235.

42 Einen bedeutenden Beitrag zur Erarbeitung dieser Problematik leistete in den letzten Jahren besonders die polnische Literaturwissenschaft. Zu den Begriffen "literarische Öffentlichkeit, literarische Tradition und Kompetenz" vgl. J. Sławiński, Socjologia literatury i poetika historyczna. In: Problemy socjologii literatury, Wrocław 1971, deutsch in: J. Sławiński, Literatur als System und Prozeß, München 1975, S. 184-202. - Zum Begriff "literarische Kultur" vgl. St. Zólkiewski, Kultura, Socjologia, Semiotyka literacka, Warszawa 1979, S. 238-363.

43 Übersetzt nach der tschechischen Übersetzung in B. Mathesius, Verše psané na vodu, Praha 1955, S. 75.

44 In seiner Studie "Estetická norma" (Studie z estetiky, Praha 1966, S. 74-75) zählt J. Mukařovský fünf Arten von Normen auf; er unterscheidet jedoch nicht deutlich genug die Schicht des Stils von der Schicht des Genres und reiht beide Normen in die "niedrigere" Gruppe der technischen Normen ein. Nach meiner Ansicht hat er hier die Bedeutung von G e n r e und S t i l als grundlegende künstlerische Regulative der Entwicklung der künstlerischen Problematik und die b e d e u t u n g s b i l d e n d e Fähigkeit ihrer Traditionen und Normen unterbewertet.

45 In bezug auf die Problematik der ästhetischen Norm vgl. die durchdringende Analyse von deren Wirken in der Studie von O. Sus, Ein Strukturmodell des Pungierens und der Applikation der ästhetischen Norm, Die Welt der Slaven 22 (1977), H. 1, S. 135-172. - Zur Rolle der Konventionen in der Dynamik der literarischen Entwicklung vgl. ausführlicher A. Okopień-Sławińska, Rola konwencji w procesie historycznoliterackim. In: Proces historyczny w literaturze i sztuce, Warszawa 1967, deutsch in: Positionen polnischer Literaturwissenschaft der Gegenwart, Hrsg. E. Dieckmann und M. Janion, Berlin/DDR 1976, S. 156-174.

(Übersetzt von Erika und Walter Annuß, Regensburg)

Hans Günther (Bielefeld)

DAS FUNKTIONSDILEMMA DER AVANTGARDE
(AM BEISPIEL VON KAREL TEIGE UND BEDŘICH VÁCLAVEK)

Auf die Zuspitzung von Widersprüchen als charakteristisches Merkmal avantgardistischer Konzeptionen ist bereits wiederholt aufmerksam gemacht worden. Jan Mukařovský äußerte 1935 die Ansicht, daß die in der Kunst immer verdeckt wirkenden Antinomien in der modernen Kunst sichtbar an die Oberfläche treten. Eine der von Mukařovský benannten Antinomien der Avantgarde ist der Widerspruch zwischen der ästhetischen Funktion und den übrigen Funktionen der Kunst. Einerseits wird die ästhetische Funktion extrem betont, so etwa in dem Bemühen um "reine Malerei", "reine Poesie" usw., andererseits wird sie, wie z.B. im architektonischen Funktionalismus, völlig negiert. Die dritte Möglichkeit schließlich ist ein "intensives Oszillieren zwischen den beiden Gliedern"¹ der Antinomie.

Für die dem tschechischen Poetismus eng verbundenen Kritiker Karel Teige und Bedřich Václavek stand die Funktionsproblematik avantgardistischer Kunst in den 20er Jahren im Zentrum ihrer Überlegungen. Teige umkreiste in immer neuen Variationen seinen Grundgedanken einer Synthese von Poetismus und Konstruktivismus, und Václavek reflektierte den für ihn unüberbrückbaren Gegensatz von reiner Kunst und zweckmäßigem Schaffen. Die Überlegungen der beiden Kritiker

spiegeln jedoch offensichtlich nicht nur die Probleme und Lösungsversuche des tschechischen Poetismus, sondern sind paradigmatisch für das Funktionsdilemma eines großen Teils der europäischen Avantgardekunst der 20er Jahre. Worin gründet das Funktionsdilemma des Poetismus wie auch anderer avantgardistischer Richtungen? Es hängt - und diese These soll im folgenden am Beispiel von Teige und Václavěk erörtert werden - u.a. damit zusammen, daß zwei nur auf sehr problematische Weise miteinander vereinbare Linien auf das engste zusammengespannt werden: die Linie der Progression der künstlerischen Verfahren und die soziale bzw. technische Progressionslinie. Entscheidend ist dabei, daß die Linien in utopischer Perspektive als zusammenfallend vorgestellt werden, denn die Avantgarde nimmt für sich, wie schon das Wort besagt, in Anspruch, an der Spitze beider unter utopischen Vorzeichen zusammengedachter Entwicklungsreihen zu stehen.

Die wesentliche Rolle der utopischen Komponente bei der Entstehung des Avantgardebegriffs im 19. Jahrhundert steht außer Zweifel². Sie ist auch von Teige ausdrücklich bestätigt worden:

In den Bereichen der Romantik, die sich von der offiziellen Ideologie entfernten, also auf dem revolutionären Flügel, der zu einem beträchtlichen Maß gesättigt war mit jakobinischen Traditionen oder fourieristischen und saintsimonistischen Träumen, kam es zum Absterben der ererbten poetischen und ästhetischen Konzeptionen, hier wurde die didaktische und thesenhafte Poesie negiert und hier entstanden die Keime neuer dichterischer Illuminationen, die mit den bisherigen literarischen und künstlerischen Methoden nicht verwandt waren. Von diesem revolutionierenden Romantismus kann man eine zusammenhängende Linie bis zu den heutigen Avantgarden ziehen.³

Die der Avantgarde inhärenten utopischen Neigungen wurden

besonders durch die Oktoberrevolution stimuliert, auf die viele Künstler in Rußland und außerhalb ihre Hoffnungen projizierten. Allerdings büßte die Idee des utopisch motivierten Zusammenfalls von künstlerischer und sozial-technischer Progression in der Auseinandersetzung mit den historischen Gegebenheiten vor allem der 30er Jahre ihre Faszination ein. Die Tatsache, daß mit dem bei einzelnen Künstlern früher oder später einsetzenden Verlust der Utopie die ideelle Konstruktion der Avantgarde auseinanderfiel, bestätigt im Nachhinein die bisher noch zu wenig beachtete konstitutive Rolle des utopischen Denkens im Avantgardismus⁴.

1. K. Teige: Konstruktivismus und Poetismus

Im Denken Teiges der 20er Jahre spielt die begriffliche Opposition von Poetismus und Konstruktivismus eine zentrale Rolle. Teiges angespanntes Bemühen um eine gedankliche Synthese beider Begriffe läßt sich jedoch nicht nur, wie Vratislav Effenberger dies versucht, aus einem Bedürfnis nach integraler Harmonisierung von Intellekt und Imagination, Rationalem und Irrationalem erklären⁵. Es entspricht vielmehr der Mentalität der Avantgarde überhaupt, wobei gerade der ausgeprägte Harmoniewille die Künstler und Programmierer nach utopischen Versöhnungsvorschlägen greifen ließ. Teiges Nachdenken über die Synthese von Poetismus und Konstruktivismus vollzieht sich in zwei Hauptetappen. Die erste findet ihren Niederschlag in einer Reihe von programmatischen Texten, die um das Jahr 1924 verfaßt wurden.

Eine suggestive frühe Formulierung des Verhältnisses von Poetismus und Konstruktivismus findet sich in Teiges Artikel "Unsere Grundlage und unser Weg":

Das Leben braucht gerade soviel Verstand wie Poesie. Kontraste: Natur - Zivilisation, Sentiment - Intellekt, Phantasie - Ratio, Freiheit - Disziplin, Konstruktion - Poesie, Öffentlichkeit - Intimität; diese Kontraste annullieren nicht, sondern vervielfältigen beredt und eindeutig den Wert der einzelnen Elemente. In der modernen Großstadt sind die Avenues gerade. Es ist aber statthaft, ja fast notwendig, daß die Fußwege in den Parks wunderbar und zauberhaft gewunden sind, die Meditation des Einzelgängers oder ein Liebesgespräch beschützend. Der Park in der Betonstadt ist eine Welt künstlerischer Natur, bunter und reicher als die wirkliche Natur - an ihrem Ort, einkomponiert in die rationale Grundlage, im rationalen Grundriß des Lebens findet man Spielplätze und Zufluchtsstätten der Phantasien. Grundlage des Lebens ist die Ratio, Konstruktion, Ordnung, Disziplin; Krone des Lebens: r e i n e P o e s i e .⁶

Die Metaphorik von Basis und Krone des Lebens findet sich auch in Teiges erstem Manifest des Poetismus wieder, wo Poetismus als die Kunst zu leben und zu genießen und als modus vivendi eines glücklichen Lebens verstanden wird, Konstruktivismus dagegen als Methode der ökonomischen, zielbewußten Beherrschung der Welt, wie sie sich exemplarisch im modernen architektonischen Funktionalismus verkörpert. In dem Manifest klingt neben der hedonistischen Basis-Krone-Korrelation jedoch bereits die vorsichtiger Festsstellung an, der Poetismus interveniere, um in einer von Rationalitäts- und Nützlichkeitsbetrachtungen geprägten Welt das "Gefühlsleben, die Freude, die Phantasie zu retten und zu erneuern"⁷.

In der zweiten Phase, zu der Artikel und Manifeste Teiges aus der zweiten Hälfte der 20er Jahre gehören, wird der Begriff des Poetismus unter Einbeziehung der Psychoanalyse dahingehend konkretisiert, daß die "Poesie für alle Sinne" die Funktion zugesprochen bekommt, "durch die systematische Kultur der Sinne und Durchleuchtung der Sensibilität die vitalen menschlichen Potenzen zu kultivieren, harmonisieren und sozialisieren"⁸.

Ziel des Poetismus ist es nun, der neuen Gesellschaft einen neuen Typus Mensch zu geben: neue Triebe, neue Sinne, einen neuen Körper, eine neue Seele. Die durch die kapitalistische Rationalisierung vermechanisierte Menschheit muß wiederum eine harmonische, biologische Basis gewinnen; die neue Gesellschaft bedarf eines harmonischen, totalen Menschen, der aus seiner biologischen Mitte einen festen Standpunkt instinktiver Sicherheit allem gegenüber gewinnt.⁹

Auch der konstruktivistische Pol von Teiges Denken bietet sich in der späteren Phase anders dar. Nach Teiges Besuch in der Sowjetunion im Jahre 1925 wurde er durch die Erfahrung der russischen bildnerischen und architektonischen Avantgarde bereichert. Ende der 20er Jahre ist Teige aber von der intendierten Synthese von "Bau und Gedicht", - es handelt sich um metaphorische Bezeichnungen für das konstruktivistische und poetistische Prinzip - weiter als je zuvor entfernt. Der Poetismus verwirklicht sich in der sensibilisierenden und harmonisierenden Wirkung der Poesie, der Konstruktivismus in der funktionalistischen Architektur. Die Synthese beider Pole ist nun nicht mehr in Form der Basis-Krone-Relation gegeben, sondern wird auf das utopische Reich der Freiheit verlegt.

Das Auseinanderstreben beider gedanklicher Pole wird in Teiges Entwicklung der 30er Jahre noch offensichtlicher. Nach seiner Enttäuschung über die eklektizistischen und klassizistischen Tendenzen in der sowjetischen Architektur wendet sich Teige mehr und mehr von der Architekturproblematik - und damit letztlich auch von dem Prinzip des Konstruktivismus - ab und nähert sich dem Surrealismus, der in Teiges Augen am ehesten die spezifisch poetischen Funktionen zu erfüllen vermag.

Die Skizzierung der Entwicklung Teiges erhebt keinen Anspruch auf Systematik, was bei der Komplexität und metaphorischen Aufladung der Begriffe des Poetismus und Konstruktivismus ohnehin sehr schwierig sein dürfte. Sie soll nur

den Hintergrund für die Betrachtung der Funktionsproblematik bei Teige abgeben, denn das Begriffspaar Poetismus/Konstruktivismus wird von Teige u.a. dazu benutzt, die funktionale Stellung der Kunst in der Gesellschaft zu reflektieren. Der Konstruktivismus als Rahmenkonzept beinhaltet das Entwicklungsgesetz der fortschreitenden Differenzierung der Funktionen, das nach Teiges Ansicht auch für die Kunst uneingeschränkt gültig ist. Die Begegnung mit Ozenfant und Le Corbusier in Paris im Jahre 1923 scheint Teiges Meinung endgültig gefestigt zu haben, daß die Kunst nach dem Vorbild der modernen Architektur den Weg der Entmischung und Reinigung der Funktionen¹⁰ gehe und auch konsequent weiterverfolgen müsse. Die Mischung von ästhetischer Funktion und außerästhetischen, utilitären Funktionen in der vormodernen Kunst (z.B. des Mittelalters) erscheint aus dieser Sicht als "Kompromiß" und "provisorisches Gleichgewicht auf handwerklicher Basis"¹¹. Im Zeitalter der durch die Maschine verkörperten Monofunktionalität wird sie dagegen nur als rückständiger Eklektizismus empfunden.

Den Ausgangspunkt für den "Entwicklungsprozeß der Befreiung der Form", der Emanzipation der Poesie von "fremdartigen Elementen"¹², worunter moralische, religiöse, philosophische, politische Ideen ebenso wie begriffliches Denken und Tendenz- und Thesenhaftigkeit fallen, sieht Teige in der Romantik und besonders bei Charles Baudelaire. Im Kubismus wird der "Gipfel der Emanzipation von Form und Farbe"¹³ von der abbildenden, imitativen Funktion erreicht. Insgesamt stellt die ästhetische Tätigkeit des Menschen sich als Prozeß der Verselbständigung und Emanzipation der ästhetischen Funktion aus der Verbindung mit utilitären Funktionen dar. Für Teige folgt daraus,

daß es nötig ist, vor allem die absolute Reinheit der Poesie zu fordern, nicht zuzulassen, daß sie zu irgendwelchen außerästhetischen Zwecken verwendet wird; daß es nötig ist, die Form im Sinn

ihrer Funktion und ihres Zwecks zu verarbeiten, also keineswegs zur rationalen Verständlichkeit, sondern zur maximalen Emotionalität, die durch die maximale physiologische Wirksamkeit erreicht wird [...]; daß es nötig ist, [...] eine Revision des Wortmaterials durchzuführen, die Wörter von Trägern begrifflicher Inhalte in selbständige Wirklichkeiten und direkte Emotionsinduktoren umzuwandeln.¹⁴

Wie aus der ausführlichen Auflistung von künstlerischen Verfahren im "Manifest des Poetismus" von 1928 und zahlreichen anderen Artikeln hervorgeht, soll die Poesie vor allem die "physiologische, visuelle oder auditive Effektivität ihrer Mittel"¹⁵ steigern, ihre "Ausdrucks-mittel säubern und durchprobieren und ihren vielfältigen Widerhall in der Psyche des Zuschauers erforschen"¹⁶. Die Verfahren interessieren dabei weniger in ihrer bedeutungsbildenden Rolle als vielmehr in ihrer Fähigkeit, sensitive Vorstellungen hervorzurufen. Damit steht Teige - und mit ihm viele andere Avantgardisten - den empirischen und rationalistischen Ästhetiken des 18. Jahrhunderts näher als den Gehaltsästhetiken des 19. Jahrhunderts, von denen er sich ganz dezidiert absetzt.

Es entspricht völlig dem Grundimpuls avantgardistischen Denkens, wenn die auf ästhetische Reinigung und Effektivmaximierung gerichtete "Poesie für alle Sinne" zum privilegierten Träger utopischer Vorstellungen wird. Bezeichnenderweise sind es zwei Gruppen von künstlerischen Verfahren, die Teige bevorzugt: synästhetische Verfahren, die auf die Korrespondenz der Sinneswahrnehmungen abzielen und die Vermischung der Kunstgattungen, d.h. letztlich die Tendenz zur Schaffung eines Gesamtkunstwerks. Die genannten Verfahren werden von Teige nicht nur als Bestätigung der "Hypothese vom einheitlichen produktiven Instinkt des Menschen", der "Einheitlichkeit der ästhetischen Emotion"¹⁷ verstanden, sondern als Vehikel der Harmonisierung der menschlichen

Potenzen, der Schaffung des neuen, harmonischen, totalen Menschen.

In einer Art Analogiezauber soll durch Synästhesie oder Verschmelzung der Künste utopische Harmonie beschworen werden. Der Annäherung von Poesie und Malerei im Bildgedicht, um eine Lieblingsidee Teiges zu zitieren, werden höchst abstrakte und umfassende utopische Dimensionen aufgebürdet, nachdem jedoch vorher ausdrücklich die bedeutungsbildende Kraft dieser Verfahren zugunsten einer sensitiven Wirkungsstimulierung eingeschränkt worden ist. Die kurzschlüssigen Analogien zwischen einzelnen künstlerischen Wirkmitteln und weitreichenden Harmonievorstellungen resultieren daraus, daß die Linie der künstlerischen Progression, der Wirkmaximierung der Verfahren in eine utopische Perspektive gerückt wird. Da die zugeordneten Bedeutungshorizonte den Texten weitgehend äußerlich und willkürlich assoziierbar blieben, bediente sich die Avantgarde begleitender Absichtserklärungen in Form von Programmen, Manifesten und Deklarationen, um die Rezeption in die gewünschte Richtung zu lenken. Diese Begleittexte sollen künstlerische Verfahren und utopische Intention miteinander verklammern, indem sie den unverbundenen Momenten einen Anschein von notwendiger Zusammengehörigkeit verleihen.

2. Bedřich Václavěk: Reine Kunst und angewandtes Schaffen

Bedřich Václavěk, dessen Studie "Poesie in Verlegenheit" eine soziologische Untermauerung und Systematisierung der von dem originelleren Denker Teige entwickelten Ideen darstellt, folgt in allen wesentlichen Punkten der von Teige gegebenen Einschätzung der modernen Kunst. Reine Kunst und zweckmäßiges Schaffen werden von ihm als sich gegenseitig ausschließende Größen betrachtet:

Die Kunst war früher zugleich Darbietung der Wirklichkeit und Gestaltung, war vital-zweckmäßige und ästhetisch-selbstzweckhafte Arbeit, dienend und autonom. Jetzt, durch die fortgeschrittene Differenzierung, die aus dem Begriff der Kunst die vital-zweckmäßige (utilitäre) Arbeit ausgeschlossen hat, die im Dienst der Lebensexistenz steht, haben sich zweckmäßige Arbeit und selbstzweckhafte 'reine' Kunst voneinander getrennt. Die Teilung ist soweit fortgeschritten, daß die Wahrnehmung der Wirklichkeit und der ästhetischen Werte sich gegenseitig stören, bei der Wahrnehmung des Werks wie bei seinem Schaffen. Es wird immer offensichtlicher, daß es Dinge gibt, deren 'Schönheit' nicht außerhalb ihrer Zweckmäßigkeit liegt. Beides muß man durch radikales Durchdenken dieser Aufspaltung genau und klar voneinander trennen, soll das Schaffen dem gegenwärtigen Stand der Arbeitsteilung und der Funktionsdifferenzierung genügen.¹⁸

Václavěk sieht jedoch stärker als Teige neben der als notwendig erachteten und als Emanzipation interpretierten Reinigung der Kunst den damit der modernen Kunst auferlegten Funktionsverlust. Er stellt fest, daß die Kunst in dem Maß, in dem die ästhetische Erfahrung zu ihrem einzigen Inhalt wird, aus der "ernsten Zone" des Lebens vertrieben und in ihrer Bedeutung relativiert wird. Die Funktions"verlegenheit" wird dadurch auf die Spitze getrieben, daß das zweckmäßige Schaffen die reine Kunst nun auch aus ihrer eigenen Domäne, der Befriedigung der emotionalen Bedürfnisse des Menschen, zu verdrängen beginnt:

Die zweckmäßigen Gebilde sind heute vielfach so emotional, daß sie das Bedürfnis nach Kunst ersetzen. In ihnen wächst das heran, was in der Zukunft überhaupt die Funktion einer gesondert existierenden

s t i e r e n d e n K u n s t ü b e r -
n e h m e n w i r d . Gebrauchsgegenstände,
Sachfilm und Journalistik sind häufig so emo-
tiv, daß sie die 'ausgedachten Schönheiten'
(Seifert), d.h. die künstlich geschaffene
'Kunst' mit ihrer speziellen Zielrichtung er-
setzen. Viele Gebiete des Lebens sind äußerst
poetisch ohne Kunst. Vieles von dem, was früher
in der Kunst verkörpert wurde, verwirklicht sich
jetzt im Leben (um so mehr wird dies in der Zu-
kunft geschehen!), die Träume realisieren sich
in der Wirklichkeit, die Schönheit existiert
weit und breit außerhalb der Grenzen der Kunst,
ohne mehr einzig ihr Privileg zu sein".¹⁹

Für die Gegenwart sieht Václavek keinen Ausweg aus dem Funktionsdilemma. Auf der einen Seite empfiehlt er Journalistik, Faktographie und revolutionäre Satire als Formen des zweckmäßigen Schaffens, andererseits setzt er auf die experimentelle Laboratoriumsarbeit der in Bedrängnis geratenen reinen Kunst.

Wie Teige hat auch Václavek das Paradigma der modernen Malerei im Auge. Die Entgegenständlichung interpretiert er als Entfetischisierung, als Befreiung von der im bürgerlichen Denken verankerten Herrschaft der Dinge über den Menschen. Der illusionistische Naturalismus - Teiges und Václaveks polemisch extensiver Naturalismus-Begriff umfaßt u.a. auch den Realismus²⁰ - erscheint als Ausdruck des bürgerlichen Individualismus mit seiner Betonung der Einzigartigkeit der Gegenstände. Václaveks Fetischismus-Kritik geht vor allem auf deutsche Autoren wie Wilhelm Hausenstein, Lu Märten oder Adolf Behne zurück. So schreibt z.B. Hausenstein:

In dem historischen Materialismus, wie ihn Engels verkündete, liegt bereits ein eminent geistiger Anspruch; der Anspruch auf kollektive, geistige Regulierung der ökonomischen Kräfte. Dieser historische Materialismus ist geradezu ganz antinaturalistisch: er will, daß die ökonomische 'Natur', die von den Physiokraten entbunden war, nicht länger

über die Menschen herrsche, sondern im Gegenteil künftig durch die Menschen in einem rationellen System der sozialen Wirtschaft beherrscht werde.²¹

Die für das avantgardistische Denken typische Herstellung von unvermittelten Analogien zwischen künstlerischen Verfahren und sozial-utopischem Horizont führt bei Adolf Behne sogar zur kurzschlüssigen Gleichsetzung von Gegenständlichkeit mit Klassenherrschaft bzw. Gegenstandslosigkeit mit klassenloser Gesellschaft:

Warum hat man bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts trotz aller langen Bemühungen der besten Maler, das Gesetz des Gegenständlichen zu brechen, am Gegenstand noch immer festgehalten? Weil man noch nicht den Mut fand, den Organismus 'Bild' aufzurichten aus den arbeitenden Schichten, sondern glaubte, es sei besser, ihn auf diesen Schichten aufzubauen. Was bedeutet das? Wer sind im Bilde die arbeitenden Schichten? Die Farben. [...] Die Farben wurden ausgebeutet im Interesse einer höheren Klasse - der Gegenstände. Das gegenständliche Bild ist im Einklang mit den Anschauungen einer Zeit, die am Bestehen verschiedener Klassen keinen Anstoß nimmt. Das Bild jener Zeit ist aufgebaut nach genau den ähnlichen Prinzipien wie Staat und Wirtschaft jener Zeit. [...] Das gegenständliche Bild entspricht genau dem Prinzip des Klassenstaates. Farben arbeiten, damit Gegenstände sich gut präsentieren. Die Arbeit bleibt unterirdisch, ohne sie wäre nichts, und doch hat sie nicht zu regieren.²²

Für Václavek ist es ein "Entwicklungsparadox"²³, wenn die Arbeiterklasse faktisch der naturalistischen Kunst am nächsten steht, während doch der objektive Sinn der Arbeiterbewegung auf eine nichtnaturalistische Kunst hinauslaufe. Ebenso ist es für ihn eine "scheinbar paradoxe Situation" und ein "peinliches Provisorium"²⁴, daß gerade die revolutionären Avantgardekünstler es sind, die die im Kapitalismus begonnene, doch nicht bis zu ihrem Ende geführte Funktionsdifferenzierung durchzuführen berufen sind. Die Gesetzmäßigkeit der maximalen Funktionsdifferenzierung steht für ihn höher als der Dienst an der Revolution. Der Künstler müsse

sich entweder für die Kunst oder den Dienst an der Revolution entscheiden:

Wie inhaltliche Gesichtspunkte und ethische Akzente die Reinheit der ästhetischen Erfahrung stören, indem sie die ästhetischen Akzente unbestimmt machen und das ästhetische Erlebnis schwächen, so stören und schwächen umgekehrt künstlerische Ziele die zweckgerichtete revolutionäre Praxis.²⁵

Václaveks Paradoxe sind notwendige Resultate der avantgardistischen Grundüberzeugung, daß die auf die Spitze getriebene Isolierung und funktionale Reinigung der künstlerischen Wirkmittel sich in utopischer Perspektive in ihr Gegenteil verkehrt. Die Synthese von reiner Kunst und zweckmäßigem Schaffen wird auf die Zukunft vertagt. Václaveks Bild der zukünftigen Gesellschaft weist wesentliche Merkmale des Utopischen auf. Die Grundfigur utopischen Denkens, das Umschlagen von Chaos in Harmonie oder, um mit Engels zu reden, der Sprung aus dem Reich der Notwendigkeit in das Reich der Freiheit findet sich bei Václavek als Übergang von der "A n a r c h i e z u r n e u e n O r d n u n g"²⁶. Die erhoffte Gesellschaft wird eine geplante, (im Sinn Bogdanovs) organisierte, geometrische, harmonische Gesellschaft ohne Widersprüche, Klassen und Arbeitsteilung sein.

In Václaveks wie auch Teiges Zukunftsentwürfen steht die anthropologische Komponente im Mittelpunkt. Die Utopie des Poetismus ist, wie Oleg Sus betont, ausgesprochen anthropozentrisch²⁷. Der neue Mensch, der als elastisch, schöpferisch, aktiv, naiv-unkompliziert, optimistisch und harmonisch ausgeglichen vorgestellt wird, wird sich in der zukünftigen Gesellschaft frei entfalten können, ohne daß es zu Widersprüchen zwischen Individuum und kollektivistischer Ordnung kommt. Die Tragik wird - ein verbreiteter Zug utopischen Denkens - aus dem Leben der Menschen ver-

schwinden.

In der neuen Gesellschaft wird die bis zum Extrem fortgeschrittene Funktionsdifferenzierung in einen Zustand funktionaler Entdifferenzierung und Funktionstotalität umschlagen:

Aufgabe der neuen Klasse wird also nicht sein, die Kunst zu erneuern, sondern die Folgen des freien, durch nichts in der Vergangenheit gefesselten Schaffens, eines Schaffens nach neuen gesellschaftlichen Zielsetzungen zu Ende zu denken, den Begriff der 'Kunst' abzubauen, ein praktisches Qualitätsbewußtsein außerhalb der Kunst zu erwecken, alle Luxusformen (von denen eine die 'Kunst' war) aufzugeben und aus ihnen klassenlose Gebilde zu schaffen. D.h. jegliche Arbeit auf die Stufe des freien Schaffens anzuheben. So verkehrt sich die engste Differenzierung allmählich in einen allgemeinen Zusammenhang. [...] ²⁸

Die radikal-utopische Vorstellung vom Absterben der Kunst ²⁹ im Sinn ihrer funktionalen Auflösung im "Leben" findet sich mit eher psychoanalytischer Begründung auch bei Teige. Im Reich der Freiheit wird nach Teige das Leben eine derart harmonische Intensität erreichen, daß die Kunst als Sublimierung der Libido verschwindet und die Schönheit kein Produkt des Gedichts, sondern ein Epiphänomen aller Lebenserscheinungen sein wird ³⁰.

3. Das Funktionsdilemma der Avantgarde und die Kunst-Technik-Analogie

Versucht man, die Funktionsbestimmungen der Kunst bei Teige und Václavek zusammenzufassen, dann ergeben sich drei

miteinander in Konflikt stehende, aus der Grundkonstellation avantgardistischen Denkens erklärbares Argumentationsstufen:

1. Die - offensichtlich am stärksten erfahrungsbezogene - Ausgangsposition ist die Wahrnehmung des Funktionsverlusts, der Einengung des Wirkungsradius der "reinen Kunst", der "Poesie in Verlegenheit". Die Untergrabung der Funktionen der Kunst wird als unausbleibliche Folge der Herrschaft der Maschine und des Funktionalismus gesehen.

2. Gleichzeitig wird jedoch der Prozeß der Reinigung der ästhetischen Funktion, der Herausbildung einer "reinen Kunst" als Befreiung der Kunst von ihr fremden praktischen Zielsetzungen (abbildenden in der Malerei, referierenden, didaktischen, ideologischen in der Literatur) begrüßt, ja es wird seine maximale Steigerung postuliert. Die "reine Kunst", deren Funktionsverlust eben noch beklagt wurde, erhält nun höchst wichtige Funktionen zugeschrieben wie die Rettung der menschlichen Sensibilität und Harmonisierung der Psyche. Das Umschlagen in das andere Extrem wird als "Negation des Formalismus durch den Funktionalismus"³¹ bezeichnet. Die poetistische Umkehrung der funktionalistischen Maxime, daß das Nützliche schön ist, stellt jedoch nur eine Scheinlösung dar, denn wenn man, wie Teige, die Funktionalität der Kunst in der Reinheit der ästhetischen Funktion sieht, dann fallen "Formalismus" und "Funktionalismus" zusammen.

3. Im Licht der Utopie wiederum stellt sich die Kunst wieder ganz anders dar. Sie wird, wie Teige sich ausdrückt, in einer Welt ohne Triebunterdrückung überflüssig oder verschwindet, wie Václavek meint, als "unzulänglicher Ersatz für die Poesie des Lebens"³², sobald das Leben selbst poetisch geworden sein wird. Darüber hinaus teilt Václavek auch die Überzeugung der sowjetischen Anhänger der Produktionskunst, mit dem Verschwinden der Arbeitsteilung werde

alle Arbeit künstlerisch-schöpferischen Charakter annehmen. Václav Černý, ein zeitgenössischer Kritiker Václaveks, erblickt in der Idee der Verschmelzung des künstlerischen Schaffens mit industrieller Arbeit ein "Anzeichen einer vielleicht unbewußten, aber darum nicht minder wirksamen Geringschätzung der Kunst"³³, die er bereits in Hegels Überbietung der Kunst durch die Philosophie vorgebildet sieht. Diese "Geringschätzung der Kunst" - oder wie immer man es benennt - im Licht zukünftiger Harmonie ist ein Kennzeichen aller radikal-utopischen Lösungsvorschläge des Kunstproblems.

Kunst als durch die Funktionsdifferenzierung erzwungener Selbstwert, als Faktor der Harmonisierung des Menschen und schließlich, aus utopischer Perspektive als absterbendes Surrogat für die künftige Schönheit des Lebens - das Nebeneinander dieser drei Denkansätze, die man vereinfachend als formalistisch, funktionalistisch und utopisch inspirierten Utilitarismus bezeichnen kann, markiert das Funktionsdilemma der Avantgarde und führt unausweichlich zu paradoxen Lösungsversuchen und extremen Schwankungen in der Einschätzung der Funktion der Kunst.

Angesichts dieser extremen Funktionsschwankungen ist die Avantgarde gezwungen, Strategien zu suchen, die die aus ihrer utopischen Grundüberzeugung resultierenden Paradoxie als "gesetzmäßig" und notwendig erscheinen lassen. Dazu gehört, worauf Černý in seiner Václavek-Kritik bereits hinweist³⁴, zum einen die Dialektik, die dazu dient, nicht näher erklärbare jähe Sprünge und Umkehrungen plausibel erscheinen zu lassen, zum anderen die für die meisten avantgardistischen Richtungen charakteristische Kunst-Technik-Analogie. Letztere dient dazu, eine "gesetzmäßige" Synchronisation der beiden Entwicklungsreihen und ihre Konvergenz in utopischer Perspektive zu suggerieren. Der Gedanke des Fortschritts der Kunst, der Entwicklung immer effektiverer Verfahren, soll durch die Analogie zum

Fortschritt der Technik, der gewissermaßen auf der Hand liegt und unbezweifelt ist, legitimiert werden.

Auf die "vulgärsoziologische" Parallelisierung von Kunstentwicklung und Entwicklung der Produktionstechnik machten bereits einige zeitgenössische Kritiker Václaveks aufmerksam³⁵. Die Argumente, die sie gegen die "mechanische", "soziologische" Methode Václaveks ins Feld führten, so z.B. die Berufung auf Plechanovs gesellschaftliche Psychologie, waren direkt aus der in den Jahren 1929/30 in der Sowjetunion laufenden Kritik am "Vulgärsozialismus" Pereverzevs, Bogdanovs u.a. übernommen. Die direkte Korrelation von Kunst und Technik stellt jedoch keine zufällige Anleihe bei der "Vulgärsoziologie" dar, sondern liegt im Wesen der Avantgarde, in dem utopisch motivierten Zusammendenken von künstlerischer und sozial-technischer Fortschrittslinie begründet.

Aus der bei Bogdanov vorgegebenen Einteilung der gesellschaftlichen Entwicklung in die Stadien des autoritativen Feudalismus, des individualistischen Kapitalismus und des kollektivistischen Sozialismus deduziert Václavek die Entwicklungsphasen der Kunst. Ihm kommt es ebenso wie Teige darauf an zu zeigen, daß in der Spätphase des Kapitalismus die längst überholte handwerkliche Kunstproduktion durch eine quasi-maschinelle und -industrielle liquidiert wird.

Ähnlich wie Lenin der kapitalistischen Produktion den Vorzug gibt vor der Kleinproduktion (und um so mehr natürlich gegenüber noch primitiveren Formen), dem staatlichen (unter Kontrolle des Proletariats) gegenüber dem Privatkapitalismus, wohingegen das Ziel die Organisation einer sozialistischen Wirtschaft ist, so muß man in der Kunst gegenüber der undifferenzierten Stufe der Kunst, die der Stufe der Arbeit im Feudalismus und in den Anfängen des Kapitalismus entspricht, der differenzierteren Stufe

(der 'reinen Kunst') d e n V o r z u g
g e b e n , die der reifen kapitalistischen
Produktion entspricht [...].³⁶

Auch Teige nimmt einen dem technischen Fortschritt
entsprechenden Fortschritt der Kunst, genauer gesagt, der
Beherrschung künstlerischer Verfahren an:

Man kann tatsächlich voraussetzen, daß die
Geschichte der Kunst und Zivilisation nicht
nur eine bloße Abfolge von Stilrichtungen ver-
zeichnet, sondern einen wirklichen Fortschritt
hervorbringt. Man kann annehmen, daß eine Per-
sönlichkeit, die heute ihre Arbeitsmittel genau-
so vollkommen beherrscht, wie es Rembrandt getan
hat, imstande ist, ein Werk von weit höherem
emotionellem Potential zu produzieren, einfach
deshalb, weil sie genauso vollkommen tausend-
fach vollkommener Mittel beherrscht.³⁷

Wie in der Avantgarde überhaupt erhält das "Neue"
auch bei Teige einen emphatischen Klang. Das Neue - als
aktueller Höchststand der Entwicklung der Technik wie der
künstlerischen Wirkmittel - beinhaltet ein Maximum an Funk-
tionalität und Effektivität und konnotiert zugleich die
utopische Perspektive der neuen Gesellschaft und des neuen
Menschen. Eine zentrale Rolle spielt demgemäß bei Teige der
Begriff der Modernität, die er als "Zusammenfassung der
aktuellen Errungenschaften und als aktuellen Stand des Ent-
wicklungsprozesses"³⁸ bestimmt. In einer frühen Formulierung
bezeichnet er sie als schöpferische Arbeit, "die das ein-
zige Werk, die neue Welt, das Werk der heiligen Arbeiter-
sache errichtet" und "begeistert ihre Blicke auf die Lösung
der Zukunft richtet"³⁹. Es ist nur konsequent, wenn Moder-
nität, verstanden als Aufstieg und Fortschritt, von Teige
zum "Kriterium der Kunst"⁴⁰ erhoben wird.

Modernität impliziert Perfektibilisierung in nahezu
allen Bereichen. Auch der Mensch wird nicht als finites
Wesen, sondern als "ständiges Streben nach dem vollkommenen

Typus", "als ununterbrochener Versuch um einen neuen Menschen"⁴¹ betrachtet. Teiges Modernität ist mit einem ausdrücklichen Wertrelativismus verknüpft, demzufolge der Begriff der Wahrheit durch den der Entwicklung ersetzt werden soll. Teiges Vorschlag einer gegen absolute Werte und normative Ästhetiken gerichteten Kunstwissenschaft als Wissenschaft von der Entwicklung der Kunstarten nimmt den später vom tschechischen Strukturalismus geprägten Begriff des Evolutionswerts⁴² voraus. Damit wird für Teige auch die künstlerische Tradition problematisch. Einerseits nimmt er eine "fast unzerstörbare Entwicklungskontinuität", eine "gesetzmäßige Entwicklungslinie"⁴³ der Tradition an, andererseits impliziert die utopische Perspektive des Absterbens der Kunst ein deutliches Moment der Diskontinuität, das auch Václavek mit seiner Erwähnung des "freien, durch nichts in der Vergangenheit gefesselten Schaffens" der Zukunft anspricht. Bei aller Berücksichtigung künstlerischer Traditionslinien teilt Teige mit anderen utopischen Denkern die Vorstellung, man könne sich gewissermaßen der Vergangenheit, der Geschichte entledigen:

Da die Vergangenheit tot ist und die Geschichte aufgehört hat, Lehrerin zu sein, ist es nicht nötig, sich das Museum, die Tradition und die Geschichte zu berufen. Renan sagte richtig voraus, daß bald eine Zeit kommen würde, wo der Mensch aufhört, an seiner Vergangenheit interessiert zu sein. Wir können daher die ganze Geschichte auf Statistik reduzieren.⁴⁴

4. Der Zerfall der utopischen Perspektive

Statt zum erhofften Sprung aus der Geschichte kam es dazu, daß die Avantgarden von der Geschichte eingeholt wurden. Entgegen allen Anstrengungen, an ihrem ursprünglichen Konzept festzuhalten, mußte sich die avantgardisti-

sche Utopie in ihrer Projektion auf die Stalinsche Sowjetunion verbrauchen. Für den tschechischen Bereich hat Vratislav Effenberger das Ende der Avantgarde in plausibler Weise auf das Jahr 1938, das Jahr der Krise des tschechischen Surrealismus und des Erscheinens von Teiges "Surrealismus gegen den Strom" datiert⁴⁵.

Es ist jedoch deutlich, daß Teige wie Václavek bereits seit Beginn der 30er Jahre Abstriche von ihrer avantgardistischen Position machen. Der Rückzug aus der Utopie in die Geschichte fällt bei beiden sehr unterschiedlich aus. Václavek veröffentlicht nach seiner Rückkehr von der 2. Konferenz proletarischer Schriftsteller in Char'kov im Herbst 1930 einen Artikel⁴⁶, der alle Züge einer "Selbstkritik" trägt, wie sie gerade in dieser Zeit in der Sowjetunion an der Tagesordnung waren. In dem Artikel, der inhaltlich mit dem "Offenen Brief an die revolutionären Schriftsteller in der Tschechoslovakei" (1930) übereinstimmt, werden wesentliche avantgardistische Positionen der Studie "Poesie in Verlegenheit" einer Revision unterzogen.

Die Ausdifferenzierung der reinen Kunst erkennt Václavek jetzt nur noch als Konstatierung eines Faktums, nicht mehr aber als Entwicklungsfortschritt an. In der Klassengesellschaft sei reine Kunst ohnehin eine unrealisierbare Fiktion. Auch die These, daß Entgegenständlichung und Abkehr vom Naturalismus eine Kritik am bürgerlichen Dingfetischismus darstellen, wird fallengelassen. Der Dualismus von reiner Kunst und zweckmäßigem Schaffen wird in Zweifel gezogen. Zum einen wird die Beschränkung des revolutionären nützlichen Schaffens auf Reportage und Faktographie von Václavek nun als ultralinke liquidatorische Tendenz eingestuft, zum anderen fordert er nun, die Kunst solle außerästhetische, sprich revolutionäre Aufgaben übernehmen. Der Abbau der avantgardistischen Position betrifft

bezeichnenderweise gleichermaßen die Zurücknahme der Progressionslinie der reinen Kunst wie auch die Reduktion der utopischen Perspektive zugunsten einer Anpassung an die offizielle sowjetische Ideologie. Letzteres geht deutlich aus Václaveks selbstkritischer Bemerkung hervor, er habe die "entfernten Entwicklungsperspektiven der Kunst" auf Kosten des aktuellen Kampfs für die sozialistische Gesellschaft, dem man "alles unterordnen"⁴⁷ müsse, überbetont. Sein Buch stehe auf einer "vorsowjetischen Stufe"⁴⁸ und enthalte - ein damals in der Sowjetunion geläufiger Selbstkritik-Topos - trotzlistische Abweichungen.

Während Václavek den Ausweg aus dem beklemmenden Zustand der isolierten "reinen Kunst" in der Unterordnung unter die sowjetische Staats- und Kunstideologie sieht, ein Weg, der konsequent in den sozialistischen Realismus mündet, sucht Teige die Lösung des avantgardistischen Funktionsdilemmas in ganz anderer Richtung, was hier freilich nur angedeutet werden kann.

Zwar gibt Teige auch nach seinem Übergang in das surrealistische Lager im Jahr 1934 das avantgardistische Grundprinzip der unter utopischen Vorzeichen durchgeführten Zusammenbindung von künstlerischem und sozial-technischem Fortschritt nirgendwo explizit auf. Doch treten andere Gesichtspunkte zunehmend in den Vordergrund. In "Jahrmarkt der Kunst" betont er den gegen die offizielle Kultur und Ideologie gerichteten "oppositionellen, revoltierenden und subversiven Wert"⁴⁹ der aus der Romantik hergeleiteten Avantgarde, wobei die grundlegende Unterscheidung von offizieller und nichtoffizieller Kultur keineswegs nur für die bürgerliche Gesellschaft gilt. Teige befürwortet

eine Revolte gegen den Druck und die Zensur einer Welt der versteinerten Autoritäten, Fetische, Institutionen und abergläubischen Vorstellungen, die die Freiheit der Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit einengen.⁵⁰

Angesichts der Architekturentwicklung in der Sowjetunion, die er 1933 als "Symptom eines schlimmeren und einstweilen verborgenen Übels"⁵¹ bezeichnet, plädiert er für eine Überwindung des Funktionalismus nicht durch Rückkehr zum Akademismus, Eklektizismus und Klassizismus, sondern durch eine konsequente Weiterentwicklung des Funktionalismus über sich selbst hinaus⁵². All dies sind nur andeutungsweise erwähnte Beispiele für Teiges Revision des avantgardistischen Standpunkts, die auch in dem Verzicht auf die Begriffe Poetismus und Konstruktivismus zum Ausdruck kommt. Es scheint, daß Teiges Funktionsbestimmungen der Kunst eher an Schärfe und Konkretheit in dem Maß gewinnen, in dem er sich von den strikten Prinzipien der Avantgarde entfernt.

Am Schluß sei eine Rückkehr zu Mukařovský gestattet, dessen Gedanken über die Antinomien der Avantgardekunst am Anfang meiner Überlegungen standen. Legt man Mukařovskýs Verständnis der ästhetischen Funktion als Organisationsprinzip außerästhetischer Funktionen zugrunde, so wird deutlich, daß das, was die Programmierer des tschechischen Poetismus als ästhetische Funktion bezeichneten, eher der emotionalen Funktion entspricht⁵³, die von Mukařovský allerdings als praktische Funktion eingestuft und von der ästhetischen ausdrücklich unterschieden wird⁵⁴. Die emotive und sensibilisierende Funktion, die die Poetisten anstrebten, ist, folgt man Mukařovský, mit praktischen Zielsetzungen verknüpft, während die ästhetische Funktion als transparente Metafunktion die übrigen Funktionen in sich aufnimmt, umgestaltet und verfremdet. Diese Bestimmung der ästhetischen Funktion ermöglicht eine Betrachtungsweise, die den starren Gegensatz von Konstruktivismus und Poetismus bzw. reiner Kunst und zweckmäßigem Schaffen, wie er sich bei Teige und Václavek in den 20er Jahren findet, auflöst. Es steht außer Zweifel, daß das Funktionsdilemma

der Avantgardekunst für Mukařovskýs Überlegungen von großer Bedeutung war.

ANMERKUNGEN

1 J. Mukařovský, Dialektische Widersprüche in der modernen Kunst. In: J. Mukařovský, Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, München 1974, S. 212.

2 Vgl. etwa Donald D. Egbert, The Idea of 'Avant-Garde', in Art and Politics, The American Historical Review 72 (1967), H. 2, S. 339-366; Harald Olbrich, Die Veränderung der Welt - Das Verhältnis von Sozialismus und künstlerischer Avantgarde, Wiss. Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin (Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe) 17 (1968), H. 5, S. 759-777.

3 K. Teige, Jarmark umění, Praha 1964, S. 46f.

4 A. Flaker spricht in seiner "Poetika osporavanja" (Zagreb 1982), einer Anregung von Jurij Lotman folgend, von der optimalen Projektion als Charakteristikum der Avantgardekunst, wobei er besonders das konstruktive Prinzip vieler avantgardistischer Texte, ihre Zukunftsorientierung sowie die Möglichkeit der Auswahl zwischen verschiedenen möglichen Zukunftsvarianten im Auge hat. Vom Begriff der Utopie setzt er sich ab, da dieser die Darstellung eines isolierten Raumes, einer idealen Gesellschaft usw. beinhaltet, die Avantgardekunst aber "in ihren repräsentativen Texten der Utopie entgegengesetzt ist und jede Verwirklichung des Ideals verwirft" (S. 69). Zamjatin's Roman "My", auf den sich Flaker als Beispiel für seine These beruft, scheint mir indes eher eine kritische Auseinandersetzung mit bestimmten avantgardistischen Vorstellungen als ihre Bestätigung darzustellen. Wird die optimale Projektion mit dieser Schärfe vom Utopischen abgegrenzt, dann kommt der utopische Horizont der russischen Avantgarde (vgl. dazu H. Günther, Utopie nach der Revolution. In: Utopieforschung, Hrsg. W. Voßkamp, Bd. 3, Stuttgart 1982, S. 378-393) überhaupt nicht mehr in den Blick. Die optimale Projektion ist nach meiner Meinung Teil der umfassenderen Utopieproblematik und ist nur insofern berechtigt, als sie das Augenmerk auf die für Avantgardetexte in der Tat charakteristische Modifikation

des Utopischen, auf die relative Offenheit und Unbestimmtheit ihrer Zukunftsentwürfe lenkt.

5 Vgl. V. Effenberger, *Realita a poesie*, Praha 1969, S. 192, 205.

6 K. Teige, *Naše základna a naše cesta*. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Bd. 1, Praha 1971, S. 618.

7 K. Teige, *Liquidierung der 'Kunst'*. Analysen, Manifeste, Frankfurt 1968, S. 51.

8 Ebd., S. 117.

9 Ebd., S. 120.

10 Zur Problematik des Monofunktionalismus in der Architektur vgl. die Einleitung von Elmar Holenstein zu R. Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt 1979, bes. S. 34-35.

11 K. Teige, *K teorii konstruktivismu*. In: K. Teige, *Svět stavby a básně*, Praha 1966, S. 361.

12 K. Teige, *Charles Baudelaire*. In: *Svět stavby a básně*, S. 169.

13 K. Teige, *Guillaume Apollinaire a jeho doba*. In: *Svět stavby a básně*, S. 381. Vgl. auch ebd., S. 342, 361.

14 K. Teige, *Manifest des Poetismus*. In: *Liquidierung der 'Kunst'*, S. 87.

15 Ebd., S. 93.

16 Ebd., S. 101.

17 Ebd., S. 109.

18 B. Václavek, *Poesie v rozpacích. Studie k sociologii umění a kultury*, Praha 1930, S. 108.

19 Ebd., S. 111.

20 Vgl. die Einleitung von Vladimír Dostál zu "Avantgarda známá a neznámá", Bd. 3, Praha 1970, S. 24f.

21 W. Hausenstein, *Die bildende Kunst der Gegenwart*, Stuttgart/Berlin 1914, S. 20.

- 22 A. Behne, Von Kunst zu Gestaltung, Berlin 1925, S. 63f. Nahezu dieselbe Argumentation findet sich in der neoavantgardistischen Position von Jean-Joseph Goux, der von der Usurpierung und Ausbeutung der Signifikanten durch die Signifikate im Logozentrismus spricht. (Vgl. Marx et l'inscription du travail. In: Théorie d'ensemble, Paris 1968, S. 188-211).
- 23 B. Václavek, Poesie v rozpacích, S. 106.
- 24 B. Václavek, Doslov ke sborníku Fronta. In: Avantgarda známá a neznámá, Bd. 2, Praha 1972, S. 464f.
- 25 B. Václavek, Poesie v rozpacích, S. 120.
- 26 Ebd., S. 41. Auf den "Sprung in die Utopie" macht Oleg Sus in seinem Artikel "Estetické antinomie české levé avantgardy", Česká literatura 12 (1964), H. 4, S. 269-291, bes. 291 aufmerksam.
- 27 O. Sus spricht von der felizitologischen "člověkotvorba" des Poetismus in seinem Artikel "Poetistický modus vivendi neboli člověkotvorba". (Cesty k dnešku, Brno 1966, S. 85-109). Dieser Gesichtspunkt wird durch Zdeněk Mathausers Vergleich mit der "dehumanisierenden" Auffassung des russischen LEF bestätigt. (Avantgardou křížem krážem. Poetismus a LEF. In: Z. Mathausers, Npopulární studie, Praha 1969, S. 74-90).
- 28 B. Václavek, Poesie v rozpacích, S. 140.
- 29 Zur Unterscheidung einer radikal-utopischen Lösung der Kunstfrage, die eine Auflösung der Kunst als eines eigenständigen Bereichs vorsieht, und einer gemäßigten, "realistischen" Variante, die die Kunst auf ihre belehrenden, nützlichen Funktionen beschränkt wissen will, vgl. H. Günther, Die Verstaatlichung der Literatur, Stuttgart 1984, S. 179f.
- 30 Vgl. K. Teige, Gedicht, Welt, Mensch. In: Liquidierung der 'Kunst', S. 126.
- 31 K. Teige, Der Konstruktivismus und die Liquidierung der 'Kunst'. In: Liquidierung der 'Kunst', S. 54.
- 32 B. Václavek, Poesie v rozpacích, S. 162.
- 33 V. Černý, Historický materialismus jakožto umělecká kritika. In: Avantgarda známá a neznámá, Bd. 3, S. 382.
- 34 Vgl. ebd., S. 377f.

- 35 Vgl. Eduard Urx, "Bedřich Václavek v rozpacích". In: Avantgarda známá a neznámá, Bd. 3, S. 312-331; Ladislav Štoll, Lidé v laboratoři, ebd., S. 342-250. Zur Darstellung der zeitgenössischen Rezeption von Václaveks Studie vgl. Jaroslav Jirsa, Dobové hodnocení Václavkovy Poezie v rozpacích. Česká literatura 14 (1966), H. 2, S. 111-127.
- 36 B. Václavek, Poesie v rozpacích, S. 150.
- 37 K. Teige, Manifest des Poetismus. In: Liquidierung der 'Kunst', S. 101f.
- 38 Ebd., S. 76.
- 39 K. Teige, Naše umělecké touhy. In: Avantgarda známá a neznámá, Bd. 1, S. 166.
- 40 K. Teige, Moderní umění a společnost, ebd., S. 150.
- 41 Ebd., ebenso auch in K. Teige, Liquidierung der 'Kunst', S. 58.
- 42 Vgl. dazu H. Günther, Struktur als Prozeß, München 1973, S. 59f.
- 43 K. Teige, Neue proletarische Kunst. In: Liquidierung der 'Kunst', S. 11.
- 44 K. Teige, Der Konstruktivismus und die Liquidierung der 'Kunst', ebd., S. 56.
- 45 Vgl. B. Václavek, Realita a poesie, S. 214f.
- 46 B. Václavek, O marxistickou estetiku. In: Avantgarda známá a neznámá, Bd. 3, S. 384-392.
- 47 Ebd., S. 387.
- 48 Ebd., S. 385.
- 49 K. Teige, Jarmark umění, S. 56.
- 50 K. Teige, Úvod do moderního maliřství. In: K. Teige, Zápasy o smysl moderní tvorby, Praha 1969, S. 266.
- 51 V. Effenberger, Realita a poesie, S. 204.
- 52 Vgl. K. Teige, Vývoj sovětské architektury. In: K. Teige - J. Kroha, Avantgardní architektura, Praha 1969, S. 80.

53 Vgl. K. Chvatík, Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky, Praha 1962, S. 105; desgl. J. Baluch, Poetyzm, Wrocław/Warszawa/Kraków 1969; S. 69.

54 Vgl. J. Mukařovský, Studie z estetiky, Praha 1966, S. 70; desgl. Kapitel aus der Poetik, Frankfurt 1967, S. 50f.

Robert K a l i v o d a (Prag)

ZUR TYPOLOGIE DER FUNKTIONEN UND ZUM
KONZEPT EINES TOTALEN FUNKTIONALISMUS

In seiner Arbeit "Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik", die zweifellos eine neue Epoche im modernen deutschen ästhetischen Denken repräsentiert, stellt Hans Robert Jauß fest, daß er in seiner theoretischen Konzeption an Mukařovskýs Version des Prager Strukturalismus anknüpft.¹ Er beschäftigt sich dann in dem betreffenden Abschnitt seiner Arbeit umfassend mit Mukařovskýs ästhetischen Anschauungen² und formuliert folgende Erkenntnis, die geradezu Schlüsselcharakter hat: "Im Unterschied zu der vorangegangenen Bestimmung der poetischen Funktion der Sprache durch Roman Jakobson ist die ästhetische Funktion für Mukařovský nicht selbstreferentiell, d.h. sie ist mehr als nur eine Äußerung mit der Ausrichtung auf den Ausdruck um seiner selbst willen."³ Und damit ertastet er feinfühlig die offenen und nicht zu Ende gelösten Probleme.

Was das Problem des ästhetischen Wertes betrifft, so habe ich in meiner Arbeit "Moderní duchovní skutečnost a marxismus" aus dem Jahre 1968, mit der auch Jauß arbeitet⁴, versucht, einen Lösungsweg zu skizzieren.

Auf das wesentlichste Problem, das von ganz grundsätzlicher Tragweite ist, bezieht sich der zweite kritische Ein-

wand von Jauß, der die Unklarheiten in der Abgrenzung der Rolle der ästhetischen Funktion unter den übrigen Funktionen betrifft.⁵ Hier handelt es sich in der Tat um das zentrale offene Problem. Auf offene Probleme in Mukařovskýs ästhetischer Theorie habe ich bereits in meinem ersten Text über die strukturalistische Ästhetik hinzuweisen versucht⁶.

In meinem Beitrag für die Strukturalimuskonferenz in Brünn im Jahre 1968 habe ich konkret auf die Notwendigkeit hingewiesen, Mukařovskýs Typologie der Funktionen kritisch aufzuarbeiten⁷. Die berechtigte Kritik in der Arbeit von H.R. Jauß hat mich in der Überzeugung bestärkt, daß es notwendig ist, die Erarbeitung einer solchen neuen Typologie der Funktionen zu versuchen.

Diese Typologie wird nicht etwas völlig Neues sein. Es wird möglich sein, an Mukařovskýs Schlußfolgerungen in dieser Studie anzuknüpfen, die bei der bekannten Genauigkeit und Sachlichkeit des theoretischen Denkens von Jan Mukařovský bereits einen möglichen Weg der Vollendung skizzieren.

Mukařovský gibt in dieser noetisch-ästhetischen Studie aus den Kriegsjahren⁸ in der Einleitung aufs neue deutlich zu erkennen, daß der Ausgangspunkt seines ästhetischen Denkens die Architektur und der architektonische Funktionalismus sind, und er formuliert den Begriff der Funktion, der die Basis für den funktionalen Strukturalismus liefert, indem er die funktionale Auffassung als Äußerung der menschlichen Bedürfnisse und des menschlichen Subjekts als **d e r l e b e n d i g e n Q u e l l e d e r F u n k t i o n e n** versteht⁹.

Der Mensch ist ein multifunktionales Wesen, und die ästhetische Funktion bildet "einen notwendigen Bestandteil der Gesamtreaktion des Subjekts auf die Umgebung"¹⁰.

Die Frage nach der Wechselbeziehung der Funktionen

ist die Frage nach ihrer Typologie - und wenn gilt, daß die Quelle der Funktionen der Mensch ist, dann müßten wir

ihre Typologie aus der Veranlagung des Menschen, und zwar der menschlichen Gattung und nicht des Individuums ableiten, denn nur die Gattung steht in dem überhistorischen Kontext, der uns hier interessiert.¹¹

Weil jedoch die Veranlagung der menschlichen Gattung nicht "ein so fest umrissener Begriff" ist, bleibt nur ein einziger Weg, nämlich die phänomenologische "Wesensschau", die sie in unserem Falle "aus dem Wesen der Funktion" deduziert¹².

Es ist offensichtlich, daß für Mukařovský Klarheit darüber besteht, daß das Problem der Funktionen ein Problem der allgemeinen Theorie vom Menschen, also ein Problem der Anthropologie ist. Da er selbst aber nicht über eine klare anthropologische Konzeption verfügt - das ist offensichtlich das wesentliche Problem seines Denkens, Suchens und Umhertastens an der Wende der dreißiger und vierziger Jahre - will er das Problem mit Hilfe der phänomenologischen Wesensschau lösen.

Dann folgt die bekannte Erörterung der vier Hauptfunktionen, die Mukařovský "phänomenologisch deduziert" hat, der praktischen, der theoretischen, der symbolischen und der ästhetischen Funktion, die er weiterhin in unmittelbare und zeichenhafte Funktionen unterteilt.

Mukařovský sagt in seiner Studie an keiner Stelle, was er sich unter dem Begriff phänomenologische Wesensschau vorstellt, er sagt auch nicht, wie seine vier Funktionen mit der Phänomenologie zusammenhängen. Unserer Meinung nach handelt es sich hier um den üblichen analytisch-synthetischen und deduktiv-induktiven Zugang, wobei entscheidend ist, worauf der Hauptakzent gelegt wird. Und hier wird

offenbar, daß diese Studie über die Funktionen von einem Menschen geschrieben worden ist, der real und realistisch dachte, von einem Menschen, der die Fähigkeit der konkreten Verallgemeinerung besaß - und der darüber hinaus freilich auch ein professioneller Semiotologe war.

Verlassen wir nun für eine Weile den weiteren Weg von Mukařovskýs Erörterungen. Es ist offensichtlich, daß sich Mukařovský völlig der Tatsache bewußt war, daß die Frage der Abgrenzung der menschlichen Funktionen eine allgemein anthropologische Frage ist, und es ist ebenso offensichtlich, daß es ihm selber an einer derartigen allgemeinen anthropologischen Grundlage mangelte.

Der Autor dieser Zeilen möchte nicht verhehlen, daß er sich eine Reihe von Jahren bemüht hat, ein derartiges anthropologisches Konzept zu schaffen, eben weil er diese Lücke irgendwie schließen wollte. Das Konzept, das er mit seinem Buch aus dem Jahre 1968 vorschlug, war Feuerbach-Marxscher Provenienz¹³.

Auf der Grundlage der Feuerbachschen Auffassung von der menschlichen Gegenständlichkeit und der Vergegenständlichung des Menschen dürfte es möglich sein, auch eine bestimmte Typologie der menschlichen Funktionen zu entwerfen, die - wie aus der weiteren Erörterung wohl hervorgeht - keineswegs eine bloße Revision von Mukařovskýs Typologie aus dem Anfang der vierziger Jahre darstellt¹⁴, sondern auch eine Weiterentwicklung des Schlußgedankens dieser Studie, daß nämlich

die zueinander gehörenden Funktionen, die praktische und die ästhetische, die symbolische und die theoretische, miteinander gerade durch ihre Gegensätzlichkeit verknüpft sind. Als Beweis dieses Sachverhalts kann das Verhältnis zwischen der ästhetischen und der praktischen Funktion dienen. Sie sind so gegensätzlich, daß in ihrem Kontext, wenn wir die ästhetische Funktion dem gegenüberstellen, was außerhalb von ihr ist, a l l e

übrigen Funktionen, die theoretische eingeschlossen, dem Anschein nach 'praktisch' sind.¹⁵

Aus dieser Formulierung ist ersichtlich, daß Mukařovský bei seiner typologischen Betrachtung richtig herausföhlte, daß das Problem der menschlichen Funktionen im Grunde genommen ein Problem der menschlichen Praxis ist, daß es also um die Erklärung der menschlichen Existenz aus den Lebensbedürfnissen des Menschen geht, um das Begreifen der Gesamtheit der menschlichen Lebensprojektionen. Es geht freilich nicht allein um den Anschein eines praxeologischen Charakters menschlicher Aktivitäten, sondern um das Begreifen des elementaren menschlichen Schicksals des gegenständlichen Menschen.

Denn das Zentralproblem menschlicher Existenz ist die menschliche Unzulänglichkeit - die *Ananke* -, in der der Mensch nicht nur seine Gegenständlichkeit erfährt und erleidet, sondern in der und aus der heraus er zu seiner praktischen Tätigkeit gezwungen - man kann auch sagen *verurteilt* - ist. Der Mensch zeichnet sich aus durch eine existentielle Unzulänglichkeit gegenüber der Welt, in der er lebt: ständig benötigt er etwas und ständig verbraucht er etwas; in diesem Kreislauf ist er gezwungen, ständig über sich selbst hinauszuschreiten und in die gegenständliche Welt außerhalb seiner selbst zu transzendieren. Die menschliche Transzendenz in die Welt ist der grundlegende Inhalt der menschlichen Existenz und der menschlichen Praxis, im Strom dieser ununterbrochenen Transzendenz entdeckt der Mensch die Welt und richtet sich in ihr ein.

Die materielle menschliche Praxis ist die Antwort auf die elementaren Lebensbedürfnisse des animalischen Menschen, sie dient seinen Instinkten und verwandelt gleichzeitig

die animalischen Instinkte in menschliche Triebe, sie gibt ihnen die Fähigkeit und Möglichkeit der Variabilität und der Sublimation. Und damit entsteht der Mensch¹⁶.

Die elementare menschliche Praxis, die menschliche praktische Funktion bildet sich als Fähigkeit, ein elementares menschliches Bedürfnis zu erfüllen. Bereits in diesem elementaren Bereich zeigt sich, daß die menschlichen Bedürfnisse nicht nur notwendig, sondern auch verschiedenartig sind. Die Bedürfnisse werden in engem Zusammenhang damit hierarchisiert, wie die Triebe transformiert und sublimiert werden. Lediglich einige Grundbedürfnisse entlarven sich als fatal.

Ähnlich wie bei den Bedürfnissen entsteht auch bei den Fähigkeiten, diese Bedürfnisse zu erfüllen, Variabilität, Verschiedenartigkeit und Abstufung. Es entsteht eine Welt der Potentialität. Eine Fähigkeit kann in Gang kommen, muß es aber nicht, sie kann andauern oder auch nicht. Sie kann zu etwas anderem sublimiert werden, sie kann deformiert werden, sie kann bis zur Hypertrophie anwachsen, sie kann andere Fähigkeiten unterdrücken, verdrängen und überdecken.

Ein Leben in Unterbrechungen bei der Erfüllung der verschiedenen Bedürfnisse und bei der Aktivierung der verschiedenen Fähigkeiten ist offensichtlich grundlegendes Schicksal des Menschen bereits in der elementaren materiellen menschlichen Praxis. Gerade diese Unterbrechungen schaffen die Notwendigkeit, bieten aber auch die Möglichkeit verschiedenartiger funktioneller Verrichtungen - allein durch die Unterbrechung und die variierte Wiederholung sondert sich die menschliche Welt von der Welt der menschlichen Natur ab. So kann man sich des Zweckes der menschlichen Verrichtungen bewußt werden und ihn begreifen, so entsteht die menschliche Teleologie¹⁷.

Das Leben der praktischen Funktion bedeutet, daß der

Mensch aus sich selbst heraus in die gegenständliche Welt aufbricht (zu der gegenständlichen Welt gehört auch der andere Mensch), um dann wieder zu sich selbst zurückzukehren. Die menschliche Praxis ist eine an den Ausgangspunkt zurückkehrende Kreisbewegung¹⁸.

Bei der Beschreibung dieser zurückkehrenden Kreisbewegung erkennt der Mensch nicht nur, daß die Welt ihm gehört, er erkennt auch seine existentielle Wehrlosigkeit gegenüber der Welt. Durch seine Praxis verringert der Mensch diese Wehrlosigkeit zwar ständig - nichtsdestoweniger ist er jedoch auch bei dem heutigen hohen Stand der Zivilisation noch immer völlig wehrlos gegenüber seiner Geburt, gegenüber dem Tod, gegenüber dem Hunger, gegenüber seiner Geschichte, gegenüber einem Erdbeben, gegenüber dem Wetter und gegenüber einer Reihe anderer Dinge.

In dieser Wehrlosigkeit denkt sich der Mensch die Zauberkunst aus und vertraut sich ihr an. Die Zauberwelt hat für ihn eine ungewöhnliche Anziehungskraft und ungewöhnlichen Reiz, weil er in ihr auch seine unbewußten Wünsche und Sehnsüchte stillt, lange bevor er zur Erkenntnis seines Unbewußten gelangt ist, und weil er in dieser Welt seine existentiellen Probleme lösen kann, die er mit seiner natürlichen Erfahrung bis dahin nicht hat bewältigen können. So entsteht in uralter Zeit die magische Dimension der praktischen Tätigkeit des Menschen.

Im Rahmen dieser zwei Hauptmodalitäten der menschlichen Existenz - gemeint ist die unmittelbare materielle Praxis und die magische Praxis - kristallisiert sich schon seit uralter Zeit eine dritte Modalität heraus, die theoretische Tätigkeit, die aus dem Bereich und im Bereich der natürlichen Erfahrung geboren wird; ohne eine Theorie würde der Mensch praktisch nicht

als Mensch existieren können - seine materielle Praxis trägt bereits von Beginn an Spuren einer theoretischen Tätigkeit.

Denn in den Unterbrechungen zwischen den einzelnen Verrichtungen der unmittelbaren materiellen Praxis kann sich der Mensch auch mit etwas anderem als mit unmittelbarer praktisch-materieller Tätigkeit beschäftigen. Darüber hinaus ist er dazu sogar gezwungen, wenn er in seinen unmittelbaren praktischen Handlungen Fehlschläge und Mißerfolge erleidet.

Diese Mißerfolge entfalten in ihm die Fähigkeit, sich mit seinen Fehlschlägen zu befassen und Wege zu suchen, wie man diesen Fehlschlägen Einhalt gebieten kann. Das Leben lehrt ihn, die natürliche Erfahrung unabhängig vom magischen Glauben und Vertrauen zu verarbeiten und zu bewältigen, und zwingt ihn zu einer embryonalen theoretischen Tätigkeit, die sich ununterbrochen und immer tiefgehender und stärker von der praktisch-materiellen Tätigkeit und von der magischen Tätigkeit ablöst.

Wenn die Entwicklung der Instinkte zu Trieben aus dem Tier den Menschen schafft, dann ist ein notwendiger Bestandteil der Genese des Menschen auch die Genese der Fähigkeit, die Phänomene der natürlichen Erfahrung rational zu verarbeiten und zu bewältigen.

Eine relative Losgelöstheit der grundlegenden Funktionen, der praktisch-materiellen Funktion, der magisch-imaginativen Funktion und der theoretischen Funktion, kann man bereits im naturhaften, d.h. vorhistorischen Entwicklungsstadium des Menschen ausmachen.

Diese drei Funktionen bilden die grundlegende Gesamt-

heit der praktisch-existentiellen Tätigkeit des Menschen und stellen in diesem Sinne drei relative Bestandteile der einen und einzigen praktischen Funktion (im weiteren Sinne des Wortes) dar.

Am kompliziertesten und am interessantesten ist die Situation im Bereich der magisch-imaginativen Funktion.

Hier durchdringen sich bereits im naturhaften Stadium magische Verrichtung und bildhafte Imagination. Der magische Akt besteht darin, daß eine imaginative Vorstellung objektiviert und ein analoger Gegenstand postuliert wird. Die Magie dient und hilft so der menschlichen Praxis, sie vervielfältigt deren beschränkte Möglichkeiten. Die Magie entsteht also als eine eminent praktische Funktion¹⁹.

Dabei kann man zwei Pole der magischen Zentrierung feststellen: zum einen ist es das menschliche Subjekt selbst und die für es erreichbaren Objekte (die wundertätigen Gegenstände im Bereich des Menschen - die menschliche Zauberei), zum anderen das außermenschliche Zentrum, das mit der natürlichen menschlichen Erfahrung nicht erreicht werden kann.

In dieses außermenschliche Zentrum wird die magisch-religiöse Vorstellung einer objektiven Kraft projiziert, die einen entscheidenden Einfluß auf die Modellierung der menschlichen Existenz und auf die Modellierung der menschlichen Sehnsucht hat. So entsteht von Urzeiten an die magisch-mythologische Welt, die vor allem mit der unangenehmen Tatsache des menschlichen Todes verknüpft ist, und die verschiedenen Vorstellungen von Unsterblichkeit und Glückseligkeit (Paradiesvorstellungen); diese magische Welt sondert sich von der empirischen Lebenspraxis ab als eine ideale Welt, in der sich menschliche

Sehnsucht, menschliches Verlangen und menschliches Wünschen ansiedelt.

Der magisch-mythologische Kern und die magisch-mythologische energetische Kraft der religiösen Vorstellungen sondern sich ab als eine **o n t o l o g i s c h e i g e n - b e r e c h t i g t e** Welt, als eine Welt außerhalb des Zugriffs der natürlichen menschlichen Erfahrung, als eine Welt, die zugleich dem menschlichen Bedürfnis entspricht, auch solche Probleme zu lösen, die sich der empirischen menschlichen Praxis entziehen - die jedoch trotzdem und gerade deswegen die existentielle Situation, die sich aus dem Zustand der menschlichen **A n a n k e** ergibt, stimulieren.

Daraus resultiert auch jenes dualistische Gerüst der magisch-religiösen Weltordnung, das an der Entwicklung der verschiedenen Religionen nachgewiesen werden kann: die objektive Kraft außerhalb der natürlichen Welt (die Gottheit, Gott) einerseits und ihr Repräsentant und Übertragungshebel in der Welt (der Zauberer, der Schaman, der Medizimann, der Priester) andererseits²⁰.

Die Ausrüstung für die Magie wird von der menschlichen Imagination geliefert, die bereits im naturhaften Stadium des Menschen die analogische Art und Weise des Fühlens und Denkens umsetzt in die Schaffung neuer Welten und so die schöpferische Fähigkeit des Menschen manifestiert. Das Bedürfnis nach magischer Praxis gewinnt jedoch die Herrschaft über die Imagination, und erst eine bestimmte Entwicklungsstufe der funktionellen und zivilisatorischen Struktur schafft die Fähigkeit zur Entkoppelung dieser Verbindung.

Ähnlich wie die unmittelbare materielle Praxis und die Magie ist auch die theoretische Funktion eng mit der Lebenspraxis verknüpft, und zwar in dem Sinne, daß sie sich embryonal konstituieren kann als Art und Weise des Bewältigens und Begreifens der elementaren Lebensverrichtungen.

Es geht hier um die natürliche empirische Welt, in der sich der Mensch bewegt und in der er seine existentiellen Lebensprobleme löst; gerade deshalb, weil die Magie ihm nur dann helfen und zu Nutzen sein kann, wenn er es fertigbringt, sich selbst zu helfen, ist er - unabhängig davon, wie stark er an die Magie glaubt - dazu gezwungen, seine Erfahrungen und Vorstellungen per analogiam so in Form zu bringen, daß er einen bestimmten praktischen Effekt aus ihnen gewinnt.

So entsteht eine praxeologische Theorie, die auf der natürlichen Erfahrung und dem Analogieprinzip beruht; aus der analogisierenden Beobachtung entsteht die embryonale Form einer theoretischen Abstraktion.

Kluft und Abstand zwischen praktischer und theoretischer Leistung sind anfangs minimal. Sie entsprechen dem Weg vom Stein zum Faustkeil. Allerdings ist bereits zur Erfindung des Bogens eine große Kraft dieser empirisch begründeten Theorie erforderlich als einer Handlungsweise, die sich sowohl von der Sphäre der unmittelbaren materiellen Praxis, als auch von der Sphäre des magisch-imaginativen Bewußtseins abhebt.

Die Welt, die durch die natürliche Erfahrung gemeistert wird, stellt allerdings nur einen kleinen Ausschnitt aus jenem Kreis von 360° dar, den die Lebensprobleme des Menschen ausfüllen.

Die auf die natürliche Erfahrung gegründete Ratio ist nur ein kleiner Funke in jenem Feuerwerk von Lebensempfindungen, durch die die Gefühlswelt des Menschen bestimmt wird, der in die Welt geworfen ist und dessen Situation in der Welt vor allem ein irrationales Problem ist (und immer sein wird).

Nichtsdestoweniger kann dieser rationale Funke schon nicht mehr erlöschen und vergehen, weil die schreckliche Notwendigkeit der materiellen Praxis des Menschen, der

seinen tiefsten irrationalen Sehnsüchten und Wünschen zum Trotz immer nur auf sich selbst angewiesen ist, diesen rationalen Funken nicht nur erhält, sondern ihn immer weiter anfacht und ihn nach und nach zwingt, als Flamme aufzulodern.

Als die menschliche theoretische Tätigkeit aus dem prälogischen Stadium in das logische Stadium überging, bedeutete dieser Schritt auch eine Vertiefung des Abgrundes zwischen Theorie und Praxis und zwischen Theorie und Magie.

Die vollständige Verselbständigung der theoretischen Funktion bedeutet auch die Schaffung einer Situation, in der die zur menschlichen unmittelbaren Praxis zurückkehrende Halbkreisbewegung nicht unbedingt beschrieben werden muß, wo sie ausgelassen werden kann und ausgelassen wird, und wo sich so diese Rückkehr v e r s c h i e b t a u s dem Bereich des Realen in den Bereich des Potentialen. Die Rückkehr aus der Theorie in die Praxis wird zur ständig p o t e n t i a l e n A l t e r n a t i v e , die eintreten kann, aber nicht muß, und die über Generationen hinweg nicht realisiert zu werden braucht.

Die Theorie, die rationale erkennende Tätigkeit, kann zu einem selbstzweckhaften Prozeß werden, wenn das Subjekt aufhört, ihr unmittelbares Ziel zu sein (damit fällt die an den Ausgangspunkt zurückkehrende Halbkreisbewegung fort) und wenn die A n a l y s e d e s O b j e k t e s a l s s o l c h e s u n d d e s s e n A n a l y s e a l s s o l c h e zum Ziel wird²¹.

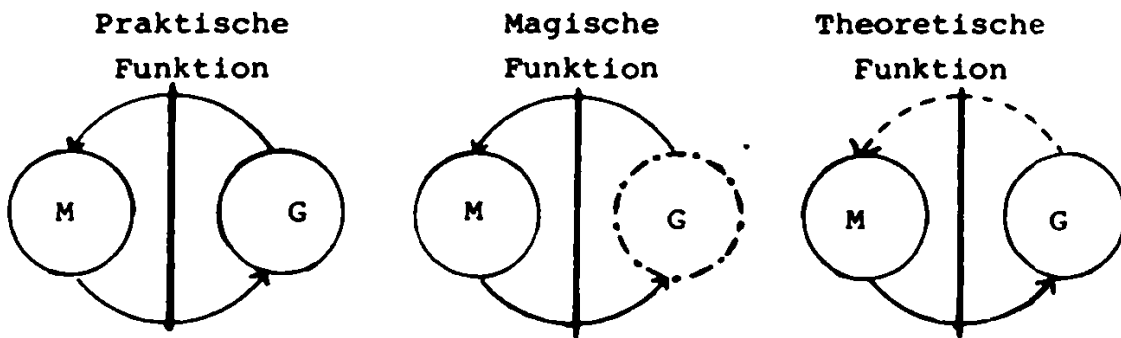
Man kann sagen, daß die theoretische Funktion erst in diesem Stadium in ihr Reifestadium gelangt, in dem sie jenen gewaltigen und faszinierenden Marsch menschlicher Erkenntnis bis zum heutigen Stadium beginnen kann.

Der Markstein war offensichtlich das Entstehen der

Astronomie, der Mathematik und der Philosophie in der antiken Zivilisation. Die Mathematik und die Philosophie bringen den höchsten Grad an logischer Abstraktion und an allgemeinem Wissen ein.

Die weitere Entwicklung nach vorn war jedoch im Gegenteil an die Loslösung und Emanzipation der konkreten Wissenschaften von der Philosophie geknüpft. In der antiken Zivilisation ist diese Bewegung sehr zögernd und unentschlossen, die Sklavenhaltergesellschaftsordnung gab ihr nicht die notwendigen Impulse. Erst die europäische Zivilisation bedeutet die Vollendung dieses Prozesses, und sie liefert zugleich unzählige Zeugnisse dafür, daß die potentielle zurückkehrende Halbkreisbewegung der Theorie tatsächlich eine **P o t e n t i a l i t ä t** darstellt, die sich in **R e a l i t ä t** verwandelt.

Graphisch kann man die drei grundlegenden praktischen Funktionen (im weiteren Sinne des Wortes)²² etwa folgendermaßen veranschaulichen:



Legende: M = Mensch; G = Gegenstand

- Linie der Realität
- - - - - Linie des Magischen und Imaginativen
- - - - - Linie der Potentialität
- Linie der menschlichen Transzendenz

(Die Linie der Potentialität bedeutet eine Wirklichkeit im gedachten Zustand, allerdings auch die Möglichkeit ihrer

Verwandlung in eine reale Wirklichkeit. Das gilt freilich mit umgekehrten Vorzeichen auch für die Linie der Transzendenz und der Realität. Die Wahl der Linien bei der graphischen Darstellung war davon abhängig, wo unter dem Blickwinkel dieser Betrachtung der Hauptakzent liegt, wo die Dominante der Beziehung ist.)

In diesem Versuch einer Typologie der Funktionen geht es nicht und kann es nicht gehen um eine erschöpfende Historiographie dieser Funktionen, sondern nur um die Skizzierung ihrer strukturellen Gliederung in der Totalität der menschlichen Existenz. Es ist freilich begreiflich, daß diese Totalität der menschlichen Existenz ein *h i s t o r i s c h - g e n e t i s c h e r* Prozeß ist, dessen Inhalt durch die gegenseitige Profilierung und die gegenseitige Verknüpfung der grundlegenden Inhaltsblöcke (Funktionen) des menschlichen Gattungswesens gebildet und bestimmt wird.

Wenn man auch in diesem Prozeß eine bestimmte Entwicklung und bestimmte Veränderungen feststellen kann²³, so ändert sich die grundlegende Struktur jedoch nicht, sie bleibt in ihrem Wesen die gleiche; die Art und Weise der menschlichen Existenz (die Praxis im weiteren Sinne des Wortes) erzwingt drei Hauptpositionen: die materielle Praxis und die magische Praxis, und weiterhin die theoretische Praxis, die eng verknüpft ist mit der existentialen Angewiesenheit des Menschen auf die natürliche Welt und die zu einer teilweisen Emanzipation des menschlichen Verstandes von den übrigen geistigen Tätigkeiten führt, die in diesem Stadium hauptsächlich in der magischen Sphäre domestiziert werden²⁴.

Die wichtigste Veränderung, zu der es im Laufe der bisherigen Entwicklung gekommen ist, ist die schrittweise Entkoppelung der magischen Funktion und der imaginativen

Funktion. Aus ursprünglich einem Block sind zwei Blöcke entstanden.

Diese Differenzierung und Dissoziation ist das Ergebnis des inneren Kampfes der Funktionen, konkret vor allem das Ergebnis des Umstandes, daß das schrittweise Erstarren der theoretischen Funktion - in der europäischen Zivilisation besonders im Rationalismus der Renaissance - die natürliche Welt des Menschen erweitert und die magische Funktion in immer engere Räume zurückdrängt, ihr den Boden entzieht und ihr die Möglichkeit der Realisierung erschwert.

Eine weitere Erschütterung für die Vorherrschaft der magischen Funktion in Europa war die europäische Reformation. Die europäische Reformation ist nicht nur eine soziale Revolution, sondern auch ein gewaltiger revolutionärer Angriff auf das schamanenhaft-magische Verständnis des Christentums.

Infolge dieser zwei historischen Akte entsteht der Boden dafür, daß sich die menschliche Imagination aus der Botmäßigkeit gegenüber der Magie emanzipiert und sich als selbständige und autonome menschliche Aktivität konstituiert.

Aus diesem Grunde kristallisiert sich erst seit der Reformation und der Renaissance in Europa die Kunst im neuzeitlichen Sinne heraus. Ihr Geburtshelfer ist nicht nur das siegreiche Auftreten der Natur und der natürlichen Welt im Realismus der Renaissance, sondern auch die Bilderstürmerei der radikalen Reformation, die dem magischen Fungieren der künstlerischen Äußerung den Todesstoß versetzte.

Die Imagination wird zu einer Kraft des menschlichen Geistes und bietet ihm die Möglichkeit, sich von den materiell-praktischen Fesseln zu befreien. Damit liefert sie ihm eine ge-

waltige innere Kraft: die Folge ist ein ungeheurer Sprung in der Entwicklung des Menschen und aller seiner Fähigkeiten. Die Entfaltung der Sensibilität, der Emotionalität, aber auch der Rationalität des modernen Menschen hätte ohne die befreite Imagination nicht innerhalb weniger Jahrhunderte diesen steilen Kurs in geradezu schwindelerregende Höhen einschlagen können.

Wenn die Imagination die menschliche Psyche auch von den dinglichen Fesseln befreit, so läßt sie ihr dennoch ständig die Möglichkeit, in die dinglichen Fesseln einzutreten. Für die Definition der menschlichen Imagination ist jedoch entscheidend, daß es auch jene Fähigkeit gibt, nicht in die dinglichen Fesseln einzutreten und so den menschlichen Intentionen - die zum größten Teil unbewußt sind - einen Spielraum zu schaffen, in dem sie sich frei manifestieren und gleichzeitig die innere Welt des menschlichen Subjekts formen können, eine Welt, die überwiegend von a-rationalen Kräften beherrscht wird.

Aus diesem Grunde ist die Imagination zutiefst mit der Emotionalität gekoppelt, und die Emotionalität ist eine der Sphären, in denen die Imagination dem Menschen sein menschliches Gesicht gibt.

Die Tatsache, daß die Imagination im Aufbau der menschlichen Existenz eine schlechthin inhaltliche Kraft ist, verbindet sie mit den übrigen praktischen Funktionen; die Imagination ist eine Art Praxis des menschlichen Geistes, die sich jedoch nicht objektivieren muß wie die übrigen praktischen Funktionen - auch wenn sie sich natürlich nur am Material der gegenständlichen Welt entfaltet und nur an ihm entfalten kann. Sie ist gekoppelt mit der menschlichen Libido, die die energetische Quelle ihrer Bewegung darstellt.

Aus diesem Grunde kann sie in verschiedener Weise mit

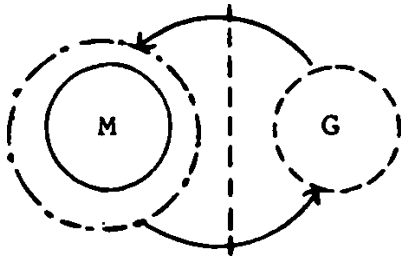
der ästhetischen Funktion verbunden, ja sogar mit dieser gleichgesetzt werden. Die neuzeitliche Kunst läßt sich gut erklären und begreifen als Produkt der menschlichen Imagination und Emotionalität, weil Imagination und Emotionalität in ihrem inhaltlichen Aufbau eine der entscheidenden Rollen spielen²⁵.

Die Größe der theoretischen Tat der strukturalistischen Ästhetik beruht jedoch darin, daß sie sich mit dieser Definition nicht zufriedengibt. Mukařovský, inspiriert wohl zunächst durch die formalistische Unterscheidung der poetischen Funktion der Sprache von ihrer emotionalen Funktion, begriff in seinem reifen Stadium, daß das Ä s t h e t i - s c h e e t w a s a n d e r e s i s t als nur Emotionalität und Imagination; diese Einsicht bedeutet nicht eine V e r r i n g e r u n g der Bedeutung der Emotionalität und der Imagination, sondern ganz im Gegenteil erst eine v ö l l i g e W ü r d i g u n g der Bedeutung der Emotionalität und der Imagination, wie auch aller übrigen praktischen Inhalte: die Dialektik zwischen dem Ästhetischen als einer l e e r e n Funktion und den außerästhetischen Inhalten bedeutet, daß das Ästhetische i m s t a n - d e i s t , s ä m t l i c h e I n h a l t e d e r m e n s c h l i c h e n E x i s t e n z z u t h e - m a t i s i e r e n und dem Menschen die F ä h i g k e i t d e r ä s t h e t i s c h e n E r k e n n t n i s seiner selbst und auch der Welt gibt, und zwar dadurch, daß es ihn in einem bestimmten Maße von der Notwendigkeit befreit, sich und die Welt in den praktischen realen Zusammenhängen zu betrachten: Das ästhetische Isolations-, Entblößungs- und Aktualisierungsprinzip l i q u i d i e r t n i c h t diese praktischen Beziehungen und realen Inhalte, es ermöglicht dem Menschen im Gegenteil, daß er sie dadurch besser erkennt, d a ß e r m i t i h n e n e i n e n d i r e k t e n K o n t a k t h e r s t e l l t , daß

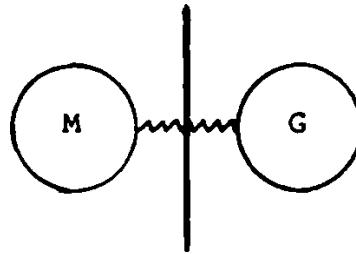
er in eine direkte Konfrontation mit ihnen eintritt, daß er die Fähigkeit des direkten Erlebnisses gewinnt, bei dem die an den Ausgangspunkt zurückkehrende Kreisbewegung der Praxis fortfällt. Die Fähigkeit der totalen Negation der praktischen Fesseln und realen Inhalte der menschlichen Aktivität ist also nichts anderes als die ästhetische Kultivierung dieser Fesseln und Inhalte²⁶.

Graphisch kann man die imaginative und die ästhetische Funktion etwa folgendermaßen veranschaulichen:

Imaginative Funktion



Ästhetische Funktion



Legende:

~~~~~ Linie des Ästhetischen, ästhetisches Prinzip

(Isolierungs-, Aktualisierungs-, Entblößungsprinzip)

Die ästhetische Verbindung des Menschen mit dem Gegenstand wird begriffen als elektrische Entladung der direkten Konfrontation des totalen Menschen mit der Realität.

(Vgl. ansonsten den Text der Legende auf S. 75).

Da jedoch die Existenz ästhetischer Haltungen immer mit außerästhetischen Inhalten, die ästhetisch entblößt und verfremdet werden, verknüpft war und verknüpft ist, war es ungeheuer schwierig, den besonderen Status der ästhetischen

Funktion zu erkennen, zu erkennen, daß das Ästhetische etwas Eigenständiges ist.

Damit das Ästhetische in seiner Eigenständigkeit und Selbständigkeit erfaßt werden konnte, war eine jahrtausendelange Entwicklung notwendig bis zu dem Schlüsselerlebnis der Avantgarde des 20. Jahrhunderts, das es dem Ästhetischen ermöglichte, sich als ebenbürtig im Kreis der Geschwister der übrigen menschlichen Funktionen herauszuschälen. Darüber wird jedoch weiter unten die Rede sein.

Jahrhunderte und Jahrtausende lang lebt das Ästhetische allerdings an den Reibungsflächen zwischen den übrigen Funktionen, denn an diesen Reibungsflächen kann man sich am ehesten der Beschränktheit und Blindheit ihrer praktischen eindimensionalen Zweckhaftigkeit bewußt werden. An diesen Reibungsflächen entsteht die elektrische Entladung des Ästhetischen.

Eine Verbindung des Ästhetischen mit der unmittelbaren praktischen Sphäre des menschlichen Lebens findet sich seit Urzeiten am ausgeprägtesten in der Praxis der menschlichen Kleidung, in der Mode - vor allem in der Damenmode.

Ebenso mit der Magie steht das Ästhetische von Urzeiten an bis in die moderne Zeit in engem Kontakt. Der Anteil der ästhetischen Funktion ist hier seit Urzeiten offensichtlich sehr intensiv, jedoch nicht isoliert faßbar, weil die beiden Funktionen miteinander verschweißt sind und simultan wirksam werden. Das läßt sich gut an den Höhlenzeichnungen des Urmenschen dokumentieren, von denen bereits die Rede war. Bei den schönen Madonnen des späten Mittelalters, die, eigentlich als Motivbilder gedacht, jedoch auch - ob schon bewußt oder noch unbewußt - als Verkörperung des realen weiblichen Liebreizes gemalt wurden, entstand dann eine Reibungsfläche, aus der eine kraftvolle ästhetische Energie sprühte und bis zum heutigen Tag sprüht;

das war darüber hinaus der Augenblick, in dem sich die magische und die imaginative Aktivität des Menschen entkoppelte. Und an der surrealistischen Aktivität von André Breton kann man die enge Koppelung der Magie mit dem Ästhetischen bis in die jüngste Zeit verfolgen.

In die theoretische Aktivität dringt das Ästhetische am leichtesten dort ein, wo die theoretische Tätigkeit zur Selbstzweckhaftigkeit neigt. Diese Erscheinung kann man offensichtlich am besten am antiken griechischen Denken beobachten. Es ist sicher kein Zufall, daß Plato zu den Urvätern der Idee vom objektiven Schönen gehört, das mit der Wahrheit verkettet ist.

Und in der Zeit der befreiten Imagination, d.h. vor allem im Leben der neuzeitlichen Kunst, ist die ästhetische Entladung fast mit Händen greifbar in jedem künstlerischen Akt gegenwärtig, denn sie preßt und komprimiert die Imagination in das künstlerische Artefakt, das bereits nicht mehr die Fähigkeit hat, sich irgendwie anders zu realisieren.

Gerade deswegen, weil es im Fall des Ästhetischen um die Negation der praktischen Funktionen geht und auch darum, daß einzig im Bunde mit diesen praktischen Funktionen das Ästhetische fähig war und ist, zu leben und sich zu zeigen, konnte der Mensch über Jahrhunderte hinweg an das objektive Schöne glauben, wenn er imstande war, in seinen Vorstellungen und Verrichtungen die gegenständliche natürliche Welt, mit der er schicksalhaft verbunden war und ist, aus den unmittelbaren praktischen Fesseln zu befreien.

Solange der Mensch nicht seine unmittelbaren libidinösen Sehnsüchte in die ihn umgebende Welt projiziert - und das ist zweifellos eine Quelle der Illusion vom objektiven Schönen -, hat er im Leben eine Menge Gelegenheiten, die Natur nicht nur in Bezug auf seine praktischen Bedürfnisse, sondern in ihrem entblößten Zustand wahrzunehmen. Er ge-

winnt die Fähigkeit, die Wolken als solche zu sehen, und nicht nur als Quelle des Regens. Solange er kein Astronom ist oder astrologische Neigungen hat, ist er gezwungen, sich mit den Sternen als solchen zufriedenzugeben, weil die Sterne ansonsten keinerlei praktische Funktion haben. Und deshalb ist der Sternenhimmel so schön! So könnten wir weiter fortfahren über Berge, Wälder und Blumen. Hierher kommt also die gewaltige Kraft der Vorstellung vom objektiven Schönen der Natur<sup>27</sup>.

In der modernen Zeit, in der die Emotionen an Stärke gewinnen, in der sich die Flut der Eindrücke, denen der Mensch in der zivilisierten Welt ausgesetzt ist, vervielfacht, in der das wissenschaftliche Eindringen in das Innere der Wirklichkeit mit Riesenschritten voranschreitet, genügt für dieses Wahrnehmen nicht mehr das Entblößungsprinzip, die Isolierung muß durch die Deformierung verstärkt werden. So entsteht die Epoche der neuen Renaissance, die moderne Kunst und die moderne Kultur. War die erste Renaissance vorwiegend eine Manifestation des mimetischen Realismus, so ist die zweite Renaissance die Manifestation eines Realismus des inneren Modells. .

Das wesentliche Sprungbrett ist der Kubismus und der Futurismus. Das Prinzip der Simultaneität und das Prinzip der Multiplikation, das in der modernen Kunst zusammen mit dem Futurismus auf die Welt kommt, gibt dem kultivierten modernen Bewußtsein die Möglichkeit, nicht nur seine neue Lebenssituation adäquater auszudrücken, sondern zugleich dem Isolierungsprinzip der modernen Kunst den Charakter einer Deformation zu geben.

Freilich geht es weiterhin um eine Koppelung von Imagination und Deformation; die künstlerische Äußerung wird gerade durch das Deformierungsprinzip zum Ausdruck vervielfachter Lebensgefühle aufgerufen<sup>28</sup>.

Jener kritische Punkt, von dem weiter oben die Rede

war und an dem sich die ästhetische Funktion loslöst zu ihrer absoluten Selbständigkeit, kommt erst mit der Dada-Bewegung.

Dada ist ein Kind des totalen menschlichen Wahnsinns, in den die moderne Zivilisation mit einer bewunderungswürdigen Gesetzmäßigkeit einmündete, ein Kind der totalen Entmachung der Werte. Als dann einige Menschen versuchten, dieses Gefühl zum Ausdruck zu bringen - diese Menschen waren dabei überzeugt, daß sie jegliche Kunst überhaupt vernichten -, entstand eine seltsame und merkwürdige Situation: Indem die Dadaisten das kubofuturistische Prinzip bis in das Reich des Unsinnns weiterentwickelten, verhalfen sie durch diese bewußt nihilistische Haltung der ästhetischen Funktion dazu, sich endlich aus der Botmäßigkeit gegenüber den anderen Funktionen zu befreien und dem Menschen alle ihre verborgenen Schönheiten zu enthüllen.

Die unsinnigen Lautgedichte von Hugo Ball, Tzaras Produktion von Poesie aus zerschnittenen Zeitungen und der Zynismus, mit dem Marcel Duchamp den lebensspendenden menschlichen Akt zu einer maschinistischen Verrichtung irgendeiner Pseudomaschine degradiert, die er jahrelang pseudowissenschaftlich ausgedacht und dann pseudomalerisch gestaltet hat<sup>29</sup>, verleihen der ästhetischen Funktion für eine kurze Zeit die vollständige Selbständigkeit, geben ihr die Möglichkeit, sich aller übrigen Funktionen zu entledigen.<sup>30</sup>

Das wahnsinnige Tempo der modernen künstlerischen Renaissance, die glaubt, die Kunst zu liquidieren, setzt sich jedoch weiter fort, die Negation der Kunst kann nicht im Dadaismus enden, das konstruktive Zerschlagen der Kunst verwandelt sich in den Konstruktivismus.

Während also Šklovskij als russischer Futurist die Möglichkeit hatte, die ästhetische Funktion als Deformationsprinzip zu erkennen<sup>31</sup>, hatte Mukařovský bereits die Möglichkeit, in seine ästhetische Theorie die Ergebnisse

der dadaistischen und der konstruktivistischen Revolution einzuarbeiten - wenn auch nur hauptsächlich auf der Grundlage des Werks von Karel Teige. Denn die Negation der Schönheit in Teiges Konstruktivismus und Funktionalismus ist die Voraussetzung dafür, daß Mukařovský die negierende und zugleich auch lebenspendende Rolle der ästhetischen Funktion durchdenken konnte.

Am Schluß ist es möglich zu konstatieren, daß die avantgardistische "Liquidierung der Kunst" die Kunst nicht liquidiert, sondern die ästhetische Funktion entblößt hat. Die konkrete Dialektik hat auch hier bewiesen, daß sie das alles beherrschende Prinzip ist.

Es ist interessant, daß die erste Stufe der Erkenntnis der ästhetischen Funktion mit der vordadaistischen Phase der modernen Kunst verknüpft ist (Futurismus → Šklovskij → Formalismus), während die zweite Stufe erst mit der nachdadaistischen Entwicklungsstufe verbunden ist (Konstruktivismus → architektonischer Funktionalismus → Mukařovský).

Der Dadaismus selbst hat keinen Theoretiker gefunden, der aus der dadaistischen Entblößung des "Ästhetischen" die Universalität dieser Modalität der menschlichen Existenz herausgelesen hätte. Es war wohl die innere Widersprüchlichkeit und die extreme anthropologische und soziale Extravaganz der dadaistischen Reaktion auf den Wahnsinn der modernen Zeit, die eine kühle Analyse des universellen Werts dieser totalen Negation der Werte unmöglich gemacht hat.

Nichtsdestoweniger hat der Strom der avantgardistischen Kunst das Erkennen der ästhetischen Funktion trotzdem möglich gemacht. Und er hat so auch die neue Typologie der menschlichen Funktionen von Jan Mukařovský ermöglicht, der sich auch diese Betrachtung zuordnet.

In unserer Skizze ging es darüber hinaus auch darum, zu zeigen, daß das Leben der menschlichen Funktionen und die Entdeckung der ästhetischen Funktion verknüpft ist mit den konkreten prähistorischen und historischen Formen der gesellschaftlich-menschlichen Existenz und daß sich die Beziehung der ästhetischen Funktion zu den übrigen Funktionen wohl mit Hilfe der Methode der dialektischen Strukturologie aufhellen läßt.

#### ANMERKUNGEN

1 Vgl. H.R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I*, München 1977, wo es im Vorwort auf S. 11 heißt: "Meinen Ansätzen zu einer neuen Historik der Literatur und Kunst, die vom hermeneutischen Vorrang der Rezeption ausging, war der Prager Strukturalismus in einer Weiterentwicklung des russischen Formalismus vorangegangen, deren noch unausgeschöpftes Resultat der westlichen Forschung inzwischen durch die Editionen und Präsentationen einer Konstanzer Forschungsgruppe erschlossen wurden." Auf S. 17 wird dann ausdrücklich festgestellt, daß einer der Ausgangspunkte für die Arbeit von Jauß Jan Mukařovský war, der "mit 'Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten' (1936) [...] die ästhetische Erfahrung [...] als das 'leere', d.h. transparente Prinzip der ästhetischen Funktion, das alle anderen Tätigkeiten zu ergreifen und zu dynamisieren vermag", bestimmte.

2 Vgl. ebd., S. 166-176.

3 Vgl. ebd., S. 167. Herv. von R.K.

4 Ich muß hier darauf hinweisen, daß die deutsche Version dieses meines Buches "Der Marxismus und die moderne geistige Wirklichkeit" aus dem Jahre 1970 gekürzt worden ist, einschließlich des Einleitungskapitels über Mukařovský, und daß durch diese Kürzung wichtige Passagen herausgefallen sind. Die beste und authentische fremdsprachige Version dieses Buches ist bisher die italienische Fassung

"La realtà spirituale moderna e il marxismo", Torino 1971.

5 Vgl. ebd., S. 169ff.

6 Die Studie, die das erste Kapitel meines Marixmusbuches bildet, erschien zuerst in dem Sammelband "Struktura a smysl literárního díla", Praha 1966.

7 Vgl. O struktuře a strukturalismu, Filosofický časopis 17 (1969), H. 1, S. 114-118. Die diesbezügliche Stelle lautet in deutscher Übersetzung: "Meiner Meinung nach wäre es gut, wenn man über Mukařovskýs Studien der vierziger Jahre, einer Zeit, in der die Phänomenologie sehr großen Einfluß auf ihn hatte, gesondert diskutieren würde; in einem solchen Gespräch könnte man den Charakter der Texte dieser Jahre verdeutlichen. Eine eingehendere Untersuchung würde meines Erachtens zeigen, daß in jenen Texten, vor allem in der Studie "Místo estetické funkce mezi ostatními" (Die Stellung der ästhetischen Funktion unter den übrigen Funktionen), die Unterscheidung von magischer, praktischer, theoretischer und ästhetischer Funktion verhältnismäßig unkonkret und unlogisch vorgenommen worden ist; auch bei einer Reihe weiterer Probleme könnte man Unsicherheitsfaktoren aufzeigen. Ich glaube, daß der Strukturalismus der Ästhetik dadurch zu einer neuen Grunderkenntnis verholfen hat, daß er die Dialektik von außerästhetischen und ästhetischen Qualitäten erfaßt. Zur Zeit ist mir keine Möglichkeit bekannt, diese Dialektik im phänomenologischen System zu erfassen [...]". (Über die Struktur und den Strukturalismus, Postylla bohemica, 4/5, S. 95-104, hier: S. 102.)

8 Vgl. Studie z estetiky, Praha 1966, S. 65-73; deutsch in: Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt 1970, S. 113-137.

9 Vgl. Kapitel aus der Ästhetik, S. 122: "Sie [die Funktionen] dürfen nicht einseitig auf das Objekt projiziert werden, sondern es muß vor allem das Subjekt als ihre lebendige Quelle Berücksichtigung finden." Der tschechische strukturelle Funktionalismus Mukařovskýs ist ein anthropologischer Strukturalismus, der theoretisch aus der funktionalen Architektur hervorgegangen ist. In dieser Hinsicht entspricht er der Genetik der Bedeutung des Begriffes 'Funktion'; denn das lateinische "fungi" bedeutet ursprünglich "ein Amt oder Geschäft verwalten, verrichten", d.h. "ein Amt in menschlichen Angelegenheiten erfüllen". Die spätere Erweiterung des Begriffes in andere Bereiche, z.B. die Mathematik, die Naturwissenschaften und die philosophische Ontologie, stellt eine sekundäre Bedeutungsschicht dar. Es ist charakteristisch für das moderne tschechische Denken, daß der zweite Initiator des modernen tschechischen Strukturalismus, der



Philosoph J.L. Fischer, nach dem Krieg den Begriff 'Funktion' gerade in dieser weiteren Bedeutung zum Ausgangspunkt seiner strukturalen philosophischen Ontologie macht.

10 Ebd., S. 123.

11 Ebd., S. 125.

12 Ebd., S. 125.

13 Dem Autor dieser Zeilen ist es bisher nicht gelungen, sein Vorhaben, eine Arbeit über Feuerbach zu schreiben, in die Tat umzusetzen. Feuerbachs revolutionäre philosophische Tat, die sowohl von der Publizität der Feuerbachnachfolger Marx und Engels, als auch von dem mächtigen Strom der idealistischen Philosophie des 19. und 20. Jahrhunderts überschattet wurde, hat jedoch bis heute ihre äußerste Relevanz und Aktualität nicht verloren.

14 Man muß sich vergegenwärtigen, daß Mukařovskýs Typologie - besonders im Strom des ästhetisch-anthropologischen Denkens - ziemlich vereinzelt dasteht, sie hat - soweit mir bekannt ist - weder Vorgänger noch Nachfolger. Mukařovský hat die Funktionen ursprünglich als Sprachwissenschaftler und Literaturwissenschaftler charakterisiert und lediglich das Bühlersche Feld der Funktionen um die ästhetische Funktion erweitert, die er noch ganz formalistisch begreift - man könnte auch sagen "auf Jakobson'sche Weise", wenn wir die scharfsinnige Charakteristik von Jauß verwenden wollen, von der weiter oben die Rede war. Diesen Sachverhalt hat H. Günther in seinem Buch "Struktur als Prozeß" genau erfaßt, wenn er schreibt: "Die Dialektik von ästhetischer Funktion und außerästhetischer Funktion gilt auch für die dichterische Sprache. Den drei kommunikativen Funktionen aus Bühlers Organonmodell (darstellende, expressive und appellative Funktion) stellt Mukařovský als dialektische Negation die ästhetische gegenüber. In seinem Referat 'Über die gegenwärtige Poetik' (1929) betont er noch die Gegensätzlichkeit von poetischer und kommunikativer Sprache, ganz im Sinn der russischen Formalen Schule, die die poetische Sprache [...] zum direkten Gegenteil der praktischen erklärt hatte." (H. Günther, Struktur als Prozeß, München 1973, S. 20).

Das Problem besteht eben darin, daß der Bereich von Sprache und Literatur zwar wichtige funktionale Beziehungen umfaßt, jedoch bei weitem nicht die Totalität dieser Beziehungen und auch nicht die Schlüsselbeziehungen. Die Sprach- und Literaturwissenschaftler haben die Neigung, den Bereich, in dem sie arbeiten, zu verabsolutieren und eine Teilwirklichkeit als ganze Wirklichkeit auszugeben.

Es ist charakteristisch, daß Mukařovský diesen beschränkten Bereich des Sprach- und Literaturwissenschaftlers gerade in dem Moment überschreiten konnte, als er die Erkenntnisse und Ansätze der funktionalen Architektur in sich aufgenommen hatte, die ihm erst die Totalität der menschlichen Funktionen enthüllte. Aus diesem Grunde überschreitet seine Typologie der Funktionen aus dem Jahre 1942 auch qualitativ das frühere sprachwissenschaftliche Studium.

15 J. Mukařovský, Kapitel aus der Ästhetik, S. 136-137. (Das Wort "alle" hervorgehoben von J.M., das übrige von R.K.).

16 Siehe dazu meine Abhandlung "Marx und Freud" in ihrer authentischen deutschen Version im Sammelband "Weiterentwicklungen des Marxismus", Hrsg. W. Oelmüller, Darmstadt 1977, S. 130-189.

17 Die Lebensverrichtungen kann man nicht in phänomenologische Sinnbereiche überführen, weil diese intuitiven und durch Anschauung gewonnenen Sinnbereiche zwar den Gipfel des intuitiven idealistischen Denkens darstellen, nicht aber den existentialen Sinn der Lebensverrichtungen an sich erfassen können; dazu ist nur das praxeologische Denken in der Lage.

Heidegger hat das genau erfaßt, als er von der intuitiven Phänomenologie ausging und den Versuch machte, diese auf seine Weise in eine existentielle Praxeologie und Anthropologie umzuwandeln. Von daher rührt z.B. jene außergewöhnliche Bedeutung, die Heidegger dem menschlichen Zeug zuerkannt hat.

18 Bei der begrifflichen Abgrenzung der praktischen Funktion entging Mukařovský die Tatsache, daß es sich bei der praktischen Tätigkeit gerade um eine an den Ausgangspunkt zurückkehrende Kreisbewegung handelt. Dabei hatte er diese Tatsache unbewußt im Sinn, wenn er darauf zu sprechen kommt, daß "sich der Mensch gegenüber der Wirklichkeit z.B. dann geltend [macht], wenn er sie mit seinen eigenen Händen umgestaltet, um diese Umgestaltung sofort zu seinem Vorteil auszunutzen [...]". (Kapitel aus der Ästhetik, S. 126). Beim Definieren der praktischen Funktion legte er jedoch den Akzent auf diese Umgestaltung des Objekts, und er begriff die praktische Funktion als eine Funktion, die auf das Objekt zielt, als ein Sich-geltend-Machen des Subjekts, das auf die Umgestaltung des Objekts gerichtet ist: "Bei den p r a k t i s c h e n F u n k t i o n e n steht im Vordergrund das Objekt, denn das Sich-geltend-Machen des Subjekts gilt hier der U m g e s t a l t u n g des Objekts, d.i. der Wirklichkeit" (ebd., S. 127; Herv. von J.M.). Darin besteht jedoch der Irrtum des reinen intuitiven Denkens.

Theoretische Grundlage einer theoretischen Praxeologie muß gerade das theoretische Begreifen der Tatsache sein, daß die Praxis auf das Subjekt zielt: Der Mensch unternimmt einen Vorstoß in die Welt deswegen, um wieder zu sich selbst zurückzukehren, um die an den Ausgangspunkt zurückkehrende Kreisbewegung der Praxis zu beschreiben. Der Mensch gelangt zum Begreifen der Gegenständlichkeit und Objektivität der Welt um sich herum gerade deswegen, weil er auf sich selbst zielt, auf das Subjekt.

Das ist nicht nur das Gesetz der menschlichen Praxis, sondern auch der grundlegende Ausgangspunkt der materialistischen Gnoseologie, die sich aus der Feuerbachschen Theorie vom Menschen ergibt, ein Ausgangspunkt, der bei der immer noch vorherrschenden intuitiven Art und Weise des philosophischen Denkens bisher nicht zur Kenntnis genommen und nicht völlig verstanden worden ist.

19 Mukařovský arbeitet bei der grundlegenden Definition seiner symbolischen Funktion als einer zeichenhaften Funktion in Wirklichkeit mit magischen Akten: "Wenn aber ein Mensch beispielsweise ein Abbild seines Feindes durchbohrt und erwartet, daß seinem Feind, den das Bild darstellt, ein Schaden zugefügt wird, wenn er vor der Jagd auf eine Darstellung des Tieres schießt - in der Überzeugung, das Tier selbst schon so erlegen zu können, ehe er es gesehen und mit seinem Pfeil erreicht hat, - dann handelt er in Richtung auf die Wirklichkeit mittels einer anderen Wirklichkeit, und zwar indirekt. Die Wirklichkeit, die hier als Mittlerin dient (die Darstellung), ist nicht Instrument, sondern Zeichen, freilich nicht ein Gerät als Zeichen, sondern ein eigenständiges, der Wirklichkeit, die es vertritt, gleichwertiges Zeichen." (Kapitel aus der Ästhetik, S. 126). In dieser Formulierung wird die Rolle des Symbolzeichens überschätzt und eine elementare Lebensfunktion geschaffen, die in Wirklichkeit nicht existiert. In der Lebenspraxis geht es nicht um dieses gemalte Zeichen, sondern um seine tatsächliche Werkzeughaftigkeit.

Desgleichen kann man nicht von der Objektivität des symbolischen Zeichens sprechen, weil die evidente Werkzeughaftigkeit dieses Symbols eindeutig auf das Subjekt zielt - genau wie die elementare Praxis. Es geht hier um die gleiche zurückkehrende Kreisbewegung.

In der weiteren Darlegung charakterisiert Mukařovský die magische Funktion richtig als eine "offenkundige Vermischung der praktischen Funktion mit der symbolischen" (ebd., S. 131), allerdings ist das die einzige Stelle, wo er die magische Funktion erwähnt. In der grundlegenden Erörterung verwechselt er die magische Funktion mit der symbolischen - und darin besteht der Hauptmangel seiner typologischen Erörterung. Die

magische Funktion als die grundlegende Funktion mit der - wie wir später sehen werden - größten Entwicklungsdynamik verlor sich ihm an den Rand seiner Erörterung, dadurch daß er irrigerweise den Akzent auf das Zeichen als Zeichen setzte.

Es handelt sich also nicht um einen phänomenologischen Irrtum, sondern um einen Irrtum des professionellen Semiotologen, der unwillkürlich der Neigung unterlag, dem Zeichen eine größere Rolle zuzusprechen, als das Zeichen in Wirklichkeit hat (diese semiologische Einseitigkeit zeigt sich dann auch in der Charakterisierung der ästhetischen Funktion als einer zeichenhaften Funktion schlechthin, wovon noch weiter unten die Rede sein wird).

Das Zeichen spielt sicher eine gewaltige Rolle in der menschlichen Lebenspraxis, allerdings darf man diese Rolle nicht auch noch aufbauschen. Es geht unter anderem auch darum, die Schichtung und Abstufung der Zeichenbedeutung zu erfassen; in unserem Falle, der Magie, handelt es sich eminent um eine sekundäre Bedeutung - die dominante Bedeutung hat die Werkzeughaftigkeit der magischen Verrichtung. Aber auch in der Kunst selbst findet sich eine große Abstufung in der Rolle des Zeichens. Das Superzeichen stellt die Wortkunst dar, (daher auch die Neigung der Leute, die sich mit der Literatur befassen, die Bedeutung des Zeichens überzubewerten). Eine völlig andere Situation herrscht bereits in der bildenden Kunst, wo mit dem *i k o n i s c h e n* Zeichen gearbeitet wird. Und vollkommen anders ist die Situation in der Musik. Es ist charakteristisch, daß das schwächste Glied der strukturalen Kunstwissenschaft gerade der Bereich der Musik ist, in dem man auch ganz ernsthaft an dem Zeichencharakter der musikalischen Äußerung zweifeln kann.

20 Gerade deswegen, weil dieser menschliche Repräsentant nach und nach das Recht usurpiert, über jene magische Kraft, die der Mensch zur Lösung seiner existentialen Not braucht, zu verfügen, und weil er sich zu einer sozialen Kaste organisiert, die Kraft dieses Dispositionsrechtes ihre irdische und soziale Vorrangstellung in der Welt aufbaut, kommt es im Europa der Reformation zur Bildung höherer geistiger Stufen und Positionen der religiösen Vorstellungen, in denen der Mensch im Rahmen seiner Möglichkeiten mit der priesterlichen Zauberei ein Ende macht.

Dieses Problem hat bereits im Jahre 1420 einer der Führer der radikalen taboritischen Reformation, Martinek Húška, in klassischer Weise zum Ausdruck gebracht: "Und wunderlich ist, daß viele Priester Zauberer verschrieen und die, die beschwören. Und dabei sprechen sie selbst immer nach Art der Zauberer die Worte über das Brot und den Wein. [...] So aber hat Christus es nicht ausgegeben noch befohlen, es zu tun, sondern die Päpste haben diese Sitte von den

Zauberern übernommen, die das mit den Dingen so gemacht haben, die sie den Götzenbildern opferten." (R. Kalivoda/A. Kolesnyk, Das hussitische Denken im Lichte seiner Quellen, Berlin 1969, S. 324).

21 Auch bei der Abgrenzung der theoretischen Funktion ließ sich Mukařovský in seiner grundlegenden Charakteristik auf ein Nebengleis führen: "Bei der t h e o r e t i s c h e n F u n k t i o n dagegen steht im Vordergrund das Subjekt, denn sein allgemeines und letztes Ziel ist eine Projektion der Wirklichkeit in das Bewußtsein des Subjekts in der nach der Singularität des Subjekts vereinheitlichten Form (d.h. des Überindividuellen, allgemein-menschlichen Subjekts) [...]". (Kapitel aus der Ästhetik, S. 127; Herv. von J.M.). Dieser Irrtum ist offensichtlich vor allem der Phänomenologie zu verdanken. Mukařovský ist sich dabei völlig im klaren, worum es in der Theorie tatsächlich geht, denn in d e m s e l b e n Satz sagt er dann weiter: "Die Wirklichkeit selbst, das Objekt der Funktion, bleibt bei der theoretischen Funktion unangetastet, und je reiner die theoretische Haltung ist, desto stärker ist das Bemühen, aus dem Erkenntnisprozeß auch die kleinste Möglichkeit eines Eingriffs in die wahrgenommene Wirklichkeit auszuschließen (vgl. die Gewährleistung der Reinheit des Experiments)." (Ebd.).

In dem Dialog mit Kořinek, der auf die "Selbstzweckhaftigkeit der theoretischen Sprache" hingewiesen hatte, macht Mukařovský am Schluß seiner typologischen Betrachtung von neuem auf diesen Umstand aufmerksam: "In der theoretischen Funktion ist das Zeichen das Mittel, [...] bei der theoretischen Funktion ist die Aufmerksamkeit auf die Wirklichkeit konzentriert, die außerhalb des Zeichens ist (deshalb ist das Zeichen in der theoretischen Funktion einer Kontrolle im Hinblick auf die Übereinstimmung mit dieser Wirklichkeit unterworfen)". (Ebd., S. 134).

Die theoretische Funktion - so kann man abschließend sagen - ist diejenige von allen Funktionen, die sich am meisten a n d a s O b j e k t k l a m m e r t , die Rückkehr zum Subjekt wird bei ihr zur Potentialität, und gerade diese N u r - P o t e n t i a l i t ä t e r m ö g l i c h t die Weiterentwicklung der Theorie. Der Hauptakzent bei der Abgrenzung der praktischen und der theoretischen Funktion muß also gerade u m g e k e h r t gesetzt werden, als er es in Mukařovskýs typologischer Betrachtung vom Beginn der vierziger Jahre ist.

22 Die Erfordernis, gedankliche Probleme graphisch zu veranschaulichen, entstand bei mir vor allem bei der Mitarbeit an dem Utopieforschungsprojekt in Bielefeld. Ich danke besonders Lars Gustafsson, daß er mich durch sein Beispiel auf diesen Weg gebracht hat.

23 Auch diese Entwicklung ist übrigens nicht schicksalhaft. Nicht einmal der Übergang des Menschen aus dem Naturzustand in den sozial-historischen Zustand stellt eine fatale Notwendigkeit dar, wie uns die bisherige Geschichte der Menschheit bezeugt.

Menschliche Urgemeinschaften hielten sich in einigen Gebieten über lange Jahrhunderte trotz der sozial-historischen Weiterentwicklung anderer Gemeinschaften in anderen Gebieten. An vielen Orten wurden sie durch den historischen Menschen ausgerottet, der sich in diesen anderen Gebieten entwickelt hatte und über eine entwickeltere Zivilisation verfügte. Reste menschlicher Urgemeinschaften existieren bis zum heutigen Tag.

Der Markstein in diesem Übergang des Menschen aus dem Naturzustand in den sozial-historischen Zustand ist offensichtlich die Umwandlung des stammesbedingten Hierarchisierungssystems in ein hierarchisches System sozialer Klassen und Stände.

Allerdings ist auch nach der Verwirklichung dieser Umwandlung die weitere Dynamik der Entwicklung nicht schicksalhaft, sie hat nicht den Charakter eines physischen Prozesses.

Es existieren auch verschiedene Stufen der Historizität. Die höchste Historizitätsstufe weist unbestreitbar die europäische Zivilisation auf, in der das bürgerliche soziale System entstand, mit all seinen weiteren Folgen einschließlich der Gesamtintegration des Menschengeschlechts.

Die antike Sklavenhalterzivilisation verfügte nicht über diese innere Dynamik und wurde deshalb von den freien Barbaren liquidiert, die den Grundstein für die europäische Zivilisation legten.

Es fehlt bisher ein seriöser Vergleich zwischen der asiatischen Zivilisation (in der zweifellos die chinesische Zivilisation am höchsten entwickelt war) und der europäischen Zivilisation. Offenkundig ist unterdessen nur soviel, daß die europäische Zivilisation eine steilere und dramatischere Entwicklungskurve aufweist (sie ist die Zivilisation der Revolution) und daß sie die Menschheit mit dem Höchstmaß an sozialer Aggressivität und mit der höchsten Form des emanzipatorischen Ideals beschenkt hat.

24 In dem Augenblick, wo der Mensch ein soziales Geschöpf wird - und das ist er eigentlich von Anfang an - erhält seine menschliche Existenz eine soziale Dimension, die sich in der bisherigen Geschichte vor allem in verschiedenen Formen sozialer Unterdrückung konkretisierte. Deshalb ist ein ständiges Problem des Menschen das Problem seiner Emanzipation - vornehmlich natürlich seiner sozialen Emanzipation: der Kampf um diese Emanzipation erfüllt die bisherige menschliche Geschichte, er modifiziert und konkretisiert die menschlichen Funktionen, verändert sie im großen und

ganzen jedoch nicht; die Veränderungen, von denen weiter unten die Rede sein wird, sind Ausfluß der inneren Beziehungen der Funktionen in der sich entwickelnden menschlichen Existenz, sie ergeben sich nicht unmittelbar aus den sozialen Konflikten - auch wenn sie mit diesen eng verknüpft sind.

Die Funktionen der menschlichen Existenz haben **a n t h r o - p o l o g i s c h e n C h a r a k t e r** in dem Sinne, daß sie die einzelnen naturhaften, regionalen und klassengesellschaftlichen Systeme **ü b e r g r e i f e n**, auch wenn sie sich natürlich in diesen Systemen in verschiedener Weise konkretisieren und profilieren.

25 Z.B. kommen wir für die Unterscheidung der Kunst von der Wissenschaft ohne weiteres auch mit dem Wissen aus, daß die Kunst als Produkt der **m e n s c h l i c h e n T o t a l i t ä t**, in der die von der Libidinosität besetzte Emotionalität und Imagination eine zentrale Stellung einnehmen, sich grundsätzlich unterscheidet von der Wissenschaft als einer Äußerung der **m e n s c h l i c h e n P a r t i a l i t ä t**.

26 H.R. Jauß hat in seiner Arbeit "Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik" die Unklarheiten in Mukařovskýs Abgrenzung der Funktionen richtig bemerkt; weil Jauß jedoch, gestützt auf die Konzeption der Imagination, der Emotionalität und der Katharsis von L.S. Vygotskij, ein anderes ästhetisches System vorschlägt, hat er Einwände auch gegen den grundlegenden theoretischen Standort Mukařovskýs (vgl. ebd., S. 170ff.); das ist jedoch eine Art der Kritik, die im gegebenen Fall den eigentlichen Sinn von Mukařovskýs zentraler Idee nicht treffen kann. In unserer Darlegung versuchen wir im Gegenteil, Mukařovskýs Funktionstypologie kritisch aufzuarbeiten mit dem Ziel, die Richtigkeit dieser zentralen Idee zu beweisen.

27 Hier wird auch offenbar, daß das Zeichenhafte bei der ästhetischen Funktion ein zweitrangiger Faktor ist, der in ganzen Bereichen, in denen das Ästhetische zur Geltung kommt, nicht im Spiel ist. Wenn Sie auf der Straße eine reizvolle Frau treffen - die darüber hinaus noch durch eine geeignete Kleidung gut verfremdet ist -, dann wird Ihnen offensichtlich die Frage nach dem Zeichenhaften oder dem empiriosymbolischen Charakter **d i e s e s I h r e s g e g e n s t ä n d l i c h e n s i n n l i c h e n E r l e b n i s s e s** ziemlich dumm vorkommen; der Streit um eine solche Frage würde Ihnen wohl nur durch seinen stumpfsinnigen Intellektualismus als interessant erscheinen. Die beste Charakteristik des Ästhetischen ist wohl jene Charakteristik der ästhetischen Funktion von Mukařovský

aus dem Jahre 1936 als **I s o l i e r u n g s p r i n z i p**. Den gleichen begrifflichen Wert hat der formalistische Terminus "Entblößung", freilich wenn er strukturalistisch begriffen wird. Aktualisierung, Verfremdung und Deformierung sind dann verschiedene Aspekte **d i e s e r g r u n d - l e g e n d e n B e s t i m m u n g**.

28 Šklovskijs Verfremdung ist eine Verallgemeinerung der kubofuturistischen Deformation, die allerdings nicht nihilistisch ist, sondern im Gegenteil das neue Leben schaffen soll.

29 Siehe Duchamps Bild "Die Braut, von ihren Junggesellen selbst entkleidet (Das große Glas)" aus den Jahren 1915 - 1923.

30 Der Mitstreiter des Dadaismus Hans Richter zeigt in seiner ausgezeichneten Arbeit "Dada - Kunst und Antikunst" (Köln 1973) in glänzender Weise, **w i e a u s d e r N e g a t i o n d e r K u n s t i m N e o d a d a - i s m u s u n d i n d e r P o p - A r t e i n e ä s t h e t i s c h e N o r m w i r d**; er führt dabei eine Passage aus einem Brief an, den ihm Duchamp selbst im Jahre 1962 schickte; diese Passage macht direkt lesebuchreif klar, worum es geht: "Dieses Neo-Dada, das sich jetzt neuer Realismus, Pop-Art, Assemblage etc. nennt, ist ein billiges Vergnügen und lebt von dem, was Dada tat. Als ich die "Ready-mades" entdeckte, gedachte ich den ästhetischen Rummel zu entmutigen. Im Neo-Dada benutzen sie aber die Ready-mades, um an ihnen "ästhetischen Wert" zu entdecken!! Ich warf ihnen den Flaschentrockner und das Urinoir ins Gesicht als eine Herausforderung, und jetzt bewundern sie **e s a l s d a s ä s t h e t i s c h S c h ö n e**." (S. 211f., Herv. von R.K.).

Dada von Hugo Ball, Tristan Tzara und Marcel Duchamp ist eine großartige Leistung des modernen Menschen, das ästhetische Prinzip ist in ihm **o h n e A b s i c h t e n t - b l ö ß t** - im Rahmen der totalen Negation der Werte, im Rahmen eines **t i e f e n e x i s t e n t i e l l e n E r - l e b n i s s e s**, das im klassischen Dada ausgedrückt ist.

Demgegenüber demonstriert das Neo-Dada nur etwas, was demonstriert werden soll (vgl. dazu auch die Schlußfolgerungen von Max Imdahl in der Studie "Is it a Flag, or is it a Painting?", in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 31, Köln 1969, S. 205-232).

Während also im klassischen Dada das ästhetische Prinzip **o h n e A b s i c h t e n t b l ö ß t** ist und die ästhetische Funktion hier **t r o t z a l l e d e m** einem außerästhetischen Inhalt dient, geht es dann im Neodada tatsächlich **n u r u m d a s ä s t h e t i s c h e P r i n z i p**



a l s s o l c h e s und in diesem Sinne um einen reinen Ästhetismus.

31 Der Dadaismus ist in Rußland eine vereinzelte Erscheinung, auch wenn Punis "Leerer Teller" aus dem Jahre 1918 unstreitig ein Vorspiel zur Bewegung des Neodada darstellt (das konstatiert völlig zu Recht H. Richter, Dada - Kunst und Antikunst, S. 204, 210).

Die Lautgedichte ("zaum'") der russischen Futuristen sind jedoch ziemlich weit entfernt von den Lautgedichten von Hugo Ball. In ihnen überwiegt unserer Meinung nach das Bemühen, auf eine neue Weise einen neuen Sinn auszudrücken, sie sind konstruktiv, keineswegs destruktiv.

Es ist schließlich sogar möglich, von einem gewissen volkstümlichen Messianismus der russischen Futuristen zu sprechen, der einen Vergleich mit der mentalen Atmosphäre der dadaistischen Revolte nicht verträgt.

(Übersetzt von Erika und Walter Annuß, Regensburg).

Robert K a l i v o d a (Prag)

## DER WEG DES ÄSTHETISCHEN DENKENS JAN MUKAŘOVSKÝS

Die totale Überwindung des Formalismus bei Mukařovský ist nicht die Folge eines reinen dialektischen Automatismus und kann es auch nicht sein. In der Entwicklung vom russischen Formalismus zum tschechischen Strukturalismus handelt es sich um keinerlei theoretische Selbstentwicklung. In Wirklichkeit kam eine bestimmte Wirklichkeit der realen kulturellen und künstlerischen Entwicklung im Böhmen der 20er/Anfang 30er Jahre ins Spiel, die Mukařovský aufzugreifen und schöpferisch zu nutzen verstand.

Mukařovský war zwar weiter entfernt von der tschechischen Avantgarde der 20er Jahre als der Initiator des Formalismus, Šklovskij vom russischen Futurismus, doch sind nichtsdestoweniger beide Entwicklungsphasen der modernen allgemeinen Ästhetik, der russische Formalismus wie der tschechische Strukturalismus nicht erklärbar und verständlich, solange nicht ihr innerer genetischer Zusammenhang mit diesen beiden vorangehenden Zweigen der europäischen Avantgarde gesehen wird<sup>1</sup>.

Wir sind überzeugt, daß beide grundlegenden Arbeiten Šklovskijs, aus denen der russische Formalismus hervorging, "Die Auferweckung des Wortes" und "Kunst als Verfahren" unmittelbar als Versuche auftreten, die durch den russischen Futurismus eingeführte Problematik zu lösen<sup>2</sup>.

Diese beiden Arbeiten bilden auch insofern ein gemeinsames Ganzes, als sie die weite Problematik der Beziehung Kunst - Leben, Leben - Kunst auf die Tagesordnung setzen, auch wenn sie beide andeuten, daß im Mittelpunkt des Interesses des Autors die Frage steht, wie die poetische Sprache, die Sprache als Konstruktion gemacht ist. Nichtsdestoweniger hat hier eindeutig das **n o e t i s c h - ä s t h e t i s c h e** **P r o b l e m** im weitesten philosophischen Sinn einen Schlüsselcharakter und nicht die Frage des künstlerischen Aufbaus des literarischen Werks, die in den späteren Jahren zum Forschungsgegenstand der russischen Formalen Schule und Šklovskijs selber werden wird.

Das Spezifikum des Auftretens des russischen Formalismus beruht also darin, daß die russische Formale Schule sich in einer **V e r e n g u n g** **d e s** **Z u g r i f f s** konstituierte, der ursprünglich von seinem Begründer ganz anti-formalistisch und im Geist des avantgardistischen Zugangs zur Kunst, zum Leben und zur Realität angesetzt war.

Die erhellende Arbeit von Renate Lachmann<sup>3</sup> legt dar, daß Šklovskij in seinem Spätwerk sein frühes Werk weiterentwickelt und ausarbeitet. Aufgrund der von Renate Lachmann durchgeführten Analyse kann man sagen, daß der späte Šklovskij, auch wenn er sich mit den "unstrittigen" Werten der russischen und sowjetischen Literatur befaßt, weiter ständig von dem Grundimpuls lebt, den er für sich selbst als junger russischer Futurist mit einer Studie geschaffen hat, die seinen gesamten wissenschaftlichen Lebensweg einleitete.

Die Entwicklungskurve Jan Mukařovskýs hat eine etwas andere Gestalt. Vor allem tritt der junge Mukarovský nicht als Theoretiker oder Programmatiker einer bestimmten konkreten Avantgardeströmung in Erscheinung, sondern als Forscher, den bereits von Anfang an die **a l l g e m e i n e n** **F r a g e n** **d e r** **D i c h t u n g** interessieren und anziehen. Insofern gehört Mukařovský in die Entwicklungslinie der tschechischen

Ästhetik, deren Grundlagen im 19. Jahrhundert der Herbartismus legte, dessen erster Höhepunkt um die Jahrhundertwende Hostinský war und die im 20. Jahrhundert eben Mukařovský mit der Schaffung einer modernen allgemein-ästhetischen Theorie abschließt.

Schon in seinen "vorformalistischen" Anfängen<sup>4</sup> arbeitet Mukařovský mit dem Material der klassischen tschechischen Dichtung und erforscht an ihm Probleme allgemeinen Charakters. Die poetologischen Studien des formalistischen Mukařovský aus der zweiten Hälfte der 20er Jahre applizieren dann schöpferisch die wissenschaftlichen Prinzipien, die der russische Formalismus formuliert hatte und um dessen Ausbreitung nach Prag und in die tschechische Literaturwissenschaft der damaligen Jahre sich besonders Roman Jakobson verdient gemacht hatte.

Es ist kein Zufall, daß zu dieser Zeit in Prag auch die sprachwissenschaftliche Richtung der funktionalen Linguistik entsteht, die ebenso stark durch die linguistischen Arbeiten der Initiatoren der russischen Formalen Schule inspiriert war. An der Arbeit des Prager linguistischen Zirkels, dessen Mitglieder die Grundlagen des sprachwissenschaftlichen Funktionalismus erarbeiteten, hatte auch Jan Mukařovský nicht geringen Anteil. Und hier beginnt das Problem, das wir gerade verfolgen: es geht konkret um Mukařovskýs Auffassung des Funktionalismus, in dem wir nämlich den Schlüssel zum Verständnis seiner gedanklichen Entwicklung sehen.

Die Theorie der Sprache als funktionales System begreift wichtige Besonderheiten des hauptsächlichlichen Kommunikationssystems, über das der Mensch im Prozeß der Realisierung seiner Lebensfunktionen verfügt. Die Sprache ist nämlich ein Instrument zur Realisierung menschlicher Lebensfunktionen - man darf sie jedoch nicht mit diesen Funktionen gleichsetzen. Die Lebensfunktionen des Menschen sind etwas anderes als die Sprache, die eines ihrer Mittel

d a r s t e l l t . Das Leben des Menschen ü b e r -  
s t e i g t v i e l f ä l t i g die sprachliche Sphäre.

Der Gesichtspunkt des sprachlichen Funktionalismus ermöglichte freilich, diese dienende Rolle der Sprache hinsichtlich der nichtsprachlichen Bereiche des menschlichen Lebens schärfer zu sehen und genauer zu begreifen. Der Gesichtspunkt des sprachlichen Funktionalismus ermöglichte z.B. den russischen Formalisten, die praktische und dichterische Sprache, die emotionale und die dichterische Sprache in einem bestimmten partiellen Zugriff zu unterscheiden, der die unmittelbare Reichweite der sprachlichen Benennung betraf und so beispielsweise die wichtige unmittelbare Funktion der dichterischen Sprache zu begreifen, die die Aufmerksamkeit auf das sprachliche Gebilde und in der weiteren Folge auf den formalen Aufbau des literarischen Artefakts lenkt. Den Formalisten, die sich in dem gegebenen Fall auf die sprachlichen Funktionen in ihrer unmittelbaren Begrenztheit konzentrierten, entging dabei - im Grunde genommen notwendigerweise - die Hauptfunktion, die z.B. das dichterische sprachliche Zeichen hat, nämlich a u f e i n e b e s t i m m t e A r t u n d W e i s e auf eine außersprachliche Wirklichkeit zu verweisen. Der Unterschied zwischen "dichterischer" und "praktischer" Sprache ist also bloß r e l a t i v, absolut kann er nur dann erscheinen, wenn man die dienende Rolle der Sprache bezüglich der außersprachlichen Wirklichkeiten aus den Augen verliert, die das grundlegende und daher merkmallöse Kennzeichen der Sprache als System menschlicher Kommunikation ist. Diese Totalität der Bezüge der dichterischen Benennung sah Šklovskij in seinen frühen Arbeiten und verstand die Sprache der Kunst als Art und Weise des n e u e n S e h e n s<sup>5</sup> - also als außersprachliche Angelegenheit. Freilich wurde dieser totale Gesichtspunkt, wie wir schon bemerkt haben, bereits im Ansatz von den Formalisten und Šklovskij selbst aufgegeben.

Das Problem der Entstehung einer wissenschaftlichen Ästhetik, die ihre erste Inspiration im russischen Formalismus fand, war also auch ein Problem des Übergangs vom sprachlichen Funktionalismus zum totalen Funktionalismus, denn auch das Problem des Ästhetischen überschreitet das Problem der Sprache und betrifft die gesamte Totalität der Lebensfunktionen. Und eben das ist das Hauptproblem der allmählichen Ausformung der Konzeption Jan Mukařovskýs.

Noch an der Wende der 20er Jahre teilt Mukařovský die formalistische Konzeption der poetischen (oder ästhetischen) Funktion, die, wenn wir uns des treffenden Terminus von H.R. Jauß bedienen<sup>6</sup>, selbstreferentiell ist. Als er sich dann zu Beginn der 30er Jahre im Feuer der marxistischen Kritik<sup>7</sup> befand, erkennt er, daß er einen Schritt weiter gehen muß. Aber wie weiter? Ein Weg könnte die Rückkehr zum frühen Šklovskij und die Ausarbeitung seiner Konzeption des neuen Sehens sein<sup>8</sup>. Diesen Weg aber hatte Šklovskij selber mit seiner angespannten formalistischen Aktivität verdunkelt; dies war der Weg, den wohl nur Šklovskij selber gehen konnte, sofern er dazu in der Zukunft Kraft fand.

Der Mukařovský der 30er und der Šklovskij der 60er Jahre befinden sich in einer ähnlichen Lage; beiden geht es darum, die Gesamtheit des künstlerischen Prozesses zu erfassen. Aber wie der späte Šklovskij nicht den heranreifenden Mukařovský der 30er Jahre kennt, stellt auch die im Entstehen begriffene ästhetische Konzeption Jan Mukařovskýs kein logisches Weiterdenken des frühen Šklovskij dar<sup>9</sup>.

Den Weg zur Überwindung der Einseitigkeit des Formalismus und zur Schaffung einer eigenen ästhetischen Konzeption findet Mukařovský, der in den verfloßenen Jahren einer der Mitbegründer der Prager Schule der funktionalen Linguistik war, im allgemeinen Durchdenken des Funktionsproblems und in der Ausarbeitung der Frage der Dia-

l e k t i k d e r F u n k t i o n e n. Und hier konnte er auf andere Quellen zurückgreifen und direkte Inspiration schon im heimischen Kontext der t s c h e c h i s c h e n A v a n t g a r d e finden.

Erinnern wir uns an dieser Stelle an das, was zu Beginn dieser Abhandlung (bes. Anm. 1) gesagt wurde, daß für den Übergang des Formalismus in den Strukturalismus andere Anstöße direkt konstitutive Bedeutung hatten, Anstöße, die namentlich in der f u n k t i o n a l e n A r c h i t e k t u r wurzelten. Der Schlüsselbegriff der Funktion, ohne den der Strukturalismus eben als Strukturalismus undenkbar ist, stammt offenkundig von dort. Und nicht nur das. Man kann auch die Vermutung äußern, daß der Begriff der Beziehung zwischen den praktischen Funktionen und dem Ästhetischen in der funktionalen Architektur ein unbestrittenes Vorbild des zentralen strukturalistischen Standpunkts im Verständnis des Ästhetischen als eines Phänomens ist, das in außerästhetischen Funktionen zerfließt. Überhaupt drängt sich die Vermutung auf, daß die extreme antiästhetische und "antikünstlerische" Situation, in der die künstlerischen Programme der Avantgarde formuliert wurden und die ein grundlegendes Symptom der Avantgardebewegung insgesamt ist, dem Strukturalismus, der wesentlich auf die moderne Kunst reagierte, ermöglichte, zu seinem umwälzenden Verständnis der Beziehung zwischen ästhetischen und außerästhetischen Werten zu gelangen. Was eingangs allgemein gesagt wurde, muß also jetzt konkret belegt werden.

Es scheint uns, daß der Weg Mukařovskýs als Ästhetiker mit der Studie "Das dichterische Werk als Gesamtheit von Werten" aus dem Jahr 1932 beginnt. In seinem früheren wissenschaftlichen Bemühen realisierte sich Mukařovský als Linguist, Poetologe, Literaturtheoretiker und Literaturhistoriker. Hier in der Studie "Das dichterische Werk als Gesamtheit von Werten" wird offensichtlich zum ersten Mal das Problem der Beziehung zwischen ästhetischen und außerästhetischen Phänomenen, das zentrale Problem der Ästhetik Mukařovskýs mit aller Schärfe

thematisiert.

Es ist charakteristisch, daß Mukařovský sich auf diese Studie im dritten Kapitel seiner einzigen ästhetischen Monographie beruft, die vier Jahre später erscheint<sup>10</sup>. Aus dieser Bezugnahme geht aber nicht hervor, welchen Schritt weiter Mukařovský in diesen vier Jahren getan hat. Für das Verständnis der Genese der ästhetischen Theorie Mukařovskýs ist es daher nützlich, die beiden Texte und Denkstufen zu vergleichen.

Im Jahr 1932 ist zwar das Problem der ästhetischen und außerästhetischen Werte schon das Hauptthema, und Mukařovský sieht, daß beide Arten von Werten eng miteinander zusammenhängen, doch überwiegt im Verständnis der Beziehung ein gewisser Parallelismus, der Autor ist noch eher ein Poetologe, der die Bedeutung der außerästhetischen Werte sieht, als ein Ästhetiker wie im Jahr 1936, der die Totalität beider Sphären sieht. Der Begriff des *k ü n s t l e r i s c h e n A u f b a u s d e s W e r k s*, den Mukařovský hier benutzt, verdankt sich dem Standpunkt des Poetologen oder dem formalistischen Standpunkt:

Die außerästhetische Funktion der Dichtung ist eigentlich kein Problem der Poetik, sondern eines der Soziologie der Dichtung. Dies bedeutet jedoch nicht, daß bei einer Analyse seiner künstlerischen Komposition das Augenmerk auf die Funktion des Werks ganz ausgeschlossen wird [...].<sup>11</sup>

Hier wird unterschieden zwischen der *P o e t i k*, die die Strukturanalyse des Aufbaus des dichterischen Werks durchführt, und der Kunstsoziologie, die sich mit den außerästhetischen Werten und Funktionen beschäftigt. Hier ist noch zu spüren, daß die Analyse des künstlerischen Aufbaus die *S c h l ü s s e l s t e l l u n g* einnimmt; sie muß eine für die Analyse des künstlerischen Aufbaus *s e k u n d ä r e* Sphäre berücksichtigen.

Wenn wir diese Studie als eine gewisse Vorwegnahme des Höhepunkts des Denkens Mukařovskýs der unmittelbar fol-



genden Jahre betrachten, deren Ausgangsbasis der funktionale Konstruktivismus der tschechischen Avantgarde ist, so kann man die inspiratorische Beeinflussung aus dieser Quelle schon in der Konzipierung dieser Studie ahnen. Wenn wir allerdings annehmen, daß das Absorbieren dieses Einflusses schon auf die Formulierung des Problems in diesem Text einwirkt, so ist das freilich eine reine Hypothese, für die es keine konkrete Grundlage in der Studie selbst gibt. Allein die Überzeugung, daß zu einer so radikalen Zuspitzung des Problems der ästhetischen und außerästhetischen Werte weder die protostrukturalistischen Thesen Tynjanovs und Jakobsons aus dem Jahr 1928 noch Mukařovskýs Semiologie Anlaß geben, motiviert und rechtfertigt wohl diese Hypothese.

Das Buch "Ästhetische Funktion, Norm und Wert als soziale Fakten" aus dem Jahr 1936 bezeichnet schon eine qualitativ andere Lage. Die ästhetische und die soziale Dimension des künstlerischen Werks fließen zusammen in der dialektischen Totalität des ästhetischen Aufbaus und der außerästhetischen Bedeutung und Tragweite des künstlerischen Werks. Und auch die Inspiration zeichnet sich schon konkret ab.

Mukařovský, jetzt auf dem Weg zum Ästhetiker, muß aus dem einen Feld der Literatur in die weiteren Gefilde der Kunst heraustreten und er tut dies auch. Und es ist charakteristisch, auf welche Weise die verschiedenen Sphären der Kunst jetzt in das Gesichtsfeld des Ästhetikers Mukařovský treten. Den e r s t e n P l a t z in der Stufenfolge nimmt nämlich sofort die Architektur ein.

Der Beginn des Buchs mit seinem einleitenden Kapitel über die Funktion läßt nämlich keinen Zweifel daran, daß der Autor die Polarität und Veränderlichkeit der ästhetischen und außerästhetischen Phänomene und die Problematik der funktionalen Beziehungen am besten an der Architektur demonstrieren kann<sup>12</sup>, daß diese Problematik für den Ästhetiker Mukařovský zum Problem Nr. 1 wird und daß sich die Architektur durch ihre

klassische Funktionspolarität zur bevorzugten Sphäre empor-schwingen kann, in der sich diese Fragen untersuchen lassen:

"Einige Künste bilden ein Glied in einer kontinuierlichen Reihe, in der sich auch außerkünstlerische, ja außerästhetische Erscheinungen befinden. Als Beispiel wurde die Architektur genannt; eine durchaus ähnliche Stellung hat die Literatur inne. In der Architektur konkurrieren mit der ästhetischen Funktion auch praktische (z.B. Schutz vor den Veränderungen der Witterung usf.), in der Literatur wetteifern mit ihr die mitteilenden Funktionen.<sup>13</sup>

Den Vergleich der Literatur mit der Architektur muß man mit einer gewissen Reserve aufnehmen - ist doch der Autor der Studie nur ein Literaturwissenschaftler, der erst ein Jahr später jene Ausnahmestellung der Architektur für die Theorie des Funktionalismus und damit für seinen funktionalen Strukturalismus voll erfassen wird.

Allerdings muß man an dieser Stelle schon von dieser Inspirationsquelle sprechen. Auf den Hauptsprecher der tschechischen Avantgarde und Haupttheoretiker des konstruktivistischen Funktionalismus Karel Teige beruft sich zwar Mukařovský im ersten Kapitel seiner ästhetischen Monographie nur einmal und dies keineswegs in einem grundlegenden Punkt<sup>14</sup>, doch kann man mit guten Gründen eine breitere und tiefere Kenntnis der Studien und Bücher Teiges zur Theorie des Konstruktivismus und Funktionalismus annehmen, die in den 20er und zu Beginn der 30er Jahre erschienen waren, als sich Teige auf die Problematik des Konstruktivismus und Funktionalismus als führender tschechischer Theoretiker der architektonischen Avantgarde ausgesprochen konzentrierte<sup>15</sup>.

Inwieweit also hat der konstruktivistische Funktionalismus der Avantgarde die funktionalistische Konzeption Mukařovskýs aus den 30er Jahren vorbereitet? Der Konstruktivismus spitzt vor allem das Funktionsproblem zu, erarbeitet eine e i g e n e a n t h r o p o l o g i s c h e B a s i s des Funktionalismus: der Mensch ist hier das Maß der Dinge und also die

Quelle aller Funktionen. Die Funktionalität ist das entscheidende Kriterium in der Kunst und für die Kunst.

Die Funktionalität der Kunst (keineswegs irgendeine Form, ein Inhalt, eine Tendenz, der Aberglaube der deutschen Inhaltsästhetik) ist das erste und wichtigste Kriterium. Wir werden künftig also nicht mehr vergeblich abstrakte Worte von Inhalt und Form und ihrem Verhältnis verschwenden: die richtig gestellte Frage zielt auf die Funktion. Anstelle des bisherigen Kunstformalismus - alle Kunst war formalistisch - stellt die konstruktivistische Zeit den Funktionalismus. Es geht ihr nicht um Formen, sondern um die Wirklichkeiten der maximalen Funktionalität. Und in diesem Punkt trennen sich unsere Wege von denjenigen der traditionellen Ästhetik und der sogenannten Kunst. [...] Das moderne Leben [...] schafft seine Produkte keineswegs nach den Vorschriften der ästhetischen und ethischen Theorien, sondern nach menschlichem Maß. Gegen alle Maßstäbe des Stils und der Ästhetik stellt der Konstruktivismus sein menschliches Maß. [...] Für die Konstruktivisten ist der Mensch das Maß aller Dinge. Architektur, Städte, Maschinen, Sport, das alles ist nach menschlichem Maß. Der Mensch ist das Maß für alle Schneider. Er ist also auch das Stilprinzip aller Architektur, denn sind nicht unsere Wohnungen im wesentlichen ein weiterer Bestandteil unserer Kleidung?<sup>16</sup>

Gerade an diese Gedanken konnte Mukařovský bei der Konzipierung der allgemein funktionalistischen Voraussetzungen seiner allgemeinen Ästhetik anknüpfen, was er, wie wir noch sehen werden, auch tat.

Indem der Konstruktivismus die Architektur aus dem Gebiet der Kunst ausgliederte und sie gegen die Kunst stellte, spitzte der Konstruktivismus gleichzeitig das Problem der Kunst und Nicht-Kunst und das Problem der Schönheit zu:

Wenn wir von der Ästhetik der Maschine sprechen, ist es nötig, darauf aufmerksam zu machen, daß wir nicht beabsichtigen, die Vergötterung der Maschine zu predigen.<sup>17</sup>

Die maschinellen Formen, deren Schönheit in der Präzision und Funktionalität beruht, äußerlich und dekorativ in Bilder oder in die Architektur zu übertragen, wie es einst im Jugendstil geschah und bis heute geschieht, ist falscher und unaufgeklärter Romantizismus und ein grundlegender Irrtum. [...] Und wir konstatieren, daß immer, wenn eine konkrete Aufgabe, ein konkretes Problem einer vollkommenen, möglichst ökonomischen, genauen und vollständigen Erfüllung und Lösung zugeführt werden, die reinste moderne Schönheit ohne alle ästhetischen Nebenabsichten erreicht wird. Man kann nicht sagen, daß diese Schönheit dort beginnt, wo die vollkommen erfüllte Zweckmäßigkeit aufhört; es ist hier einfach nicht möglich, zwischen Schönheit und Zweckmäßigkeit der Form zu unterscheiden. Man kann nicht sagen, daß die Architektur beginnt, wo die Konstruktion endet. Man kann es nicht sagen, weil wir im Augenblick, wo wir eine allseitige, zweckmäßige Vollkommenheit erreichen, auch automatisch Schönheit erzielen.<sup>18</sup>

Und in der Studie "Zur Theorie des Konstruktivismus"<sup>19</sup> präzisiert Teige die Prinzipien der konstruktivistisch-funktionalistischen Ästhetik:

Anstelle der traditionellen Ideale der künstlerischen Schönheit erhebt die konstruktivistische Ästhetik die Forderung nach maximaler Funktionalität als dem Prinzip sachlicher Vollkommenheit. Sie kennt keine schönen Formen an sich, sondern Formen, die auf bestimmte Funktionen bezogen sind; [...] sie weiß, daß die vollendet konstruierte und maximal funktionierende Form schön ist. Mit dem Konstruktivismus kommt wieder die antike Überzeugung zur Geltung, daß das Nützliche (= Vollendete) schön ist. [...] Der Konstruktivismus faßt die Schönheit als Epiphänomen sachlicher und zweckhafter Vollendetheit auf, das in uns Harmoniegefühle erweckt.<sup>20</sup> [...] Die Form an sich, ob schön oder häßlich, ist gleichgültig: sie berührt unsere Sensibilität und erweckt unsere Vitalität nur dann, wenn sie mit irgendeiner genauen Funktion verbunden ist.<sup>21</sup>

Wenn wir die konstruktivistische Theorie mit Mukařovskýs Ästhetik in ihrer höchsten Erscheinungsform vergleichen, wie sie sich zu dieser Zeit - im dritten Kapitel der ästhetischen Monographie aus dem Jahr 1936 - abzeichnete, dann sehen wir, daß der Konstruktivismus wie Mukařovský zur Verneinung der Schönheit gelangen. Wird im Konstruktivismus die Schönheit durch die vollkommene Durchführung der zweckmäßigen Konstruktion verschlungen und annulliert, dann liegt bei Mukařovský der Fall vor, daß der ästhetische Wert

sich in die einzelnen außerästhetischen Werte aufgelöst hat und eigentlich nichts anderes ist als eine summarische Bezeichnung für die dynamische Ganzheit ihrer gegenseitigen Beziehungen.<sup>22</sup>

Nichtsdestoweniger kommt es gerade an diesem Punkt des scheinbaren Zusammenfließens auch zu einer Trennung, und Mukařovský eröffnet einen Blickwinkel auf die Erscheinungen der Kunst und die Sphäre des Ästhetischen, der seinen eigentlichen theoretischen Beitrag darstellt. Im Rahmen der Behandlung dieser Frage ist jedoch eine Studie zu erwähnen, in der Mukařovský schon ganz unverhüllt und offen den konstruktivistisch-funktionalistischen Kern seiner ästhetischen Theorie enthüllt und sich zugleich die Absprungbasis für seine ästhetisch-philosophischen Bemühungen der Kriegszeit schafft.

Es geht um die bereits erwähnte Studie "Zum Problem der Funktionen in der Architektur", die ein Jahr nach dem Erscheinen von Mukařovskýs ästhetischer Monographie entstand und veröffentlicht wurde<sup>23</sup>. Diese Studie, deren Titel einerseits irreführend ist andererseits aber wieder auch nicht, hat grundlegende Bedeutung für die Herausbildung der ästhetischen Theorie Mukařovskýs und seine Konzeption des Funktionalismus, wobei es überhaupt kein Zufall ist, daß die betreffenden Formulierungen, obgleich sie bei weitem den Rahmen

der Architektur überschreiten, ausgerechnet in einer Studie auftreten, die sich auf die Architektur und ihre Theorie bezieht.

Vor allem in der Einleitung zu seiner Studie formuliert Mukařovský seine funktionalistische Konzeption auf eine Art und Weise, die auch später nicht mehr überboten wurde und gelangt dabei zu einer Problemstellung, die zum Schlüsselproblem seines ästhetisch-philosophischen Suchens werden sollte: zum Problem der **a l l g e m e i n e n a n t h r o p o l o g i s c h e n A n l a g e** des Menschen. Schon ein Jahr zuvor hatte er in seinem Buch in der Studie über die Norm auf dieses Problem angespielt und sich damals aber noch mit den elementaren physischen Lebens-Voraussetzungen, mit Blutkreislauf und Atmung, begnügt<sup>24</sup>. Jetzt wagt er sich schon viel weiter vor und nimmt direkt schon seine Funktionstypologie aus der Kriegszeit vorweg, seinen 'philosophischsten' Text überhaupt, in dem er eine konkrete Lösung des Problems wagte und seine Skepsis gegenüber einem solchen Unterfangen überwand:

Wir haben nun einen Blickwinkel erreicht, von dem aus Funktionen als eine sich historisch verändernde Struktur von Kräften erscheinen, die alle Einstellungen des Menschen zur Wirklichkeit bestimmen. Damit haben wir uns weit von der Auffassung entfernt, daß eine Funktion eine eindeutige Beziehung zwischen einer konkreten Sache und einem konkreten Ziel ist. Doch müssen wir noch eine weitere Verallgemeinerung vornehmen: Sowohl menschliche Handlungen als auch die Teilfunktionen, die diese Handlungen unmittelbar bestimmen, **k ö n n e n a u f e i n i g e g r u n d l e g e n d e, i n d e r a n t h r o p o l o g i s c h e n A n l a g e d e s M e n s c h e n v e r a n k e r t e p r i m ä r e F u n k t i o n e n z u r ü c k g e f ü h r t w e r d e n.** Es ist anzunehmen, daß die Einstellungen des Menschen zur Wirklichkeit, wie veränderbar sie unter dem Einfluß der Zeit, des Ortes und der unterschiedlichen sozialen Bedingungen auch sein mögen, doch etwas gemeinsam haben: in der Art und Weise, wie der Mensch handelnd auf die Wirklichkeit reagiert und sie als Widersacherin oder Helferin in seinem Existenz-

kampf umgestaltet, kommen - wenngleich in stets wechselnden Formen - einige Grundprinzipien zur Geltung, die sich aus der im ganzen konstant bleibenden psychophysischen Veranlagung des Menschen ergeben.<sup>25</sup>

Aus der weiteren Darlegung, die dann schon zu den Problemen der Architektur übergeht, wird deutlich, was die funktionalistische Theorie und eine allgemeine Ästhetik, die auf dem funktionalen Denken begründet ist, gerade und allein der Architektur verdankt:

Die Architektur ist ein typischer Fall poly-funktionaler Produktion; die modernen Theoretiker der Architektur verstehen zu Recht das Gebäude als Schauplatz eines Ensembles von Lebensprozessen.

[...] Die Architektur organisiert den Raum, der den Menschen umgibt. Sie organisiert ihn als Gesamtheit und in Hinblick auf den gesamten Menschen, d.h. auf alle physischen sowie psychischen Handlungen, zu denen der Mensch fähig ist und deren Schauplatz das Gebäude sein kann.

[...] Trotz der gattungsmäßigen Differenzierung gilt [...], daß sich die Architektur stets auf den gesamten Menschen bezieht, auf die Summe seiner physischen und psychischen Bedürfnisse.<sup>26</sup>

Und ganz prägnant ist die Konzeption des **t o t a l e n F u n k t i o n a l i s m u s**, wie wir uns die theoretische Haltung Mukařovskýs zu bezeichnen erlauben, die aus dem architektonischen Konstruktivismus abgeleitet ist, in den folgenden Sätzen:

Die Funktionsanalyse der Architektur erlaubt die Schlußfolgerung, daß die Architektur den **g e s a m t e n M e n s c h e n** anspricht und alle Aspekte seiner Existenz einbezieht, von der allen gemeinsamen anthropologischen Basis über die gesellschaftliche Determiniertheit bis hin zur Einzigartigkeit des Individuums. Die Funktionalität der Architektur ist darüber hinaus auch von der ihr immanenten Geschichte bestimmt. Es gibt daher keine funktionale Eindeutigkeit.<sup>27</sup>

Auch soweit es um das Ästhetische und die allgemeine Kunsttheorie geht, hat dieser Artikel eine ganz grundlegende Bedeutung. Es wird präzise und ganz klar gesagt:

Wann und wo immer die ästhetische Funktion in Erscheinung tritt, wird sie um so stärker sein, je mehr sie einen Gegenstand zum Selbstzweck macht, d. h. je mehr sie seiner praktischen Nutzung im Wege steht. [...] Die ästhetische Funktion als dialektische Negation von Funktionalität schlechthin steht im Gegensatz zu jeder einzelnen Funktion und jedem Ensemble von Funktionen.<sup>28</sup>

Und am Schluß der Studie finden wir dann die Formulierung, von der man sagen kann, daß ihr Autor völlig Farbe bekennt:

Nach der Theorie des Funktionalismus ergibt sich die ästhetische Funktion aus der ungestörten Wirkung und vollkommenen Koordinierung der übrigen Funktionen. Diese These hat ihre Beweiskraft aus der Anschauung bezogen, daß das Kunstwerk die Summe der außer ästhetischen Funktionen und der ihnen zugehörigen Werte sei. Dieses Axiom gilt auch für andere Künste und für die ästhetische Funktion schlechthin.<sup>29</sup>

Aber gerade in diesem Punkt vollzieht Mukařovskýs Denken jene schon erwähnte Wendung, die man als genial bezeichnen kann. Während die konstruktivistische Theorie mit jener typischen Einseitigkeit und Zuspitzung des avantgardistischen Denkens nicht nur zum berechtigten Ausschluß der Architektur aus dem Bereich der Kunst, sondern auch zur proklamatorischen Negation der Kunst überhaupt gelangte, ist Mukařovský in der Lage, die Logik des Funktionalismus um weitere funktionale Dimensionen zu bereichern: das Ästhetische als Negation der Funktionalität (auch das ist konstruktivistisch!) gewinnt



selbst Funktionen - und zwar eigentlich fast unabsehbare: sie ist fähig, alles zu thematisieren, was der Mensch in seiner Praxis unmittelbar ausübt und wodurch er lebt - und noch mehr: diese ästhetische Thematisierung ist geeignet, die Lebensinhalte fast unbegrenzt zu vermehren und zu vielfältigen, die in der realen Lebenspraxis gerade durch diese reale Lebenspraxis gefesselt und begrenzt sind. Darin liegt die gewaltige praktische Bedeutung und Reichweite der fiktiven künstlerischen Werke, von denen Mukařovský im dritten Kapitel seiner ästhetischen Monographie handelte; ihnen verlieh er die Dimensionen einer konstruktivistischen Axiologie und negierte so konstruktivistisch die konstruktivistische Negation der Kunst.

Mukařovský lehnt es nämlich ab, die Schönheit als Dekor und als metaphysische Größe, als Form ohne Zweck zu betrachten; darin ist er ebenso kompromißlos wie der Konstruktivismus, vollendet aber die konstruktivistische Skala von Schönheit und Nicht-Schönheit durch seine Auffassung der Rolle des Ästhetischen als Mittel, das durch Isolation die Welt der menschlichen Zwecke, der menschlichen Werte und des menschlichen Strebens belebt und steigert.

Wenn die Avantgarde einen Frontalangriff auf die Kunst im Namen des Lebens durchführte, so benutzte Mukařovský diesen Angriff dazu, um den elementaren Sinn der Kunst im Leben und für das Leben nachzuweisen. Und wenn der russische Formalismus den Hauptmechanismus des ästhetischen Prinzips enthüllte, so zeigte Mukařovský, wie dieser Mechanismus real funktioniert, d.h. er erklärte in Grundzügen seine Funktion im Komplex der Lebensprozesse des gesellschaftlichen Menschen.

Die dialektische Polarität und Totalität von künstlerischem Aufbau und außerästhetischer, außerkünstlerischer

Bedeutung und Wirkung des Kunstwerks detaillierter und systematischer zu beschreiben und zu analysieren, gelang Mukařovský aber nicht. Daher existieren ständig noch grundlegende Unklarheiten in der Interpretation von Mukařovskýs Werk, die freilich auch durch ungünstige äußere Bedingungen bewirkt wurden; es fehlt auch eine weitere und klar erkennbare Tradition der konkreten kunstwissenschaftlichen Arbeit im Geist der Prinzipien des strukturalen Funktionalismus. In diesem Sinn ist der ästhetische Strukturalismus als Richtung und als Forschungsprogramm immer noch im Stadium des Entstehens.

#### ANMERKUNGEN

1 Bei Šklovskij ist das viel offenkundiger als bei Mukařovský. Šklovskij war übrigens Futurist, Mukařovský war weder Mitglied des "Devětsil" in den 20er Jahren noch Mitglied der Prager surrealistischen Gruppe in den 30er Jahren, auch wenn er sich gerade in den 30er Jahren mit den Resultaten des Schaffens der tschechischen Surrealisten intensiv beschäftigte. Ist die Beziehung des russischen Formalismus zum russischen Futurismus bereits Gegenstand von Untersuchungen geworden, so liegt im Fall von Mukařovský eine spürbare Lücke vor. So konnte Peter Bürger in seiner "Theorie der Avantgarde" (Frankfurt 1974) schreiben, K. Chvatíks Bemerkung, es gebe eine "innere Begründung für die enge Beziehung zwischen Strukturalismus und Avantgarde, eine methodologische und theoretische Begründung" (K. Chvatík, Strukturalismus und Avantgarde, München 1970, S. 23) werde "von diesem im Verlauf des Buches nicht weiterentwickelt" (Theorie der Avantgarde, S. 45). Indes läßt sich aus Chvatíks Arbeit zum vorliegenden Problem doch vieles ersehen und herauslesen. Auf die inspirative Rolle der tschechischen Avantgarde in bezug auf Mukařovskýs Strukturalismus hat vor allem Hans Günther in seiner Arbeit "Struktur als Prozeß" (München 1973) hingewiesen. Günther hat bei der Analyse und Einschätzung der theoretischen Grundlagen der Ästhetik Mukařovskýs konkret herausgespürt, was für ihre Genese am wichtigsten ist: nämlich daß Mukařovský aus dem poetistisch-konstruktivistischen Konzept Karel Teiges

seine Konzeption des Funktionalismus schöpft (vgl. ebd. Kap. 1: Die Funktionen des Funktionslosen, S. 11-46). In unserem Text geht es um eine weitere Konkretisierung dieser genetischen Verbindung der Ästhetik Mukařovskýs.

2 Ganz evident ist dies im ersten Text. Der zweite Text entwickelt den ersten auf bemerkenswerte Weise weiter; freilich wird Chlebnikov nur noch als l e t z t e r Fall einer Poesie erwähnt, die als g e b r e m s t e R e d e verstanden wird; Bremsung, Verzögerung - ein Begriff, den Šklovskij bei Kručenyč kennenlernte und von ihm übernahm - wird zum "a l l g e m e i n e n G e s e t z", hört also auf, eine futuristische Parole zu sein. Das Material zur Theorie der Verfremdung ist vor allem aus Tolstoj genommen und auch sonst wird keineswegs mit avantgardistischen, sondern mit 'klassischen' Texten gearbeitet. Hier äußert sich bereits ein Zug, der für den russischen Formalismus wie später für die tschechische strukturelle Ästhetik kennzeichnend ist: das Bemühen, zu allgemein gültigen Schlußfolgerungen zu gelangen, das Bemühen um die Formulierung einer allgemeinen Theorie der Kunst, die bei weitem nicht nur für die moderne, avantgardistische Kunst gilt, sondern u n i v e r s e l l gilt.

3 Die Entdeckung der Arbeit von Renate Lachmann, "Die 'Verfremdung' und das 'neue Sehen' bei Viktor Šklovskij", Poetica 3 (1970), S. 226-249, beruht nicht nur darin, daß sie offensichtlich zum ersten Mal auf den spezifisch antiformalistischen, allgemein ästhetischen Sinn dieser beiden Arbeiten des Begründers der Poetologie des russischen Formalismus hinweist, sondern zugleich auch darin, daß sie zum ersten Mal überzeugend die innere Kontinuität zwischen dem frühen und dem späten Šklovskij zeigt, daß nämlich Šklovskij seine Theorie der Verfremdung nicht aufgab, sondern in seinen Arbeiten der 60er Jahre an ihr weiter arbeitete und sie in jenem antiformalistischen Sinn weiterführte, der in den Studien "Die Auferweckung des Wortes" und "Kunst als Verfahren" nur telegrammartig angedeutet war.

4 Unter "vorformalistischen Anfängen" verstehen wir die Arbeiten aus der Zeit, als Mukařovský die Prinzipien und Grundlagen der russischen Formalen Schule noch nicht bekannt waren und er selbst diese Grundlagen sich noch nicht angeeignet hatte.

5 Dieser Terminus wurde in der zitierten Arbeit von Renate Lachmann zu Recht in den Rang eines Grundbegriffs für das Verständnis der theoretischen Position des frühen Šklovskij erhoben.

6 Vgl. H.R. Jauß, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, München 1977, S. 167.

7 Neben Kurt Konrad, von dem schon die Rede war, war dies vor allem Závěš Kalandra, offensichtlich der erste marxistische Kritiker Mukařovskýs überhaupt. Felix Vodička, der sich in der Folge am ausführlichsten mit der Kritik an Mukařovský aus dem Jahr 1934 befaßte (vgl. Die Struktur der literarischen Entwicklung, München 1976, S. 9-18), betonte zu Recht, daß Kalandras Äußerung der von Konrad vorausging und daß Kalandra als einziger Marxist mit einem Referat an der Sitzung des Prager linguistischen Zirkels teilnahm, die der Kritik Mukařovskýs gewidmet war und auf der Mukařovský zugleich am Schluß auf diese Kritik reagierte.

8 Dazu verweise ich wieder auf die zitierte Arbeit von Renate Lachmann, wo die Kontinuität zwischen dem frühen und dem späten Šklovskij gezeigt wird.

9 Dem späten Šklovskij geht es um ein bestimmtes k o n k r e t e s ä s t h e t i s c h e s M o d e l l (daher die Wechselbeziehung Šklovskij-Brecht, die natürlich die Aufmerksamkeit der gegenwärtigen deutschen Literaturwissenschaft auf sich zieht), und so bestätigt Šklovskij unwillkürlich auch in seiner Spätphase sein Profil eines Programmästhetikers, wenn auch das Programm jetzt etwas anderes ist als in seiner Jugend. Man kann sagen, daß der frühe Šklovskij (insbesondere mit seiner Studie "Kunst als Verfahren") einen unvergleichlich größeren Schritt auf eine a l l g e m e i n e Ästhetik vollzog als der späte Šklovskij, der den frühen Šklovskij weiterdachte. Daher der grundlegende Unterschied zwischen Šklovskij und Mukařovský, denn der reife Mukařovský der 30er Jahre denkt und entwickelt die Anstöße der Avantgarde zu einer a l l g e m e i n ä s t h e t i s c h e n Position weiter. Mukařovský als Theoretiker ging es von Anfang an immer um allgemeine Fragen der Dichtung.

10 Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, Praha 1936; Übers.: Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten. In: Kapitel aus der Poetik, Frankfurt 1966, S. 7-112, wo es auf S. 73f. heißt: "Die ästhetische Bewertung [...] beurteilt das Phänomen in seiner Komplexität, denn auch alle außerästhetischen Funktionen und Werte kommen als ästhetische Werte zur Geltung (man vergleiche unseren Aufsatz "Das dichterische Werk als Gesamtheit von Werten" [...])."

11 J. Mukařovský, Kapitel aus der Poetik, Frankfurt 1967, S. 40.

12 Vgl. J. Mukařovský, Kapitel aus der Ästhetik, S. 17.

13 Vgl. ebd., S. 20.

14 Vgl. ebd., S. 27.

15 Es ist hier nicht möglich, alle diese Arbeiten zu zitieren, noch ist es möglich, sich hier näher mit Teiges Werk und der außerordentlich wichtigen "konstruktivistischen" Etappe und Komponente dieses Werks zu befassen. Man sollte vielleicht nur unterstreichen, daß das zweipolige Programm von Poetismus und Konstruktivismus ein spezifischer tschechischer Beitrag zur internationalen Avantgardebewegung ist. Und was jenen konstruktivistischen Pol betrifft, der uns hier speziell interessiert, so muß man wenigstens anführen, daß Teige einige seiner Studien zur Problematik und Theorie des Konstruktivismus schon 1927 herausgab (vgl. K. Teige, Stavba a báseň, Praha 1927) und daß zu Beginn der 30er Jahre einige seiner Monographien zur Problematik der Architektur und des Konstruktivismus erschienen (wir führen hier wenigstens das Buch "Moderní architektura v Československu", Praha 1930 und das Buch "Nejmenší byt", Praha 1932 an). Zu Teiges Werk vgl. die dreibändige Werkauswahl, von der freilich nur zwei Bände erschienen: "Svět stavby a básně", Praha 1966 und "Zápasy o smysl moderní tvorby", Praha 1969, herausgegeben von J. Brabec, V. Effenberger, K. Chvatík, R. Kalivoda. Hier kann man eine Reihe von Materialien, genauen Angaben und Teilanalysen der Herausgeber finden, aus denen man sich ein gewisses Bild von Teiges Beitrag zur Theorie des Konstruktivismus und Funktionalismus in der tschechischen und internationalen Avantgarde machen kann.

16 K. Teige, Der Konstruktivismus und die Liquidierung der 'Kunst'. In: Ders., Liquidierung der 'Kunst'. Analysen, Manifeste, Frankfurt 1968, S. 60f.

17 Ebd., S. 65.

18 Ebd., S. 66f.

19 "K teorii konstruktivismu", veröffentlicht im Organ der tschechoslovakischen Architekten "Stavba" 7 (1928). Die Studie hat Teige dann an den Schluß seiner Monographie "Moderní architektura v Československu" aus dem Jahr 1930 gesetzt. Man kann hier vielleicht hinzufügen, daß diese grundlegende Studie in der Zeitschrift "Stavba" gerade etwa zehn Jahre früher erschien als die dort veröffentlichte Studie Mukařovskýs "Zum Problem der Funktionen in der Architektur".

20 H. Günther, der in seiner Arbeit "Struktur als Prozeß" die Bedeutung des architektonischen Konstruktivismus für die Genese von Mukařovskýs Funktionalismus hervorhob, hat den Einfluß von Teiges Konzept des Konstruktivismus und Teiges "harmonisierendem" Konzept des Menschen aus den "poetistischen" 20er Jahren auf die Herausbildung von Mukařovský Kunstwissenschaft kritisch eingeschätzt. Günthers Kritik jenes "harmoni-

sierenden" Moments in Mukařovskýs Zugang zur Kunst (vgl. Struktur als Prozeß, S. 28-32) verweist mit Recht auf eines der wichtigen offenen und bislang völlig ungeklärten Probleme in Mukařovskýs gedanklichem System. Denn ist die harmonisierende Tendenz in der konstruktivistischen Theorie Teigeschen Typs *f u n k t i o n a l*, so ist sie demgegenüber in der *a l l g e m e i n e n* ästhetischen Theorie, die Mukařovský schuf, *d y s f u n k t i o n a l*. Die Kunst - und besonders die moderne Kunst - drückt die Wirklichkeit in ihrer widersprüchlichen Vielgestaltigkeit aus und tendiert in ihren konkreten Zugängen auch zur *p a r t i e l l e n* *Z u s p i t z u n g*. Einige Formulierungen Mukařovskýs klingen aber fast klassizistisch und werden "disharmonischen und partiellen Inhalten" nicht gerecht, die eine allgemeine Kunsttheorie implizieren muß. Diese recht wichtige problematische Stelle in Mukařovskýs kunstwissenschaftlicher Rezeption blieb bis jetzt ganz unerwähnt und Günthers kritische Wahrnehmung - jetzt schon zehn Jahre alt - blieb ohne Reaktion. Wenn es auch nicht der Sinn unserer Darlegung ist, diese Angelegenheit zu lösen und es uns hier um eine allgemeine Klärung der Genese von Mukařovskýs Auffassung der ästhetischen Funktion geht, machen wir hier auf diese Frage aufmerksam, weil es um ein *g r u n d l e g e n d e s* Problem geht, das nicht an irgendeinen räumlichen oder zeitlichen Kontext gebunden ist, sondern im Gegenteil ein ganz *a l l g e m e i n e s* *P r o b l e m* *e i n e r* *a l l g e m e i n e n* *K u n s t t h e o r i e* darstellt. Und es ist auch einer der bemerkenswerten Aspekte der Beziehung zwischen dem Konstruktivismus als *k o n k r e t e r* avantgardistischer Haltung und dem gedanklichen System Mukařovskýs als *a l l g e m e i n e r* ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Konzeption.

21 Zitiert nach: K. Teige, *Výbor z díla I*, Praha 1966, S. 365-367.

22 Kapitel aus der Ästhetik, S. 103.

23 Erschienen in: *Stavba* 29 (1937/38), S. 5-12; deutsch in: *Zeitschrift für Semiotik* 5 (1983), S. 217-228.

24 Vgl. Kapitel aus der Ästhetik, S. 41.

25 Zum Problem der Funktionen in der Architektur, S. 219. Herv. von R.K. Aus der zitierten Passage geht hervor, daß Mukařovský zum Problem der Funktionstypologie, das er vier Jahre später in seiner Studie "Der Standort der ästhetischen Funktion unter den übrigen Funktionen" löste und das vor allem ein Problem der allgemeinen Theorie des Menschen und ein philosophisches Problem ist, nicht durch die Phänomenologie geführt wurde, sondern durch sein funktionalistisches Denken der 30er Jahre. Das ist sehr wichtig zu wissen. Mukařovský,

der Philosoph "wider Willen", wurde durch das Stellen und Lösen nicht-philosophischer Probleme auf das philosophische Feld gedrängt - der typische Fall eines konkreten Wissenschaftlers, der gezwungen ist und es wagt, allgemeine Probleme seiner wissenschaftlichen Disziplin zu lösen, ohne über ein tiefes philosophisches Hinterland zu verfügen. Im Fall Mukařovskýs kommt auch noch der Umstand dazu, daß er weder mit Freud noch mit irgendeiner anderen allgemeinen Theorie vom Menschen arbeitet, daß er auch ohne eine marxistische philosophische Anthropologie auskommen muß, die nicht existiert und die ihm weder Teige noch seine marxistischen Kritiker Kalandra und Konrad anbieten können. Denn Mukařovský war immer nicht nur instinktiv, sondern auch bewußt ein noetischer Materialist. Aus dieser Situation erklärt sich Mukařovskýs tastendes Suchen und die Labilität bei der Konzipierung seiner Funktionstypologie, seiner Konzeption eines totalen Funktionalismus, die er während des Krieges in seiner Studie "Der Standort der ästhetischen Funktion unter den übrigen Funktionen" aus dem Jahr 1942 entwarf, die aber zugleich ein logischer Ausfluß seines funktionalen Denkens der zweiten Hälfte der 30er Jahre ist. Zur Problematik der Typologie der Funktionen und zum allgemeinen Problem eines totalen Funktionalismus, das Mukařovský in seiner Kriegsstudie aufwarf, vgl. den Beitrag "Zur Typologie der Funktionen und zum Konzept eines totalen Funktionalismus" in diesem Band.

26 Ebd., S. 220f. Die spezifische Natur von Mukařovskýs Funktionalismus, der sich ausschließlich anthropologisch-sozial versteht und orientiert, hat schon H. Günther in seiner Arbeit "Struktur als Prozeß", S. 12ff., 32 hervorgehoben.

27 Zum Problem der Funktionen in der Architektur, S. 222f. Herv. von R.K. Zu den zitierten Schlußfolgerungen Mukařovskýs erscheint es angebracht und nützlich, Teiges Formulierungen aus seiner Monographie "Nejmensí byt" zu erwähnen: "Der architektonische Inhalt ist die Organisation von Lebensprozessen, individueller und kollektiver, oder Produktionsprozessen (Fabrik), die sich in einem bestimmten Gebäude vollziehen, sowie die Organisation von psychischen Prozessen des Menschen, soweit freilich die Architektur des Gebäudes auf sie Einfluß nehmen kann; Inhalt des Wohnens ist das biologische, soziale und kulturelle Bedürfnis des Menschen, die psychische und körperliche Hygiene; schließlich: der Lebenstonus des Menschen." Herv. R.K.

28 Ebd., S. 223f. Herv. von R.K.

29 Ebd., S. 227. Herv. von R.K.

(Übersetzt von Hans Günther, Bielefeld).

Peter S t e i n e r (Philadelphia)

'FORMALISMUS' UND 'STRUKTURALISMUS': WAS BEDEUTET SCHON EIN NAME?

Der Ursprung allen Übels in öffentlichen und bürgerlichen Angelegenheiten der Welt liegt meiner Meinung nach in der Tatsache, daß die Menschen entweder dieselben Dinge mit verschiedenen Namen oder verschiedene Dinge mit demselben Namen benennen.

(K.H. Borovský, "Kommunismus" (1850))

Unter den Stimmen, die Mitte der 20er Jahre den russischen Formalismus auf den sprichwörtlichen Misthaufen der Geschichte wünschten, schlug Ippolit Uduš'ev (welcher Bachtin auch immer hinter diesem Pseudonym verborgen sein mag) eine originelle Saite an. Er verfluchte nicht nur das Fehlen einer epistemologischen Position bei den Formalisten - für sie lag der Schwerpunkt auf ihrer neuen 'Literaturwissenschaft' -, sondern versuchte sich auch einen theoretisch selbstreflexiven Formalismus vorzustellen:

Wenn die Zeit der Epigonen vorbei ist, werden neue Leute kommen, die es verstehen, die Formale Methode auf solideren Fundamenten zu konstruieren. Das einzige Problem ist, daß es dann nicht mehr die 'Formale Methode' sein wird.<sup>1</sup>

Uduš'evs Feststellung hat eine eigenartige Bedeutung für das Thema meines Essays. Denn wenn, wie das alte Sprichwort sagt, der Historiker ein zu spät gekommener Prophet ist, so ist Uduš'ev das Gegenteil davon - ein zur rechten Zeit ge-



kommener Prophet. Diese Rechtzeitigkeit hat jedoch ihre Nachteile: sie zwingt Uduš'ev, eine Größe zu benennen, die noch nicht aufgetreten ist, und da er sich über ihre Charakteristik nicht im klaren war, zog er sich auf eine negative Bestimmung zurück. Aus diesem Grund scheint der Historiker eine viel einfachere Aufgabe zu haben, denn die Ereignisse, die er beschreibt, haben stattgefunden, die entsprechenden Konzepte sind geprägt und er braucht nur die beiden zusammenzufügen. Vom Aussichtspunkt der 80er Jahre kann der Historiker feststellen, daß die von Uduš'ev vorausgesagten Korrekturen des Formalismus stattgefunden und eine neue literaturtheoretische Richtung hervorgebracht haben: nicht Formalismus, sondern Strukturalismus.

Das Zusammenfügen von Fakten und Konzepten ist jedoch offensichtlich nicht so einfach. Es gibt keine obligatorische Beziehung zwischen den beiden, so daß der Historiker entscheiden muß, welche Phänomene er unter das Etikett 'Formalismus' und welche unter das des 'Strukturalismus' subsumieren will. Dabei wird ihm die asymmetrische Beziehung zwischen Sprache und Realität schnell bewußt. Es gibt immer mehrere Wörter, die sich auf eine Situation beziehen, und auf der anderen Seite gibt es immer mehrere Situationen, auf die sich jedes Wort beziehen könnte. Genauer gesagt ist der Akt der Benennung eine Überkreuzung homonymer und synonyme Reihen: das gebrauchte Wort wird zum Synonym für all die anderen Wörter, die gebraucht wurden oder gebraucht werden könnten, um eine Situation zu bezeichnen; gleichzeitig wird es ein Homonym, denn es wurde gebraucht oder könnte gebraucht werden, um andere Situationen zu bezeichnen. Die merkwürdige Fähigkeit der Sprache, das Allgemeine wie das Besondere, das Soziale wie das Individuelle auszudrücken, gründet in dem einfachen Faktum, daß jedes Zusammenbringen von Wörtern und Realität zugleich auch ihr Nichtzusammenpassen impliziert. Wenige historische Termini demonstrieren diese Asymmetrie dramatischer als

'Formalismus' und 'Strukturalismus'.

Obwohl die "duale Asymmetrie des linguistischen Zeichens", wie Sergej Karcevskij es nannte<sup>2</sup>, in jedem Gebrauch der Sprache wirksam ist, tendiert der historische Diskurs dazu, diesen Effekt zu verstärken. Die Bezeichnung des Historikers schließt immer die Überbrückung einer zeitlichen Kluft zwischen Wörtern und Ereignissen ein. Aber seine Bemühungen scheinen durch den irreversiblen Fluß der Zeit immer wieder vereitelt zu werden. Historische Fakten ziehen sich mit dem schwindelerregenden Tempo von sechzig Sekunden pro Minute vor uns zurück, und während sie zurückweichen, ändert sich ihre Erscheinung entsprechend. Was aus einer Perspektive als einzelnes Ding erschien, erscheint von einer anderen als zusammengesetzt aus mehreren distinkten Einheiten, und der historische Diskurs reflektiert unvermeidlich dieses Faktum.

So ist es offenbar, daß der Historiker kein passiver Registrator sein kann; eher ist er ein aktiver 'Macher' von Geschichte. Die Aufteilung eines Kontinuums von Ereignissen und Ideen in distinkte Segmente ist kein spontanes oder selbstevidentes Ereignis. Um in der Geschichte Sinn zu finden, muß man - leider! - die Unendlichkeit der Merkmale, die dieses Kontinuum aufweist, auf einige 'signifikante' reduzieren. Und das historische Konzept bringt nur die Phänomene zusammen, die die ausgewählten Charakteristika aufweisen. Ist die Operation durchgeführt und die Einheit benannt, entsteht der Eindruck, daß das Segment mit sich selbst während seiner Dauer identisch ist und daß seine konstitutiven Elemente im Grunde dieselben bleiben. Aber unglücklicherweise liegen Identität und Gleichheit nicht in den Phänomenen selbst begründet; sie werden durch den Historiker von außen eingeführt als Basistechniken seiner Konzeptgestaltung. Wäre der Kuchen anders aufgeteilt, wären andere Merkmale gewählt, um andere Identitäten zu schaffen, so wären 'dieselben' Phänomene mit einem anderen Konzept bezeichnet

worden. Da auf der anderen Seite der Name eines Konzepts gewöhnlich eine (noch so versteckte) Anspielung auf die Merkmale enthält, die die Identität der abgegrenzten Phänomene konstituieren, können alle anderen Phänomene, die zufällig diese Merkmale teilen, mit demselben Namen bezeichnet werden. Auf diese Weise wird das Konzept häufig homonymisch ausgeweitet. Die 'Arbitrarität' historischer Konzeptualisierung, wenn ich es so nennen darf, ist die hauptsächlichste Ursache für die Unsicherheit des historischen Diskurses.

Eine weitere Ursache für diese Unsicherheit - und eine noch heiklere - ist die Tatsache, daß sich der Historiker nicht nur auf Ereignisse, sondern auch auf Wörter bezieht. Das trifft besonders auf die Ideengeschichte zu, deren Metasprache so mit der Objektsprache vermischt ist, daß die beiden kaum zu trennen sind. Aber auch hier ist die Übernahme von 'Objektkonzepten' durch den Historiker in seine eigene Metasprache niemals passiv. Wie auch immer seine Haltung zu der untersuchten Theorie ist, gibt es immer eine Differenz, und sei sie auch noch so klein, zwischen seinem Standpunkt und dem besprochenen. Indem er ein älteres Konzept wiederbenutzt, komprimiert der Geschichtsforscher zwei Standpunkte in einem einzigen Wort und schafft so das, was Bachtin ein zweistimmiges Wort genannt hat, ein Wort, das homonymisch zwischen zwei semantischen Kontexten ausgeweitet ist.

Diese Unsicherheit wird noch deutlicher, wenn der historische Diskurs selber zum Objekt des historischen Diskurses wird. Eine bestimmte historische Interpretation kann beispielsweise von einem Fachkollegen aus Gründen des 'Mißverstehens' eines bestimmten Objektkonzepts angegriffen werden. Um den 'Fehler' zu korrigieren, füllt der Kritiker dieses Konzept, das sich schon zwischen zwei Standpunkten erstreckt, noch mit seiner eigenen Bedeutung, wobei er es noch einmal homonymisch ausdehnt. Oder er könnte ein 'passenderes' Metakonzept auf es anwenden, wobei er es synonymisch ausdehnt. Darüber

hinaus ist der historische Diskurs selber der Geschichte unterworfen, wobei er in einer spezifischen raum-zeitlichen Verknüpfung auftritt, die ständig in die Vergangenheit zurückweicht. Ein von Generationen von Historikern gebrauchtes Konzept wird sukzessiv in neue semantische Kontexte integriert und wird so zu einer Ablagerung von Bedeutungen, die ständig ihre semantische Reichweite ausdehnen. Solch ein Wachstum macht das Wort, um Mandel'stams Metapher zu gebrauchen, nicht zu einer sieben-, sondern einer tausendstimmigen Flöte, die zugleich durch den Atem aller Jahrhunderte belebt ist.

Man könnte kaum eine bessere Illustration für die Unsicherheit im historischen Diskurs finden als die Konzepte von 'Formalismus' und 'Strukturalismus', wie sie auf die literaturwissenschaftlichen Richtungen in Rußland und der Tschechoslowakei während der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts angewendet werden. Die Ausdehnung der Sprache ist hier so deutlich, daß sie einer absurden Komödie zu ähneln beginnt.

Um mit der russischen Bewegung zu beginnen, so haben diejenigen, die wir gewöhnlich 'Formalisten' nennen, das Etikett als inadäquate Charakterisierung ihres Unterfangens entschieden zurückgewiesen. Sie behaupteten in der Tat, daß die Kategorie der Form ganz offenkundig sehr allgemein und vieldeutig sei.

Das Wort 'Form' [so schrieb Eichenbaum] hat viele Bedeutungen; und, wie es in solchen Fällen immer ist, führte das zu einer ganzen Reihe von Mißverständnissen. [...] Wir sind keine 'Formalisten', sondern, wenn Sie so wollen, Spezifizierer<sup>3</sup> [d.h. Forscher, die bemüht sind, das Spezifische der Literaturwissenschaft festzuhalten].

Aus dem gleichen Grund, zog es Šklovskij, der im allgemeinen für einen Erzformalisten gehalten wird, vor, von der 'morphologischen Schule'<sup>4</sup> zu sprechen. Und Tynjanov, der gewöhnlich als der am wenigsten formalistische im OPOJAZ gilt, bezog sich auf seinen eigenen Zugang als auf einen

"systemfunktionalen"<sup>5</sup>.

Der Reichtum der Namen, die die Formalisten auf sich selbst anwendeten, zeigt mehr als nur den simplen Mangel einer angemessenen Nomenklatur an. Er signalisiert Uneinheitlichkeit in der Bewegung selbst. Teilweise kann diese Uneinheitlichkeit durch geographische Bedingungen erklärt werden. Von Beginn an war der russische Formalismus in zwei verschiedene Gruppen gespalten: den Moskauer linguistischen Zirkel und den Petersburger OPOJAZ. Obwohl ihre Beziehungen freundschaftlich waren, näherten sich die beiden Gruppen der Literatur von einigermaßen unterschiedlichen Standpunkten. Die Moskauer Bogatyrev und Jakobson führten dazu aus:

Während der Moskauer linguistische Zirkel von der Annahme ausgeht, daß Dichtung Sprache in ihrer ästhetischen Funktion ist, behaupten die Petersburger, daß das poetische Motiv nicht immer nur die Entfaltung des linguistischen Materials ist. Während die ersteren dies weiter argumentieren, daß die historische Entwicklung künstlerischer Formen eine soziologische Basis hat, insistieren die letzteren auf der vollen Autonomie dieser Formen.<sup>6</sup>

Die Divergenz des Moskauer und des Petersburger Flügels des Formalismus trat Mitte der 20er Jahre deutlicher hervor, als die beiden ursprünglichen Gruppen in einer neuen wissenschaftlichen Institution aufgingen, die die kommunistische Regierung geschaffen hatte, der Staatlichen Akademie zum Studium der Künste bzw. dem Staatlichen Institut für Kunstgeschichte. Der Moskauer Flügel geriet unter starkem Einfluß der Phänomenologie, wie sie der Husserlschüler Gustav Špet an der Staatlichen Akademie vertrat. Aus dieser eigenartigen intellektuellen Kreuzung ging das hervor, was einige Kommentatoren die "formal-philosophische Schule"<sup>7</sup> nannten. Diese kehrte zu vielen traditionellen philologischen Themen zurück, die die frühen Formalisten vorher verworfen hatten. Die Einleitung zu dem Sammelband "Die künstlerische Form"

faßte kurz zusammen, was die Moskauer als die Differenzqualität ihrer Theorien betrachteten:

Im Gegensatz zu den Formalisten vom Typ des OPOJAZ, die ihre Forschung gewöhnlich auf die Sphäre der äußeren Form beschränken, verstehen wir künstlerische Form hier als 'innere Form'. Damit stellen wir die Frage [nach der künstlerischen Form] breiter und suchen ihre Lösung in den Wechselbeziehungen verschiedener Formen - logischer, syntaktischer, melodischer, eigentlich poetischer, rhetorischer usw.<sup>8</sup>

Aber sogar innerhalb einer einzelnen Gruppe, des OPOJAZ z.B., gab es immer starke zentrifugale Tendenzen. Es war mehr ein Gemeinschaftsgeist als ein Teilen theoretischer und methodologischer Prinzipien, was seine Mitglieder zusammenhielt. Wie Tomaševskij 1925 schrieb, ist der OPOJAZ "keine Methode, sondern eine Richtung, eine Schule, die Leute verbindet, die verschiedene Methoden benutzen, aber trotzdem miteinander gehen."<sup>9</sup>

Die Vielfalt der Tendenzen innerhalb des Formalismus läßt vermuten, daß die Uneinigkeit dieser Bewegung über die Zufälligkeiten von Geographie und Organisation hinausreicht. Bei näherer Betrachtung entspricht die Identität dessen, was wir gewöhnlich 'russischen Formalismus' nennen, der Wittgensteinschen Familienähnlichkeit: es ist ein Satz sich überschneidender Ideen über Literatur, von denen keine von jedem Formalisten geteilt wird. Wie ich anderweitig argumentiert habe, liegen die Gründe für die Uneinigkeit im epistemologischen Unterbau der Bewegung<sup>10</sup>. Der russische Formalismus entstand in einem Zustand der Literaturtheorie, den Kuhn als "prä-paradigmatisch" oder "interparadigmatisch" bezeichnen würde: seine Befürworter sahen sich als Begründer einer Literaturwissenschaft, die noch nicht existierte. Sie begannen am Nullpunkt und mußten daher eine Basis für ihre Untersuchungen schaffen. Inspiriert durch die wissenschaftliche Energie des Positivismus mit seinem Kult des 'reinen' Wissens, ver-

warfen sie alle theoretischen Voraussetzungen und begannen, "sich den Fakten zuzuwenden, in Abwendung von allgemeinen Systemen und Problemen."<sup>11</sup> Aber unglücklicherweise gab es keine 'Fakten als solche'; Phänomene verwandeln sich in Fakten, nur wenn sie in ein konzeptuelles System eingeschlossen werden, das wiederum in einem breiteren, nicht-wissenschaftlichen Zusammenhang verankert ist. Da sie sich weigerten, diese 'metaphysischen' Implikationen des Wissens in Betracht zu ziehen, verloren die Formalisten auch über ihr konzeptuelles System die Kontrolle. Sie hatten keine Kriterien für die Auswahl aus den ihnen zur Verfügung stehenden vielfältigen konzeptuellen Rahmen. Medvedevs Hyperbel, daß es "genausoviel Formalismen wie Formalisten gibt"<sup>12</sup>, drückt die atomistische Natur einer literaturtheoretischen Bewegung ohne eine klare epistemologische Basis aus.

Doch weil diese heterogenen Personen und Theorien mit einem einzigen Terminus 'Formalismus' identifiziert werden, fühlt der Historiker sich genötigt, darin eine Spur von Einheit festzustellen, etwas was bei jedem Formalisten gleich ist. Aber dabei wird er mit folgendem Dilemma konfrontiert: Er kann entweder exklusiv vorgehen und im Namen der Präzision den Formalismus auf eine einzige Gruppe oder Richtung beschränken oder er kann inklusiv vorgehen und im Namen der Fairness den Formalismus so weit wie möglich verallgemeinern. Im ersten Fall dehnt er das Konzept synonymisch aus, denn die durch die stringente Definition ausgeschlossenen Theorien, die ja von einigen anderen als formalistisch betrachtet werden, müssen einen anderen Namen bekommen. Im zweiten Fall dehnt er es homonymisch aus, denn das Konzept 'Formalismus' bezieht sich auf Theorien, die oft mit anderen Namen belegt werden.

"Die Formale Schule in der Literaturwissenschaft", ein Stichwort in der sowjetischen "Kratkaja literaturnaja

Encyklopedija", ist ein geeignetes Beispiel dafür, wie das Etikett 'Formalismus' zugleich ausgedehnt und reduziert werden kann. Einerseits wird der Leser auf das folgende Stichwort "Die Formale Methode" verwiesen, die Literaturkritiker wie Bachelard, Kayser, Mukařovský, I.A. Richards, Spitzer, Staiger, Tynjanov, Walzel und Wellek in einen Topf wirft, und auf der anderen Seite findet sich ein Hinweis auf eine andere Eintragung, "OPOJAZ"<sup>13</sup>. Es ist offensichtlich, daß, solange die "Formale Methode" ein Mischmasch von inkompatiblen literarischen Theorien darstellt, Formalismus im russischen Kontext nicht nur auf den OPOJAZ beschränkt werden kann. Laut A. Mařkin

drängte bereits 1884 der berühmte 'soziologische' Idealist N. Kareev seine Studenten an der Warschauer Universität zum Studium der formalen Elemente der literarischen Tradition.<sup>14</sup>

Und für diejenigen, denen die Parallele zwischen Kareev und den Formalisten ein wenig zu weit hergeholt erscheint, gibt es immer noch andere 'frühe' Formalisten, seien es die Giganten der russischen Philologie des 19. Jahrhunderts wie Veselovskij und Potebnja oder ähnlich beeindruckende Gelehrte der symbolistischen Generation.

Aber das Konzept des Formalismus kann nicht nur in eine Richtung ausgedehnt werden - auf die Vorläufer hin. Da es entscheidend auch praktisch die gesamte nachfolgende russische Literaturwissenschaft beeinflusst hat, ist der Historiker frei, auch die von ihm hervorgebrachten Bewegungen einzuschließen, sogar diejenigen, die seine geschworenen Feinde sind. Hansen-Löve z.B., der Autor der detailliertesten Studie über den Formalismus, teilt die Geschichte des russischen Formalismus in drei Stadien ein. Das letzte umfaßt den Psychologen Lev Vygotskij und die sogenannte Bachtin-Gruppe<sup>15</sup>, von der zwei Mitglieder die scharfsinnigste marxistische Kritik am Formalismus in der Linguistik und Literaturwissenschaft formuliert haben<sup>16</sup>. Ähnlich wirft Gary Morson den Historikern des



Formalismus die Ignorierung des Bachtin-Kreises vor:

Die Arbeit der Bachtin-Gruppe ist in der Tat eine logische Entwicklung des formalistischen Denkens. Daraus folgt, daß die Auslassung Bachtins aus der Betrachtung des russischen Formalismus ein profundes Mißverständnis der Natur und der Ziele dieser Bewegung darstellt; und so ist man bisher weitgehend verfahren.<sup>17</sup>

Daher haben einige dialektische Denker versucht, die Identität des russischen Formalismus in einer beweglicheren Weise zu formulieren. Am anspruchsvollsten Jurij Striedter, der den russischen Formalismus als eine dialogische Form des Theoretisierens charakterisiert. Nach Striedter

stellt die Geschichte und Theorie des russischen Formalismus einen ununterbrochenen Dialog zwischen den Formalisten und ihren Opponenten dar, und das gilt in noch höherem Maß für die Formalisten selber, die einander bekämpften und kritisierten. [...] Sie alle waren gleichzeitig Partner und Gegner in jenem faszinierenden Dialog, der die Formale Methode hervorbrachte und repräsentierte.<sup>18</sup>

Insofern der Diskurs der Formalisten in eine Reihe von Binäroppositionen - die Stimmen des Chors - aufgespalten werden kann, erscheint Striedters Modell angemessen. So ist Šklovskijs atomistischer Zugang ("Die Einheit eines literarischen Werks [ist] [...] ein Mythos"<sup>19</sup>) das genaue Gegenteil von Žirmunskijs holistischer Haltung ("Das literarische Werk [ist] ein ästhetisches System, das durch die Einheit des künstlerischen Ziels bestimmt ist"<sup>20</sup>). Jakobsons linguistischer 'Imperialismus' ("Dichtung ist Sprache in ihrer ästhetischen Funktion"<sup>21</sup>) wird aufgewogen durch Ejchenbaums Forderung, die Poetik müsse, "wenn sie in Kontakt mit der Linguistik tritt, [...] ihre Selbständigkeit bewahren"<sup>22</sup>. Und Propps Insistieren auf der Priorität der theoretischen Erforschung der Literatur über die historische ("Wir können aber behaupten, daß es ohne ausgesprochen morphologische

Untersuchungen auch keine wirkliche historische Forschung geben kann"<sup>23</sup>) steht in Widerspruch zu Tynjanovs These: "Und einzig in der Evolution wird es uns gelingen, die 'Definition' von Literatur zu analysieren"<sup>24</sup>.

Aber können wir tatsächlich eine dialogische Einheit in dem Widerstreit von Äußerungen ausmachen, die von völlig verschiedenen Bezugsrahmen ausgehen? Alle oben erwähnten formalistischen Positionen sind von miteinander inkompatiblen theoretischen Modellen abgeleitet<sup>25</sup> und die Termini, die sie scheinbar teilen ('Verfahren', 'Material', 'Sujet', 'Fabel') sind oft nur Homonyme, die sich auf völlig verschiedene Phänomene beziehen. Was wir gewöhnlich als Dialog bezeichnen, ist mehr als ein einfaches Gegenüberstellen von Widersprüchen. Die an einer geistigen Transaktion beteiligten Gesprächsteilnehmer können nicht total anderer Meinung sein, denn unter diesen Bedingungen kann kein Austausch stattfinden. Zusätzlich zu den Divergenzpunkten müssen sie auch einige Punkte der Übereinstimmung haben, die den Kontakt möglich machen. Vom Standpunkt dieser semantischen Gemeinsamkeit scheint die Möglichkeit eines Dialogs in vieler Hinsicht kleiner zu sein zwischen, sagen wir einmal, Tynjanov und Propp als zwischen Tynjanov und den marxistischen Kritikern des Formalismus aus der Bachtin-Gruppe.

Bisher habe ich den Formalismus nur im Rahmen einer einzigen Denktradition, der russischen, diskutiert. Indes hat die Wirkung des formalistischen Denkens die Grenzen dieses einen Landes bei weitem überschritten, und der internationale Erfolg der Bewegung hat noch eine homonymisch-synonymische Ausweitung des Konzepts ausgelöst. 'Formalismus' begann nun auf all jene literaturtheoretischen Schulen angewendet zu werden, die der russischen Bewegung ähnlich schienen, obwohl diese 'Postformalisten' oft ihre Sorte von Literaturkritik mit völlig unterschiedlichen Namen benannten. Hier betritt der 'Strukturalismus' - ein weiteres unklares Konzept der Ideengeschichte - die Bühne.

Geprägt von Roman Jakobson in seinem kurzen Bericht über den Ersten Internationalen Slavistenkongreß, wurde 'Strukturalismus' gebraucht, um die "führende Idee der heutigen Wissenschaft in ihren unterschiedlichsten Manifestationen"<sup>26</sup> zu bezeichnen. Als neues holistisches und teleologisches wissenschaftliches Paradigma versuchte er, das atomistische und genetisch-kausale Paradigma des Positivismus zu ersetzen, wobei die Arbeit des Prager linguistischen Zirkels seine klarste Veranschaulichung im Bereich der Linguistik und Poetik darstellte. Indem er den Strukturalismus so weit definierte, überlagerte Jakobson die Konzepte von 'Formalismus' und 'Strukturalismus'. In seiner Heterogenität enthielt der russische Formalismus sicherlich einige der Ideen, die das neue Paradigma ausmachten. Einige Formalisten hatten nämlich ihre Fakten in einer holistischen Weise behandelt und/oder einen kausalgenetischen Erklärungsmodus vermieden. So wurde der Terminus 'Formalismus' auf die Prager Strukturalisten angewandt und 'Strukturalismus' auf die russischen Formalisten.

Der tschechische Philologe Karel Svoboda war der erste, der die beiden Termini vermengte, als er in der Schlußfolgerung seines Überblicks über den russischen Formalismus im Jahr 1934 schrieb:

Der russische Formalismus v e r s u c h t, in unserem Land die Verluste, die er in seiner Heimat erlitt, w i e d e r g u t z u m a c h e n. Er wurde von R. Jakobson hergebracht; auf seine Initiative wurde 1926 der Prager linguistische Zirkel etabliert, nach dem Vorbild des Moskauer linguistischen Zirkels und unter Einschluß formalistischer Prinzipien.<sup>27</sup>

Svobodas Behauptung wurde in der Tschechoslovakei oft wiederholt, besonders von den Gegnern des Strukturalismus, die ihn durch Hinweis auf seine vorgeblich abgeleitete Natur zu verunglimpfen suchten. So verkündete etwa dreißig Jahre später Ladislav Štoll, der Hohepriester des offiziellen Marxismus

in der tschechoslovakischen Literaturwissenschaft:

Zu der Zeit, als die Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalisten [...] im wesentlichen alle grundlegenden Begriffe, Verfahren und die Terminologie der russischen Formalen Schule übernahmen, zu der Zeit überdachten die Anhänger dieser Schule in der UdSSR unter dem Einfluß der marxistischen literaturtheoretischen Kritik ihre bisherigen Standpunkte und schlugen allmählich neue Wege ein. Der Prager literaturwissenschaftliche Strukturalismus war in seinem Wesen ein verspätetes Echo. Alle seine grundlegenden Thesen sind mehr oder weniger eigenständige Paraphrasen grundlegender Gedanken des russischen Formalismus, eine Nachahmung, die das ursprüngliche Temperament und die russische humanistische Tradition vermissen läßt.<sup>28</sup>

Die Vermengung von 'Formalismus' und 'Strukturalismus' in der westlichen slavischen Literaturwissenschaft wurde durch Victor Erlichs Pionierarbeit "Der russische Formalismus" begünstigt. Wie der Titel nahelegt, ist das Buch der russischen Bewegung gewidmet, wobei die Prager Schule als deren bloßer Widerhall behandelt wird. Um die formalistischen Nachklänge in den Nachbarländern zu erklären, führt Erlich das genetische Konzept des 'slavischen Formalismus' ein, dessen tschechische Variante 'Strukturalismus' genannt wird. Und obwohl Erlich die zahlreichen Differenzen aufzeigt zwischen dem, was er "reinen Formalismus" und Prager Strukturalismus nennt<sup>29</sup>, sieht er die Prager Schule als Umformulierung der "Grundsätze des russischen Formalismus in vernünftigeren und rigoroseren Termini"<sup>30</sup>.

Erlichs Version der slavischen Literaturwissenschaft wurde besonders in den 60er Jahren populär, als der französische Strukturalismus die neueste transatlantische Mode war. Unter Betonung ihrer Einzigartigkeit weigerten sich die französischen Strukturalisten, ihren Namen mit irgendeiner anderen literaturtheoretischen Schule zu teilen. Dazu schrieb Jonathan Culler:

In der Literaturwissenschaft ist der Strukturalismus eine Methode der Analyse und Theorie der Literatur, die durch die Entwicklung in der strukturalen Linguistik und strukturalen Anthropologie inspiriert ist, welche ihren Höhepunkt in den 60er Jahren in Frankreich erreichte. Er wurde auf verschiedene Weisen in anderen Ländern praktiziert und dabei assimiliert und weiterentwickelt, aber er bleibt in seiner am meisten kennzeichnenden und charakteristischen Form eine französische Bewegung.<sup>31</sup>

Zu früh und keineswegs französisch, wurde die Prager Schule unter das bequeme Etikett des 'Formalismus' subsumiert. Frederick Jamesons vielgelesene Monographie "The Prison-House of Language" ist ein gutes Beispiel für diese Tendenz. Für Jameson haben nur zwei wichtige Zugänge das verwertet, was er das "linguistische Modell" in der Literaturwissenschaft nennt: der russische Formalismus und in seinem Gefolge der Strukturalismus, "dessen Aufschwung als 'Massenbewegung' sich bequem seit der Publikation von Levi-Strauss' "Traurigen Tropen" im Jahr 1955 datieren läßt<sup>32</sup>. Die Prager Schule ist in dem ganzen Buch nur ein paar Mal erwähnt, und ihre Mitglieder werden als "tschechische Formalisten" bezeichnet<sup>33</sup>.

Aber trotz solcher Beschreibungen des Strukturalismus hat die homonymisch-synonymische Unsicherheit, die den Formalismus begleitet, die zweite Bewegung mitbetroffen. Unvermeidlich sehen manche den Strukturalismus in Begriffen des Vorhergehenden und halten ihn für einen 'Postformalismus', andere wiederum lesen Formalismus als 'Prästrukturalismus'. Bald entfallen die Präfixe 'prä' und 'post' und übrig bleibt eine einzige Bewegung mit zwei Namen - oder zwei Bewegungen, die mit einem Namen bezeichnet werden - oder zwei, die mit zwei Namen bezeichnet werden - oder vier, die mit zwei bezeichnet werden... Die Unsicherheit dauert an.

Doch muß betont werden, daß die Mitglieder der Prager Schule keine Zweifel über ihre kollektive Identität noch über den Namen ihres Zugangs hatten. Sie nannten sich selber

'Strukturalisten' und betrachteten sich als Denkschule, die von allen anderen Richtungen in der Linguistik und Poetik, sei es in der Gegenwart, sei es in der Vergangenheit, verschieden war. In seiner Antwort auf den Vorwurf, daß die Prager Strukturalisten eine höchst sekundäre Erscheinung darstellten, schrieb Roman Jakobson:

Was zählt, ist nicht die Tatsache der Entlehnung selbst, sondern ihre Funktion vom Standpunkt des übernehmenden Systems; was wichtig ist, ist, daß nach diesem neuen Element ein Bedarf besteht. Wir haben dies bezüglich der Sprachgeschichte festgestellt, aber dasselbe gilt auch für die Wissenschaftsgeschichte. Es besteht kein Zweifel, daß die Prager linguistische Schule das Produkt einer Symbiose des tschechischen und russischen Denkens ist, so wie die moderne russische Linguistik offensichtlich durch eine Symbiose der russischen und polnischen Wissenschaft gekennzeichnet ist. Ohne Zweifel hat die Prager Schule auch die Erfahrung der westlichen Linguistik berücksichtigt: die Schule Saussures, die amerikanische Linguistik, die eigenständigen Züge der Anglistik - all das mußte einen Einfluß ausüben. Die Originalität der Schule jedoch manifestiert sich in der Auswahl der fremden Ideen und ihrer Kombination in ein Systemganzes.<sup>34</sup>

Ein ähnliches Argument wurde ein Jahr später von Mukařovský in seiner Vorlesung "Die Beziehung zwischen der sowjetischen und der tschechoslovakischen Wissenschaft" vorgebracht. Svobodas Ansicht über die Beziehung zwischen russischem Formalismus und Prager Strukturalismus verspottend, paraphrasiert er sie folgendermaßen:

Die Sache wird oft so interpretiert, als ob die tschechische Wissenschaft eines Tages den russischen Formalismus entdeckte und kopierte, fast wie ein Dorftischler, der Art nouveau machte, bis er plötzlich in einem Musterbuch konstruktivistischen Hauses entdeckte.

Für Mukařovský wurde der russische Formalismus in Böhmen so freundlich aufgenommen, weil die einheimische ästhetische Tradition des 19. und frühen 20. Jahrhunderts einen frucht-

baren Boden für die Übertragung einiger formalistischer Ideen bereitet hatte:

Unter diesen Bedingungen wäre es falsch zu glauben, daß der Formalismus in die tschechische Wissenschaft wie in einen fremden Körper eingedrungen sei. Ausgehend von der unvermeidlich internationalen Natur wissenschaftlichen Unterfangens, hat die tschechische Wissenschaft bewußt und aktiv diejenige Theorie absorbiert, die ihren eigenen Entwicklungstendenzen entsprach und ihre weitere Entwicklung förderte. [...] [Sie] brach nicht unter dem Einfluß [des russischen Formalismus] zusammen, sondern steigerte eher ihre alte Tendenz und überwand im Strukturalismus die Einseitigkeit des Formalismus.<sup>36</sup>

Jakobson und Mukařovský sind sicherlich nicht die einzigen, die behaupten, daß der Prager Strukturalismus vom russischen Formalismus verschieden war; es gibt eine ganze Reihe Historiker, die diese Behauptung bekräftigen. Aber gerade in dem Moment, wo der Historiker die Besonderheit der Literaturtheorie der Prager Schule begreift, beginnt der Druck der homonymisch-synonymischen Ausweitung spürbar zu werden. Er muß die Entwicklung von einer Bewegung zur anderen historisch erklären. Charakteristischerweise wird er zu diesem Zweck den historischen Kontext als eine fortlaufende Reihe betrachten, zusammengesetzt aus unterschiedlichen Entwicklungsstadien, die durch Ähnlichkeit und Differenz miteinander verbunden sind. Kontinuität resultiert aus der Tatsache, daß jedes Stadium einige Charakteristika des früheren beibehält, während zugleich die Reihe sich wandelt, weil jedes neue Stadium ihr einige neue Charakteristika hinzufügt. Ungeachtet der Tatsache, daß historische Phänomene unvermeidlich verschwommen und die auf sie angewendeten Konzepte unpräzise sind, wird ein solcher Historiker beanspruchen, daß man sich am Ende genau Klarheit verschaffen kann, was vorliegt und es entsprechend benennen kann. Dieses Ziel wird jedoch ständig durch die Arbitrarität des vom Historiker gewählten Wegs durch-

kreuzt. Es kann nicht eine einzige Entwicklungsreihe geben: der Weg vom Formalismus zum Strukturalismus kann auf verschiedene Weise skizziert werden.

Zur Illustration könnten wir drei Entwicklungsschemata untersuchen, deren gemeinsamer Nenner kaum größer scheint als die Annahme, daß der Übergang vom Formalismus zum Strukturalismus ein dreistufiges Ereignis darstellte. So war nach Jurij Striedter das erste Stadium des historischen Prozesses Šklovskijs Konzept des künstlerischen Werks als "Summe von Verfahren" mit "verfremdender" Funktion. Dieses Stadium wurde abgelöst durch ein anderes, in dem das Werk als "System" betrachtet wurde, dessen Verfahren synchron wie diachron funktionieren. Dieses zweite Stadium würde gleichermaßen den späten Formalismus Tynjanovs und den frühen Prager Strukturalismus charakterisieren. Letzterer ging jedoch zu seiner eigenen Konzeption des Werks als "Zeichen mit einer ästhetischen Bedeutung" über, und dies ist das dritte Stadium in Striedters Entwicklungsskizze<sup>37</sup>.

Im Gegensatz dazu enthält Irwin Tituniks Entwicklungsreihe ein Glied, das bei Striedter fehlt, die Theorien der Bachtin-Gruppe. Tituniks Skizze läßt sich folgendermaßen schematisieren: These - russischer Formalismus (mit all seinen Stadien); Antithese - die Bachtin-Gruppe; Synthese - der Prager Strukturalismus<sup>38</sup>.

Obwohl sie sich in vieler Beziehung unterscheiden, teilen Striedters und Tituniks Schemata einen Grundzug: sie führen das Auftreten des Prager Strukturalismus ausschließlich auf seine russischen Quellen zurück und vernachlässigen seine einheimischen Vorläufer. Für Oleg Sus dagegen ist die tschechische ästhetische Tradition der Motor der Entwicklung. Er sieht im herbartistischen Formalismus von Josef Durdík (1837-1902) und Otakar Hostinský (1847-1910) das erste Stadium auf dem Weg zu einer strukturalistischen Ästhetik in Böhmen. Das zweite Stadium ist die psychologisch fundierte Kritik des



Herbartismus durch Hostinskýs Schüler Otakar Zich (1879-1934). Sein Insistieren auf einem holistischen Zugang zur Kunst und sein Interesse für die Semantik von Kunstwerken bahnte den Weg für das dritte Stadium des Schemas von Sus - den Strukturalismus der Prager Schule<sup>39</sup>.

Diese drei Schematisierungen der Entwicklung vom Formalismus zum Strukturalismus demonstrieren, daß die bloße Konstruktion von historischen Reihen die Unsicherheit historischer Konzepte nicht verhindern kann. Jedes Modell ist nicht nur von einer spezifischen Konzeption des historischen Wandels abgeleitet, sondern auch von einem besonderen Verständnis der historischen Phänomene, um die es geht. In dieser Hinsicht sind historische Schemata immer partiell: Sie verknüpfen nur die Merkmale der untersuchten Fakten, die in das Denken des sie konstruierenden Historikers passen. Der Inhalt der Konzepte von 'Formalismus' und 'Strukturalismus' fluktuiert dementsprechend.

Doch auch wenn diese Strategie funktionieren würde und wir mit Erfolg den tschechischen Strukturalismus vom russischen Formalismus abtrennen und seine gesonderte Identität etablieren könnten, so würden wir doch nur eine homonymische Ausweitung historischer Konzepte mit einer anderen vertauschen. Solange wir die Prager Schule in den 'Formalismus' einschließen, weiten wir dieses Konzept aus und verengen das Konzept des 'Strukturalismus'; in dem Moment, wo wir es 'Strukturalismus' nennen (wobei seine Divergenz zur russischen Bewegung angezeigt ist), dehnen wir unvermeidlich dieses Etikett aus, denn es bezeichnet auch eine viel jüngere französische literaturwissenschaftliche Richtung, die auf ihrer Einzigartigkeit besteht. Die radikalste Lösung dieses Problem wäre natürlich, diesen höchst vieldeutigen Terminus überhaupt aus dem historischen Diskurs zu verbannen. Mukařovský schlug etwas ganz Ähnliches in einem Interview des Jahres 1971 vor. Über den Strukturalismus befragt, erwiderte er:

Jetzt, nachdem er sich über Nationen und Disziplinen ausgebreitet hat, ist der Strukturalismus ein so vieldeutiges Wort geworden, das so willkürlich (manchmal sogar entgegen seiner Bedeutung) interpretiert wird, daß ich vorziehe, es nicht zu oft zu gebrauchen.<sup>40</sup>

Ein Historiker kann also Mukařovskýs Beispiel folgen und den 'inadäquaten' Terminus 'Strukturalismus' nicht mehr verwenden. Aber solange er den Prager Strukturalismus in seinen Diskurs einschließen will, muß er sich irgendwie darauf beziehen. Vermeidet er die homonymische Ausweitung seiner Konzepte, so verfällt er gezwungenermaßen in das entgegengesetzte Extrem: er ersetzt das Homonym durch Synonyme, die gewöhnlich in anderer Hinsicht inadäquat sind. Ladislav Matejkas Kommentare in seinem Sammelband der Prager Schule<sup>41</sup> illustrieren die Probleme, die durch dieses Vorgehen entstehen. Während er so viel wie möglich das überfrachtete Konzept des Strukturalismus meidet, operiert Matejka mit weniger 'vieldeutigen' Termini wie 'Prager linguistischer Zirkel' und 'Prager Schule'. Bei näherem Hinsehen wird jedoch deutlich, daß diese Synonyme gleichermaßen zu weit wie zu eng sind, um den 'Strukturalismus' angemessen zu ersetzen. Ein Blick auf die Mitgliederliste des Zirkels im Jahr 1936, die 61 Namen enthält<sup>42</sup>, macht klar, daß Matejka nicht über den Zirkel als solchen, sondern über etwa ein Dutzend seiner Mitglieder, über seinen 'wahren' Kern spricht, d.h. über diejenigen, die sich Strukturalisten nannten. Darüber hinaus schließt Matejka unter der Überschrift 'Prager Schule' zwei jüngere Theoretiker ein, Lubomír Doležel und Jiří Levý, die nicht zu dem Zirkel gehörten. Ihr Werk ist ganz offensichtlich eher ein Produkt der intellektuellen Atmosphäre der 60er Jahre als der 30er oder 40er. Wenn Kybernetik, generative Grammatik und Proppsche Narratologie in den Inhalt des Terminus 'Prager Schule' einbezogen werden, beginnt man sich unvermeidlich zu fragen, inwieweit dieses

Etikett enger ist als das des 'Strukturalismus', das es ersetzt.

Ehe man übereilt den beunruhigenden Terminus 'Strukturalismus' aufgibt, könnte es sich als produktiver erweisen, zu ermitteln, ob seine tatsächliche Anwendung über Jahrzehnte auf diverse Theorien in ganz unterschiedlichen Ländern und Disziplinen ein *t e r t i u m c o m p a r a t i o n i s* enthält, eine gemeinsame Basis, die seine homonymische Ausweitung gleichzeitig ermöglicht und begrenzt. Diesen Weg verfolgt Jan Broekmans Buch mit dem entsprechenden Titel "Strukturalismus". Am Abschluß seines Kapitels über die Prager schreibt Broekman:

Diese Zusammenfassung führt notwendigerweise zu der Schlußfolgerung, daß der heute modisch gewordene Pariser Strukturalismus lediglich eine Rekapitulation des hier Dargestellten ist; erst als solche ist von einer Weiterentwicklung des strukturalen Denkens die Rede. Es sind heute dieselben Themen und Methoden zur Diskussion gestellt; was uns als *d e r n i e r c r i* vorgetragen wird, ist bestenfalls eine Differenzierung, Ausarbeitung oder unter dem Einfluß neuerer wissenschaftlicher Einsichten unternommene Revision jener Themen.<sup>43</sup>

Wie weit Broekmans globale Charakterisierung des Strukturalismus allen seinen individuellen Tendenzen und Schulen angemessen ist, ist Meinungssache. Was sicher scheint, ist jedoch, daß sein Zugang das Schwanken des Terminus 'Strukturalismus' nicht verhindert. Nur drei Jahre nach der Veröffentlichung des Buchs "Strukturalismus", im Jahre 1974, ergänzte Broekman die englische Übersetzung durch folgende Bemerkung:

Inzwischen ist die strukturalistische Mode in Paris verfliegen und die gegenwärtige Situation unterscheidet sich von der Zeit, als der deutsche Text dieses Buchs geschrieben wurde. Man könnte sagen, daß der Strukturalismus als Pariser Mode nur die erste Phase in der Entwicklung des strukturalistischen Denkens nach dem

Zweiten Weltkrieg betonte, eine Entwicklung, die im allgemeinen auf den Hauptprinzipien des russischen Formalismus und des tschechischen literaturwissenschaftlichen Strukturalismus beruhte. Diese Phase, die die Jahre 1945-1956/70, d.h. von den ersten Einflüssen der Ideen von Lévi-Strauss und Jakobson bis Michel Foucaults "Ordnung des Diskurses" umfaßte, könnte in der Terminologie der ästhetischen Theorie des Kubismus als analytische Phase des Strukturalismus bezeichnet werden. [...] Die Arbeiten von Barthes, Foucault, Sollers und Derrida seit 1965 haben sich zu einer stärker synthetischen Phase des Strukturalismus entwickelt.<sup>44</sup>

Die benutzte Analogie zur Geschichte der Malerei dient Broekman zu zwei Zwecken. Sie legt nahe, daß die Literaturtheorie in den 60er Jahren einen beachtlichen Übergang vollzogen hat, während sie zugleich die Bedeutung dieses Übergangs als eine bloße Differenzierung innerhalb desselben theoretischen Musters qualifiziert. Es scheint jedoch eine allgemeine Übereinstimmung zu herrschen zwischen denjenigen, deren Werk diesen Wechsel im literaturkritischen Denken herbeiführte wie auch unter einer ganzen Reihe von Kommentatoren, daß das, was Broekman 'synthetischen Strukturalismus' nannte, überhaupt kein Strukturalismus ist, sondern ein deutlich unterschiedenes neues Stadium der Literaturtheorie. Und ob wir mit dieser Einschätzung übereinstimmen oder nicht, besagt nichts, denn das neue Konzept des 'Poststrukturalismus' hat bereits in das Vokabular der Literaturkritik Eingang gefunden.

Ich will diese Illustration der homonymisch-synonymischen Unsicherheit nicht weiter verlängern. Der Gesamtimpuls meiner Argumentation drängt mich zu einem letzten Schritt, dem ich kaum widerstehen kann, die beiden Konzepte mit all ihren Vieldeutigkeiten und semantischen Zuwächsen aufzugeben und völlig neu anzufangen, gewissermaßen reinen Tisch zu machen. Aber was auf den ersten Blick so verführerisch erscheint, erweist sich als eine Reihe schwieriger Entscheidungen. Welche neuen Namen können die alten kompromittierten Konzepte ersetzen? Was sind

die Kriterien für ihre Auswahl? Und vor allem anderen, wird eine solche Ersetzung aus der unendlichen Reihe der homonymisch-synonymischen Unsicherheit ausbrechen?

Um diese verdrießlichen Fragen zu beantworten, ist es erst einmal notwendig, den semiotischen Status historischer Konzepte festzustellen. Was 'Formalismus' und 'Strukturalismus' ebenso wie andere analoge Termini bezeichnen, sind spezielle Stadien und Tendenzen in der Geschichte der Literaturtheorie. In dieser Hinsicht ähneln sie Eigennamen wie 'Emil Steiner', der für ein besonderes Individuum, meinen Sohn, steht oder 'Philadelphia', die Stadt, wo er geboren wurde. Die Ähnlichkeit zwischen historischen Konzepten und gewöhnlichen Eigennamen ist jedoch partiell. Während in Namen die Beziehung zwischen dem Zeichen und dem, was es bezeichnet, unzweideutig ist - ein Zeichen bezieht sich ausschließlich auf ein einziges Objekt - ist dieses Verhältnis im Fall von historischen Konzepten sehr viel vager. Aber diese Unähnlichkeit ist ganz instruktiv für unseren Zweck. Denn wenn historische Konzepte den Bezeichnungsmodus von Eigennamen erfolgreich nachahmen könnten, würde ihre homonymisch-synonymische Ausweitung, die so verwirrend ist, reduziert.

Wir wollen daher betrachten, auf welche Weise die Logiker die unzweideutige Bezeichnung von Eigennamen untersuchen. Die traditionelle Theorie unterscheidet den Eigennamen eines Objekts von seiner genauen Beschreibung. Beschreibung ist immer partiell, denn sie vermittelt nur Kenntnis über einige Eigenschaften des Objekts. Der Name andererseits teilt kein Wissen über das Objekt mit, sondern verweist auf die Identität des Objekts in seiner Ganzheit. Der so begriffene Eigename ist ein sinnloses Kennzeichen, ein Index, dessen Bedeutung nur das Objekt ist, auf das es verweist oder, in Mills Terminologie, ein Zeichen mit Denotation, aber ohne Konnotation. Vom Standpunkt dieser Theorie ist sofort offensichtlich, warum Konzepte wie 'Formalismus' und 'Strukturalismus' so viel-

deutig sind. Sie bezeichnen nicht nur Stadien oder Tendenzen in der Literaturtheorie, sondern beschreiben sie, indem sie sich auf sie mit Hilfe zufällig ausgewählter Züge beziehen. Da formale oder strukturelle Interessen bei weitem nicht auf den russischen Formalismus oder Prager Strukturalismus beschränkt sind, sind diese Konzepte leicht auf andere literaturtheoretische Schulen übertragbar.

Diese Theorie der Eigennamen gibt mir ein Kriterium zum Ersetzen vieldeutiger historischer Konzepte durch weniger vieldeutige Ersatzwörter. Die gewählten Namen sollten so weit wie möglich frei von irgendwelchen Konnotationen sein, die ihre homonymische Ausweitung motivieren könnten. Um die Metasprache des historischen Diskurses völlig von der Objektsprache des literaturtheoretischen Diskurses zu trennen, könnte ich folglich den russischen Formalismus als '79' und den Prager Strukturalismus als '28' bezeichnen. Es ist jedoch zweifelhaft, ob eine solche radikale Änderung der Nomenklatur einen wirklichen Gewinn bringen würde. Nicht daß es nicht funktionieren würde, aber es würde nur zu gut funktionieren. Die Zahlennamen sind so sinnlose Kennzeichen, daß niemand verstehen würde, was sie bezeichnen. In dem Moment, wo sie durch ein Synonym erklärt werden, etwa '79 ist russischer Formalismus', unterliegen sie automatisch derselben homonymisch-synonymischen Unsicherheit wie die früheren Konzepte.

Für einige Logiker jedoch ist mein Versuch, traditionelle historische Konzepte durch neue zu ersetzen, von Anfang an zum Scheitern verurteilt, da er von einer falschen Annahme über Eigennamen ausging. Die von Frege vertretene Theorie z.B. nimmt an, daß Eigennamen keineswegs sinnlose Kennzeichen sind, sondern eher Kurzbeschreibungen. Ihr Sinn resultiert aus der Tatsache, daß die Namengebung ein Objekt auf eine spezielle Weise präsentiert, als Teil eines spezifischen Kontexts. 'Morgenstern' und 'Abendstern' z.B. sind zwei Namen für dasselbe Objekt, das in zwei unterschiedlichen Phasen erfaßt wird. Diese Er-

klärung von Eigennamen paßt ganz gut zu dem konzeptuellen Durcheinander des historischen Diskurses. Termini wie 'morphologische Schule', 'OPOJAZ', 'Neoformalismus' oder 'Strukturalismus' können in der Tat als Teilbeschreibungen von 'russischer Formalismus' gesehen werden, da sie diese Bewegung aus verschiedenen Perspektiven präsentieren. Aber während Freges Theorie der Eigennamen diese Austauschbarkeit historischer Konzepte legitimiert, enthält sie keine Kriterien für die Auswahl unter ihnen. Es gibt keinen Grund, weshalb ich die russischen Formalisten nicht 'Neo-Aristotelianer' (bezugnehmend auf einige Prinzipien der Poetik des Aristoteles, die in die formalistische Poetik aufgenommen wurden)<sup>45</sup> oder irgendwie anders nennen könnte, vorausgesetzt, daß wenigstens ein Merkmal der Bewegung erfaßt wird. Und in Anbetracht der extremen Heterogenität des russischen Formalismus würde das Akzeptieren von Freges Theorie zum direkten Gegenteil dessen führen, was ich erreichen wollte; zu einer Vermehrung historischer Konzepte statt zu ihrer Beschränkung und Klärung.

Diese zwei Theorien der Eigennamen bringen uns nicht weit, weil sie zwei extreme Ansichten über den Akt der Namensgebung wiedergeben. In der traditionellen Theorie geht der Name der Beschreibung voraus, während Freges Gegen-theorie das Gegenteil behauptet. Die traditionelle Ansicht begreift Namen als statische Etikette, die in einem Eins-zu-Eins-Verhältnis einem ebenso statischen Objekt aufgeklebt werden; Frege begreift Namen als unbegrenzten Satz von Zeichen, deren Bedeutung eine Funktion der Kontexte der bezeichneten Einheit sind. Der Eigenname liegt in der Tat irgendwo zwischen diesen beiden Polen. Die Traditionalisten verweisen zu Recht darauf, daß ihre Bedeutung sehr viel spezifischer ist als die anderer Nomina, aber Freges Argument hat auch sein Gewicht: solange der Eigenname ein linguistisches Zeichen ist, bleibt er dem benannten Objekt in gewisser Weise inadäquat. Die beiden Theorien scheinen sich wegen ihres strikten Entweder-

Oder gegenseitig auszuschließen. Für diejenigen, die die Nicht-Sinn-Theorie gutheißen, ist nur ein Wort, welches ein einzelnes Objekt in seiner Ganzheit identifiziert, ein Eigenname; für ihre Gegner kann kein Name dieses absolute Ziel erreichen, und deshalb gibt es keine Eigennamen, sondern bloß definite Beschreibungen.

Man kann jedoch eine gemäßigtere Position vertreten, die ein gewisses Maß von Ungenauigkeit bei Eigennamen zuläßt. Nimmt man die grundlegende Inadäquatheit der Beziehung zwischen einem Namen und einem Objekt einmal an, kann man argumentieren, daß diese Inadäquatheit nicht stark genug ist um zu verhindern, daß der Eigenname sich auf ein spezielles Objekt bezieht. Diese Position, die von einigen modernen Logikern eingenommen wird, läßt sich gut an John Searles Diskussion über den Namen 'Aristoteles' illustrieren:

Wer nach den Kriterien für die Anwendung des Namens "Aristoteles" fragt, verwendet die formale Redeweise für die Frage, was Aristoteles ist, d.h. er fragt nach einer Reihe von Identitätskriterien für den Gegenstand Aristoteles. "Was ist Aristoteles?" und "Welches sind die Kriterien für die Anwendung des Namens "Aristoteles?" stellen dieselbe Frage dar, im ersten Fall in der inhaltlichen, im zweiten in der formalen Redeweise. Wenn also unserer Verwendung dieses Namens eine Übereinstimmung im Hinblick auf die genau bestimmten Eigenschaften, durch die Aristoteles' Identität konstituiert ist, zugrunde läge, verfügten wir über genaue Regeln für den Gebrauch dieses Namens. Aber der Preis für diese Genauigkeit wäre, daß man den Namen nur verwenden könnte, wenn einige ganz s p e z i f i s c h e Beschreibungen des Gegenstandes angegeben werden könnten. Der Name selber würde zu einem bloßen logischen Äquivalent einer Reihe von Beschreibungen. Wäre das der Fall, könnten wir uns auf einen Gegenstand nur dadurch beziehen, daß wir ihn beschrieben, während uns in Wirklichkeit die Einrichtung der Eigennamen gerade erlaubt, dies zu umgehen. Und gerade hierdurch unterscheiden sich Eigennamen von bestimmten Beschreibungen. Wären die Kriterien für Eigennamen völlig starr und genau bestimmt; stellten Eigen-



namen lediglich Abkürzungen für diese Kriterien dar, würden sie genau wie komplizierte bestimmte Beschreibungen funktionieren. Aber die einzigartige Bedeutung und der große praktische Vorteil der Eigennamen in unserer Sprache beruhen gerade darauf, daß sie es uns ermöglichen, uns im Gespräch mit anderen auf Gegenstände zu beziehen, ohne uns darüber streiten und einigen zu müssen, welche deskriptiven Eigenschaften es genau sind, die die Identität des Gegenstandes konstituieren. Die Eigennamen funktionieren nicht als Beschreibungen, sondern als Nägel, an denen Beschreibungen aufgehängt werden.<sup>46</sup>

Searles 'pragmatische' Ansicht über Eigennamen eröffnet eine neue Perspektive für die Funktion historischer Konzepte im historischen Diskurs. Sie bezeichnen nicht nur Segmente des historischen Kontinuums, sondern beziehen sich auf sie in einer Weise, daß die Streitfrage über die Identität dieser Segmente vermieden wird. Diese Betrachtung historischer Konzepte enthält das überzeugendste Argument gegen eine pauschale Verwerfung von vagen Termini wie 'russischer Formalismus' und 'Prager Strukturalismus'. Konzepte wie diese weisen eher als ihre exakteren Substitute die oben beschriebene Bezugnahme auf. 'Nichtkonnotative' Konzepte, solange sie wirklich sinnlos bleiben, können überhaupt keine Bezugnahme leisten, während Kurzbeschreibungen die Objekte mit Hilfe einiger ihrer Charakteristika identifizieren und zu leicht in Auseinandersetzungen über die Identität ihrer Referenten hineingezogen werden.

Was etablierte Konzepte für den Akt der Bezugnahme am besten geeignet macht, ist ihre bereits beträchtliche homonymisch-synonymische Ausdehnung. Sie etablieren sich nicht, weil sie ihren Objekten adäquater sind als andere Zeichen, sondern eher wegen ihrer semantischen 'Elastizität', ihrer Fähigkeit, verschiedene, oft widersprüchliche Verwendungen miteinander in Einklang zu bringen. In dieser Hinsicht sind etablierte Konzepte multiperspektivistische, überzeitliche Repräsentationen ihrer jeweiligen historischen Segmente.

Sie enthalten viele Standpunkte, viele Schichten semantischen Zuwachses, präsentieren auf diese Weise ihre Objekte synthetisch, in ihrer mannigfachen Heterogenität. Es ist genau diese homonymisch-synonymische Unsicherheit etablierter Konzepte, die sie für den historischen Diskurs unentbehrlich macht. Nur mit ihrer Hilfe ist es den Historikern möglich, sich ungefähr auf dieselben Zeitsegmente, Denkschulen und -tendenzen zu beziehen, wobei sie gleichzeitig verschiedene Erklärungen für sie bereithalten. Mit anderen Worten, obwohl die Erforscher der Geschichte der Literaturtheorie in ihren Beschreibungen des russischen Formalismus und des Prager Strukturalismus weit auseinandergehen, sind ihre Meinungsverschiedenheiten nur dann bedeutsam, wenn sie unter der impliziten Übereinkunft stehen, daß sie von denselben Dingen sprechen.

#### ANMERKUNGEN

Die ursprüngliche Version dieses Beitrags wurde am 25. Februar 1981 als Vortrag an der University of North Carolina, Chapel Hill gehalten.

1 Vzgljad i nečto. Otryvok. In: Sovremennaja literatura. Sbornik statej, Leningrad 1925. S. 178.

2 Vgl. Du dualisme asymétrique du signe linguistique, Travaux du Cercle linguistique de Prague 1 (1929), S. 88-92.

3 Zur Frage der "Formalisten". In: Marxismus und Formalismus, Frankfurt/Berlin/Wien 1976, S. 72.

4 Vgl. Literatura i kinematograf, Berlin 1923, S. 40 oder Viktor Chovin, Na odnu temu, Knížnyj ugol 1922, H. 8, S. 59.

5 O parodii. In: Ju. N. Tynjanov, Poëtika. Istorija. Kino, Moskva 1977, S. 295.

- 6 Slavjanskaja filologija v Rossii za gody vojny i revoljucii, Berlin 1923, S. 31.
- 7 Chudožestvennaja forma. Sbornik statej pod red. A.G. Ciresa, Moskva 1927, Predislovie, S. 5.
- 8 N.I. Efimov, Formalizm v rusckom literaturovedenii, Smolenskij gosudarstvennyj universitet. Naučnye izvestija 5 (1929), H. 3, S. 56.
- 9 Formal'nyj metod. Vmesto nekrologa. In: Sovremennaja literatura. Sbornik statej, Leningrad 1925, S. 148.
- 10 Three Metaphors of Russian Formalism, Poetics Today 2(1980/81), H. 1b, S. 59-116.
- 11 B. Ėjchenbaum, Teorija "formal'nogo metoda". In: Ders., Literatura. Teorija, kritika, polemika, Leningrad 1927, S. 120.
- 12 Die formale Methode in der Literaturwissenschaft, Stuttgart 1976, S. 90.
- 13 Formal'naja škola v literaturovedenii. In: Kratkaja literaturnaja ěnciklopedija, Bd. 8, Moskva 1975, S. 59.
- 14 Formalizm i ego puti, Krasnoe slovo 1927, H. 2-3, S. 164.
- 15 Der russische Formalismus. Methodologische Konstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien 1978, S. 426-262.
- 16 V.N. Vološinov, Marksizm i filosofija jazyka. Osnovnye problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke, Leningrad 1929; P.N. Medvedev, Učenyj sal'erizm. O formal'nom metode, Zvezda 1925, H. 3, S. 264-276; ders., Formal'nyj metod v literaturovedenii, Leningrad 1928.
- 17 The Heresiarch of M e t a, PTL 3 (1978), S. 408.
- 18 The Russian Formalist Theory of Prose, PTL 2 (1977), S. 435.
- 19 Ornamental'naja proza. In: V. Šklovskij, Teorija prozy, 2. Aufl., Moskva 1929, S. 215.
- 20 K voprosu o formal'nom metode. In: V. Žirmunskij, Voprosy teorii literatury. Stat'i 1916-1926, Leningrad 1928, S. 158.
- 21 Novejšaja rusckaja poëzija. Nabrosok pervyj, Prag 1921, S. 11.
- 22 Melodika rusckogo liričeskogo sticha, Peterburg 1922, S. 14.

- 23 Morphologie des Märchens, München 1972, S. 23.
- 24 Das literarische Faktum. In: Texte der russischen Formalisten, Bd. 1, München 1969, S. 407.
- 25 Vgl. meinen Artikel "Three Metaphors of Russian Formalism".
- 26 Romantické všeslovanství - nová slavistika, Čin 1 (1929/30), S. 11.
- 27 O tak zvané formální metodě v literární vědě, Naše věda 15 (1934), H. 2, S. 45.
- 28 O tvar a strukturu v slovesném umění, Praha 1966, S. 86.
- 29 Russischer Formalismus, München 1964, S. 176.
- 30 Russian Formalism. In: Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Enlarged Edition, ed. A. Preminger, Princeton 1974, S. 727.
- 31 Structuralism, ebd., S. 983.
- 32 The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism, Princeton 1972, S. IX.
- 33 Ebd., S. 51.
- 34 O předpokladech pražské lingvistické školy, Index 6 (1934), H. 1, S. 8.
- 35 Vztah mezi sovětskou a československou literární vědou, Země Sovětů 4 (1935/36), S. 14.
- 36 Ebd., S. 14f.
- 37 Einleitung zu: F. Vodička, Die Struktur der literarischen Entwicklung, München 1976, S. XVII.
- 38 The Formal Method and the Sociological Method (M.M. Bachtin, P.N. Medvedev, V.N. Vološinov) in Russian Theory and Study of Literature. In: V.N. Vološinov, Marxism and the Philosophy of Language, tr. L. Matejka and I.R. Titunik, New York 1973, S. 176f.
- 39 Typologie tzv. slovanského formalismu a problémy přechodu od formálních škol ke strukturalismu. In: Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů v Praze, Hg. B. Havránek u.a., Praha 1968, S. 293-300.
- 40 O dialektickém přístupu k umění a ke skutečnosti. Rozhovor s akademikem Janem Mukařovským, Prolegomena scénografické encyklopedie, 6 (Praha 1971), S. 7.

- 41 "Preface" und "Postscript: Prague School Semiotics".  
In: Semiotics of Art. Prague School Contributions, ed.  
L. Matejka and I.R. Titunik, Cambridge, Mass. 1976.
- 42 Zpráva o činnosti Pražského lingvistického kroužku za  
první desetiletí jeho trvání. 1926-1936, Praha 1936, S. 14-16.
- 43 Strukturalismus. Moskau - Prag - Paris, München 1971.
- 44 Structuralism. Moscow - Prague - Paris, Dordrecht 1974,  
S. VIIIff.
- 45 Die Formalisten selber lehnten jedoch jede Parallele  
zwischen ihrer und der Poetik des Aristoteles ab und würden  
sicherlich das Etikett 'neo-aristotelisch' zurückgewiesen  
haben. Vgl. z.B. B. Tomaševskijs Brief an Šklovskij vom  
12. April 1925, Slavica Hierosolymitana 3 (1978), S. 385f.  
Zu den Parallelen zwischen Aristoteles und den Formalisten  
vgl. z.B. K. Svoboda, "O tak zvané formální metodě v  
literární vědě, S. 39 oder A.A. Hansen-Löve, Der russische  
Formalismus, S. 24-30.
- 46 John E. Searle, Sprechakte. Ein sprachphilosophischer  
Essay, Frankfurt 1971, S. 257f.

(Übersetzt von Hans Günther, Bielefeld)

David E. Wel l b e r y (Stanford)

## MUKAŘOVSKÝ UND KANT: ZUM STATUS ÄSTHETISCHER ZEICHEN

Diese Arbeit hat einen Grundbegriff der semiotischen Ästhetik, den des ästhetischen Zeichens, zum Thema. Als Mukařovský diesen Begriff 1934 in dem Vortrag "L'art comme fait sémiologique" einführte, galt er der Überwindung des Psychologismus in der Ästhetik und der erstmaligen Herausstellung der objektiven sozio-kulturellen Seinsweise des ästhetischen Gegenstandes<sup>1</sup>.

In Mukařovskýs späteren Schriften wird der Begriff des ästhetischen Zeichens zwar beibehalten, aber die Grenzen seiner Brauchbarkeit werden zunehmend sichtbar. In diesem Sinn ist Mukařovskýs Spätwerk als Antizipation gegenwärtiger Tendenzen der Theoriebildung anzusehen, denn es macht sich heute allenthalben in der semiotischen Forschung eine Kritik des Zeichenbegriffs bemerkbar. Im ersten Teil der Arbeit versuche ich darzulegen, wie Mukařovskýs theoretischer Ansatz notwendig zur Infragestellung des Zeichenbegriffs als eines Grundbegriffes der Ästhetik führt. Für das grundbegriffliche Problem, das damit für die semiotische Ästhetik entsteht, schlägt dann der zweite Teil eine Lösung vor, die Kants "Kritik der Urteilskraft" entlehnt ist. Der Rückgriff auf Kant scheint mir nicht nur durch die erneute Aktualität der kantischen Ästhetik gerechtfertigt<sup>2</sup>, sondern auch durch die enge Verbindung zwischen seinem Denken und dem von Mukařovský.

## 1. Zur ästhetischen Funktion

Meine Überlegungen gelten hier einer Reihe von Arbeiten, die aus verschiedenen Perspektiven das Problem der ästhetischen Funktion zu erhellen versuchen und die sich, wie Mukařovský selber betont hat, gegenseitig ergänzen. Den theoretischen Brennpunkt dieser Reihe - den Punkt gleichsam, wo die gedanklichen Linien der anderen Arbeiten zusammenlaufen - bildet der Aufsatz über den Standort der ästhetischen Funktion unter den übrigen Funktionen<sup>3</sup>. Es handelt sich in dieser Arbeit um einen Versuch, den systematischen Stellenwert desjenigen Phänomens zu bestimmen, dem Mukařovskýs Denken von Anfang an gegolten hatte. Das hat zur Folge, daß die operativen Begriffe von Mukařovskýs ästhetischer Theorie, anstatt auf einen externen Gegenstand gerichtet zu sein, selber in den Blick geraten. Gleichwohl stellt der Aufsatz keineswegs eine ausführliche metatheoretische Reflexion dar; ja, er entbehrt nicht eines provisorischen, skizzenhaften Charakters. Es bedarf daher einer problematisierenden Rekonstruktion des im Text niedergeschlagenen Denkansatzes, soll dessen volle Aufschlußkraft zur Entfaltung kommen<sup>4</sup>.

Die Interpretationsbedürftigkeit von Mukařovskýs Aufsatz läßt sich anhand von dessen Kerngedanken nachweisen. Bekanntlich versucht Mukařovský durch Aufstellung einer allgemeinen Typologie der Funktionen die Frage nach der systematischen Position der ästhetischen Funktion zu beantworten. Diese Typologie ist nicht als eine Klassifikation nach empirischen Eigenschaften gemeint. Die Analyse befaßt sich nicht mit reell vorkommenden funktionalen Leistungen, sondern gründet in einer Wesenserfassung der Funktion überhaupt. Für sie schlägt Mukařovský folgende Definition vor: "Die Funktion ist die Art und Weise des Sich-geltend-Machens des Subjekts gegenüber der Außenwelt"<sup>5</sup>. Diese Formulierung halte ich für ein ausgezeichnetes Beispiel des oben erwähnten skizzenhaften Charakters von Mukařovskýs

Arbeit. Vergleicht man sie etwa mit der Bestimmung des Funktionsbegriffs bei Luhmann, fällt vollends ihre mangelnde Präzision auf<sup>6</sup>. Sie hat zwar einen Sinn, aber dieser erschöpft sich in der schillernden Evokation eines dynamischen Verhältnisses zwischen Subjekt und Außenwelt. Dabei bleibt völlig unklar, wie dieses Verhältnis mit dem hergebrachten Funktionsbegriff zusammenhängt, geschweige denn wie es ihn erklären soll. Äquivok sind dann auch die Leitbegriffe der Funktionstypologie, die Mukařovský aus seiner Definition herleitet. Der Text als ganzer ist weniger die systematische Übersicht, die man in ihm zu entdecken vermeinte, als ein tastender Versuch, den eigenen Denkansatz interpretativ in den Griff zu bekommen.

Soll sie für die heutige Theoriediskussion von Belang sein, dann muß Mukařovskýs ästhetische Theorie - und mit ihr der Aufsatz über den Standort der ästhetischen Funktion - innerhalb eines größeren theoriegeschichtlichen Rahmens gesehen werden. Sein Denken läßt sich - so lautet meine These - als dynamische Synthese (mit gegenseitiger Interferenz) zweier Traditionen interpretieren: einerseits einer auf dem Begriff der Praxis beruhenden Anthropologie, wie sie von Herder entworfen und vom jungen Marx konkret entfaltet wurde; andererseits der modernen Tradition des strukturalistisch-funktionalistischen Denkens, die von Saussure, Durkheim, Malinowski und anderen ausgeht. In Mukařovskýs Schriften wird das Praxismodell der freien Selbstproduktion des Menschen in Abwesenheit instinkthafter Bestimmungen, das die anthropologische Tradition entwickelte<sup>7</sup>, mit dem Modell eines beweglichen aber immerhin strukturierten und gesellschaftlich normierten Systems funktionaler Beziehungen zusammengebracht. Aus dieser Synthese geht eine doppelte Transformation hervor: der Rückgriff auf die anthropologische Denklinie dynamisiert - wegen der Akzentsetzung auf Begriffe wie *P r o z e ß* und *P r o d u k t i o n* - das begriffliche Repertoire des Struktura-



lismus und verankert es in einem gewissen H u m a n i s m u s (Leitbegriff: der Mensch in der Fülle seiner Potentialität). Gleichzeitig aber bewirkt die strukturalistisch-funktionalistische Begrifflichkeit die Aufhebung der geschichtsphilosophischen Teleologie, die bei Herder, Marx und ihren Nachfolgern eine zentrale Rolle spielt, sowie deren Ersetzung durch einen nicht-teleologischen Evolutio-nismus. Die Geschichte der menschlichen Praxis wird nicht mehr als progressive Entfaltung einer ganzheitlichen menschlichen Identität, als Selbstverwirklichung des Menschen begriffen, sondern als vielschichtige evolutionäre Reihe strukturaler Verschiebungen innerhalb einer funktionalen Ökonomie. In dieser Transformation liegt der Grund für die immense Bedeutung, die im Denken Mukařovskýs der Ästhetik zukommt: das Ästhetische läßt sich nicht mehr als Objektivierung eines das schöne Gebilde belebenden geschichtlichen Subjekts verstehen, sondern wird als eine irreduzible Komponente der funktionalen Ökonomie konzipiert, die den Verkehr zwischen Mensch und Umwelt regelt. Nicht mehr Ausdruck eines geschichtlichen Prozesses oder Impulses, der ihm zugrunde liegt, erhält das Ästhetische eine Position innerhalb der Funktionstypen, deren konstante Interaktion und wechselnde Konfigurationsbildung Geschichte selber konstituieren.

Die oben zitierte Definition schweißt die Begriffe F u n k t i o n und P r a x i s zusammen. Eine Funktion - das können wir jetzt präzisierend ausführen - kommt zustande, wenn eine Systemeinheit (das "Subjekt"), der es um Selbsterhaltung und Selbststeigerung geht, mit einer sie umgebenden Welt in Kontakt kommt. Wo dieser Kontakt stabilisiert wird, entsteht eine Funktion. Die innere Struktur der Funktionen, die Art und Weise ihrer Bündelung oder Ausdifferenzierung, sowie ihre Gruppierung und Hierarchisierung untereinander, sind natürlich nicht Sache des einzelnen Menschen. Als was etwas funktioniert, welche Funktionen in welchen Fällen

aktiviert werden, welche Funktionen wertmäßige Priorität haben, usw. - das sind Fragen, die im apriorischen Perfekt des immer schon entschieden werden. Das Netz der Funktionen bildet eine "historisch veränderliche Struktur von Kräften, die die Gesamthaltung des Menschen gegenüber der Wirklichkeit lenken"<sup>8</sup>. Gleichwohl stellt die individuelle Leistung für Mukařovský keine problemlose Anwendung einer Regel dar, sondern ist als aktualisierendes Ereignis zu verstehen, das stets die Möglichkeit einer Negation des von der Norm Vorgesehenen, bzw. dessen Deformation in sich trägt<sup>9</sup>. Das Individuum ist die Quelle einer Zufälligkeit, aus der Systemänderungen hervorgehen. Diese weisen aber ihrerseits eine Tendenz zur Normierung auf. Im Bereich der Funktionen stehen individuelle Innovation und allgemeine Norm - wie manches andere Begriffspaar im Denken Mukařovskýs - in einem dialektischen Verhältnis gegenseitiger Negation bei gegenseitiger Voraussetzung<sup>10</sup>.

Eine Funktion ist also ein geregelttes Verhältnis zwischen einer Systemeinheit und deren Umwelt. Sie hat die Struktur einer gerichteten Energie, die vom Subjektpol ausgeht und auf einen Gegenstand zielt. Hier muß allerdings hervorgehoben werden, daß das so beschriebene Verhältnis als Struktur aufzufassen ist, d.h. als eine Relation, deren Elemente ihre jeweilige Identität durch ihren Stellenwert in der Relation erhalten. Die Elemente gehen der funktionalen Beziehung nicht voraus, sondern kommen innerhalb dieser Beziehung allererst zustande. Um diesem Sachverhalt, den Mukařovský nicht deutlich genug herausgearbeitet hat, gerecht zu werden, möchte ich folgende terminologische Konvention vorschlagen: eine Funktion regelt den Kontakt zwischen einer Systemeinheit und deren Umwelt so, daß erstere innerhalb der funktionalen Beziehung die Position des Subjekts einnimmt, während die Eingaben aus der Umwelt die Position des

T h e m a s erhalten. S u b j e k t und T h e m a bezeichnen also nicht an sich seiende Wesen (sind nicht ontisch gemeint), sondern aufeinander bezogene Elemente der funktionalen Relation.

Die Möglichkeiten zur Ausgestaltung der allgemeinen Subjekt-Thema Struktur, die in dieser selbst angelegt sind, stellt Mukařovskýs Typologie der Funktionen in ihrem systematischen Zusammenhang dar. Eine erste Unterteilung wird durch folgende Überlegung begründet: "[...] der Mensch kann sich gegenüber der Wirklichkeit entweder unmittelbar geltend machen oder durch Vermittlung einer anderen Wirklichkeit"<sup>11</sup>. Die zwei Teilklassen, die sich aus dieser Unterscheidung ergeben, nennt Mukařovský u n m i t t e l b a r e, bzw. z e i c h e n h a f t e Funktionen. Diese Bezeichnungen sind höchst problematisch und führen leicht zu Mißverständnissen. Bedenkt man, daß ihrer Definition nach Subjekt und Thema jeweils durch die Funktion vermittelt sind, daß es also die Funktionen sind " m i t t e l s derer der Mensch auf die Wirklichkeit blicken und einwirken kann"<sup>12</sup>, dann stellt sich die Frage, wie es überhaupt zu einer "unmittelbaren" Funktion kommen kann. Auf die Funktionen im allgemeinen trifft nämlich das zu, was Georg Simmel für das zweckmäßige Handeln (eine Unterklasse des funktionalen Tuns) geltend gemacht hat:

[...] daß sogenannte unmittelbare Zwecke einen Widerspruch gegen den Begriff des Zweckes selbst bedeuten. Wenn der Zweck eine Modifikation innerhalb des objektiven Seins bedeutet, so kann dieselbe doch nur durch ein Tun realisiert werden, welches die innere Zwecksetzung mit dem ihr äußeren Dasein vermittelt; unser Handeln ist die Brücke, über welche der Zweckinhalt aus seiner psychischen Form in die Wirklichkeitsform übergeht. Der Zweck ist seinem Wesen nach an die Tatsache des Mittels gebunden.<sup>13</sup>

Die konstitutive Drittheit<sup>14</sup> (d.h. der Vermittlungscharakter) der funktionalen Beziehung gerät allzu leicht aus dem Blick,

wo eine Einschränkung von "unmittelbaren Funktionen" oder Funktionen, die sich "unmittelbar an die Wirklichkeit"<sup>15</sup> richten, die Rede ist. Um dieser irreduziblen Drittheit der Funktion Rechnung zu tragen, muß die Unterteilung in u n m i t t e l b a r e und z e i c h e n h a f t e Funktionen neu ausgelegt werden. Es gibt - so ließe sich formulieren - zwei grundlegende Funktionstypen, einen, in dem der thematische Pol a l s (unmittelbare) Wirklichkeit, und einen anderen, in dem der thematische Pol a l s Zeichen erscheint. Die Bezeichnungen W i r k l i c h k e i t und U n m i t t e l b a r k e i t nennen also eine bestimmte Ausprägungsform des funktionalen Themas; "unmittelbar Wirkliches" hat seine Existenz nur innerhalb der (vermittelnden) funktionalen Beziehung.

Die Klasse der Funktionen, deren Thema die finale Bedeutung "Wirklichkeit" tragen, ist als nicht-markierte Klasse zu betrachten: in unserem täglichen Tun und Denken gehen wir mit "Wirklichkeit" um. Das hat Husserl mit dem ihm eigenen Beschreibungsvermögen so erfaßt:

Auf die Welt beziehen sich alle Wissenschaften und vor ihnen schon das handelnde Leben. A l l e m v o r a n i s t d a s D a s e i n d e r W e l t s e l b s t v e r s t ä n d l i c h - so sehr, daß niemand daran denken kann, es ausdrücklich in einem Satze auszusprechen. Haben wir doch die kontinuierliche Welterfahrung, in der uns die Welt immerfort und fraglos vor Augen steht.<sup>16</sup>

Anders als der Phänomenologe jedoch sieht Mukařovský hinter diesem Schein der Solidarität nicht die konstitutiven Leistungen eines transzendentalen Ichs, sondern das Netz der Funktionen, die unsere "Wirklichkeit" immer schon als sinnvolle konstituiert haben. Mehr noch: während Husserls noetisch-noematische Analyse "Wissenschaften" und "handelndes Leben" in der Einheit ihrer thematischen Orientierung denkt, ermöglicht Mukařovskýs funktionalistischer Ansatz den Nachweis

einer funktionsmäßigen Polarität innerhalb der sogenannten unmittelbaren Funktionen.

Bei den praktischen Funktionen steht im Vordergrund das Objekt, denn das Sichgeltend-Machen des Subjekts gilt hier der Umgestaltung des Objekts, d.h. der Wirklichkeit. Bei der theoretischen Funktion dagegen steht im Vordergrund das Subjekt, denn sein allgemeines und letztes Ziel ist eine Projektion der Wirklichkeit in das Bewußtsein des Subjekts [...].<sup>17</sup>

Die Unterteilung in praktische und theoretische Funktionen - wie jeder Schritt in der Aufstellung dieser Funktionstypologie - bringt ein dynamisches Verhältnis innerhalb der Funktionsstruktur ans Licht. Diese Dynamik wird als ebenspezifische Gegensätzlichkeit (hier: Subjekt- vs. Objekt-dominanz) konzipiert.

Doch auch hier bedarf es einer präzisierenden Weiterführung von Mukařovskýs Analyse. Das Heranziehen der Begriffsopposition Subjekt-Objekt (die in ihrer dichotomischen Form eine prä-funktionalistische Denkfigur darstellt) überzeugt erstens nicht, weil das Kriterium des "Im-Vordergrund-Stehens" des Objekts der konkreten Erfahrung eines praktischen Handlungsvollzuges nicht gerecht wird. Steht nicht das Subjekt gefühls- und bewußtseinsmäßig im Vordergrund, wenn zum Beispiel Hunger gestillt wird? Andererseits beruht die Bestimmung der theoretischen Funktion als subjektorientiert auf einem Kantianismus, der nicht mehr akzeptabel ist. Denn nur weil Mukařovský die Einheit des theoretischen Wissens in der Einheit des transzendentalen Ichs (und nicht etwa im Regelapparat des jeweiligen theoretischen Diskurses) gegründet glaubt, kann er Theorie als "Projektion der Wirklichkeit in das Bewußtsein des Subjekts" kennzeichnen. Es gilt also die Gegensätzlichkeit der praktischen und theoretischen Funktionen anders zu erklären als durch die Isolierung (und Hypostasierung) von jeweils einem der durch die funktionale Relation aufeinander bezogenen

Elemente.

Gehen wir zunächst von den praktischen Funktionen aus. Sie sind durch etwas gekennzeichnet, was ich die Dringlichkeit der Problemsituation nennen möchte: *d i e s e s* oder *j e n e s* *m u ß* getan werden. Dabei ist es nicht notwendig, daß die Problemsituation außerhalb des Subjekts liegt; es kann zum Beispiel darum gehen, Emotionen zum Ausdruck zu bringen, eine (auch von Mukařovský als solche anerkannte) praktische Leistung, deren Thema kaum als Objekt beschreibbar ist. Doch auch wo Gegenständliches als funktionales Thema auftritt - etwa beim Hausbau - ist die gleiche Dringlichkeit zu spüren. Überall geht es darum, daß *d i e s e r* Sachverhalt, und sei er subjektiver oder objektiver Art, verändert wird. Es ist die Verwurzelung der praktischen Funktionen im *h i c e t n u n c* des *D i e s e n*, die ihnen ihr besonderes Gepräge verleiht: sie sind *p a r t i k u l a r i s i e r e n d* und diese Tendenz bewirkt eine entsprechende Ausgestaltung *b e i d e r* Elemente der funktionalen Relation. Im praktischen Handlungsvollzuge wird auch das Subjekt partikularisiert - oft bis zum Grenzfall der agierenden Leiblichkeit<sup>18</sup>. Die theoretische Funktion hingegen weist eine Tendenz zur Verallgemeinerung auf: es geht ja beim theoretischen Wissen darum, den einzelnen Fall unter eine allgemeine Regel zu bringen. Und auch hier erhält das Subjekt genau wie das funktionale Thema durch die Grundtendenz zur Verallgemeinerung seinen Charakter: das theoretische Subjekt ist eine abstrakte Rolle, die jedem einzelnen wenigstens *i d e a l i t e r* paßt<sup>19</sup>. Zusammengefaßt: die Gegensätzlichkeit von theoretischer und praktischer Funktion ist nicht durch eine starre Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt zu erklären, sondern durch die entgegengesetzten Tendenzen zur Verallgemeinerung bzw. zur Partikularisation, die ihnen zugrundeliegen und die die Ausgestaltung beider funktionalen Elemente, Subjekt und

Thema, bestimmen.

Wenden wir uns nun den zeichenhaften oder semiotischen Funktionen zu, die Mukařovský den sogenannten unmittelbaren Funktionen gegenüberstellt. Die Verwendung des Terminus 'zeichenhaft' impliziert natürlich nicht, daß die unmittelbaren Funktionen bar jeder Zeichenhaftigkeit sind. Im Gegenteil, sowohl die praktische als auch die theoretische Funktion enthalten eine semiotische Komponente<sup>20</sup>. Diese kann zu einem relativ autonomen Zeichensystem (z.B. Sprache) ausgebaut sein oder als gestuelle Zeichenhaftigkeit dem Handlungsvollzug inhärieren. Entscheidend ist nun, daß bei den praktischen und theoretischen Funktionen diese Zeichenhaftigkeit nicht eigens in den Blick gerät; sie dient vielmehr als Instrument oder als Mittel und als solches verschwindet sie vor dem funktionalen Thema. Diese Instrumentalität gilt es festzuhalten, will man das Verhältnis zwischen den unmittelbaren und den zeichenhaften Funktionen in seiner eigentümlichen Dynamik begreifen. Letztere sind als Kontamination des funktionalen Normalfalls anzusehen: in den zeichenhaften Funktionen nimmt das, was normalerweise als Instrument gehandhabt wird - die semiotische Komponente -, die Position des Themas ein. Dadurch erhält sie die Finalität, die dem funktionalen Thema sonst zukommt, bewahrt aber gleichzeitig ihre Semiotizität. Die zeichenhaften Funktionen sind gleichursprünglich mit den unmittelbaren, denn ihre Möglichkeit ist mit der semiotisch-funktionalen Verfassung unseres Verhältnisses zur Umwelt mitgegeben. Gleichwohl sind sie auf die Klasse der unmittelbaren Funktionen rückbezogen, und zwar aus dem Grunde, daß eine markierte Klasse immer auf eine nicht-markierte Klasse verweist. Die semiotischen Funktionen - so können wir es vorläufig formulieren - bilden gegenüber den unmittelbaren Funktionen eine markierte Klasse, die als Transformation des funktionalen Normalfalls beschreibbar ist<sup>21</sup>.

Die infrage stehende Transformation besteht aus einer doppelten Bewegung. Ist der Ausgangspunkt etwas, das in der nicht-markierten Funktionsstruktur die Position des Themas hat, dann läßt sich die die semiotische Funktion konstituierende Transformation als Verwandlung der thematischen Bedeutung "Wirklichkeit" in die thematische Bedeutung "Zeichen" denken. Einfacher ausgedrückt: wirkliche Dinge werden zu Zeichen. Wenn wir jedoch nicht mehr vom Thema der unmittelbaren Funktionen ausgehen, sondern von den Zeichen, die im Vollzug der praktischen und theoretischen Funktionen als Instrumente dienen, haben wir es mit einer Transformation zu tun, die ein Zeichen-Instrument in ein Zeichen-Thema verwandelt. Da in den nicht-markierten Funktionen das Thema den Status eines "wirklichen Dinges" hat, können wir diese Transformation der Einfachheit halber so charakterisieren: Zeichen werden zu wirklichen Dingen. In beiden Fällen gehört die Verweisung auf einen früheren oder nicht-markierten Fall zur Struktur der semiotischen Funktion selber: die semiotischen Funktionen weisen immer die Spuren des funktionalen Normalfalls auf, dessen Transformation sie sind.

Wie bei den unmittelbaren Funktionen, so gibt es auch innerhalb der Klasse der semiotischen Funktionen eine Polarität, die zwei Teilklassen zu unterscheiden erlaubt. Es sind dies die ästhetische und die symbolische Funktion. Diese zwei Realisierungsformen der funktionalen Beziehung sowohl in ihrer Einheit als auch in ihrer wesensmäßigen Polarität auf den Begriff gebracht zu haben gehört meines Erachtens zu Mukařovskýs bedeutendsten Verdiensten als Ästhetiker. Überall wo in der ästhetischen Theorie das Verhältnis zwischen ästhetischer und symbolischer Funktion nicht mitbedacht wird, verfehlt man entweder das Prekäre am Ästhetischen oder das Emanzipatorische an ihm. In solchen Fällen (sie sind nicht selten) fällt man hinter den Funktionalismus zurück. Aber auch Mukařovskýs Überlegungen zu diesen Problem



sind nicht immer hinreichend, um die Bezüge zwischen ästhetischer und symbolischer Funktion klar herauszustellen. Hier ist in einem besonderen Maße eine Weiterführung seines theoretischen Ansatzes vonnöten.

Ich habe oben versucht, praktische und theoretische Funktionen im Hinblick auf ihre partikularisierende beziehungsweise verallgemeinernde Tendenz gegeneinander abzuheben und damit den alle Elemente der funktionalen Beziehung bestimmenden Prozeß der Ausgestaltung zu erfassen. Meiner Meinung nach läßt sich auch das Verhältnis zwischen ästhetischer und symbolischer Funktion dadurch erklären, daß in beiden Funktionstypen jeweils gegensätzliche Tendenzen der Ausgestaltung und damit der Subjekt- sowie der Themenkonstitution vorherrschen. Die partikularisierende Tendenz der symbolischen Funktion erkennen wir zunächst daran, daß das Bezeichnete eines symbolischen Zeichens immer eine "singuläre Wirklichkeit"<sup>22</sup> ist. Das Zeichen, welches die thematische Position innerhalb der symbolischen Funktionsstruktur besetzt, bezieht sich also stets auf ein Besonderes. Doch die volle Auswirkung der Partikularisation tritt erst an einem anderen Wesensmerkmal der symbolischen Funktion hervor, nämlich der **I n t e n s i t ä t d e r B e z i e h u n g** zwischen Zeichen und Bezeichnetem<sup>23</sup>. Diese Intensität kann so stark sein, daß Zeichen und Bezeichnetes miteinander identifiziert werden, was als durchgehende Partikularisation des funktionalen Themas zu verstehen ist. An Extremfällen wie Fetisch und Idol wird gleichzeitig ersichtlich, inwiefern auch das Subjekt dem Prozeß der Partikularisation unterliegt. Denn solche Beispiele weisen darauf hin, daß die Identifizierung zwischen Zeichen und Bezeichnetem dadurch zustandekommt, daß Ersteres die gleiche affektive Investition erhält wie Letzteres. Die partikularisierende Tendenz der symbolischen Funktion zielt auf die Reproduktion einer Situation, in der Subjekt und Thema ein für allemal bestimmt sind.

Diese Situation kann, wie zum Beispiel bei den unbewußten Repräsentanten, eine "Szene" sein, d.h. "das innerpsychische Muster eines reizstimulierten und klischeebestimmten Umweltbezugs"<sup>24</sup>. Oder sie kann ein hohes Maß an Konvention aufweisen: man denke an den soldatischen Gruß. In allen Fällen aber kommt die der symbolischen Funktion eigene *S t e r e o t y p i e* zum Ausdruck, die ihrerseits als Auswirkung der partikularisierenden Tendenz auf die semiotische Wiederholbarkeit aufzufassen ist.

Bei der ästhetischen Funktion folgt die Konkretisierung der Subjekt-Thema Relation einer verallgemeinernden Tendenz. Weil wir es aber mit einer semiotischen Funktion und nicht mit einer unmittelbaren zu tun haben, weist die ästhetische Verallgemeinerung einen ganz anderen Charakter auf als die theoretische. Bei dieser gilt es, den gegebenen Fall unter einen Begriff zu subsumieren, d.h. dem funktionalen Thema einen Stellenwert innerhalb eines vorgegebenen oder erst durch Ausübung der Funktion zustandekommenden konzeptuellen Systems zuzuweisen. Ziel ist hier Stabilität und Eindeutigkeit der Ergebnisse, was vom Subjekt auch ein abstrakt definiertes Rollenverhalten verlangt. Bei der ästhetischen Funktion hingegen bedeutet Verallgemeinerung nicht Abstraktion sondern *V a r i a t i o n*. Das ästhetische Zeichen resoniert durch verschiedene Interpretationssysteme, von denen keines es zu fixieren vermag. Dies ist der Grund für die immer wieder hervorgehobene Vieldeutigkeit des ästhetischen Zeichens. Auch auf subjektiver Seite ist diese variierende Verallgemeinerung zu konstatieren. In der ästhetischen Funktion wird keine abstrakte Rolle vorgeschrieben; es geht vielmehr darum, daß das Subjekt möglichst viele Haltungen - affektive wie auch intellektuelle - durchspielt. Die für alles Semiotische konstitutive *i t é r a b i l i t é*<sup>25</sup>, die bei der symbolischen Funktion zur Stereotypie neigt, erscheint in der ästhetischen Funktion als *b e r e i c h e r n d e W i e d e r h o l u n g*. In diesem Phänomen liegt, wie Mukařovský in seinem Hauptwerk dargelegt hat, die

Bedingung der Möglichkeit eines objektiven ästhetischen Werts<sup>26</sup>.

Aus der hier skizzierten Revidierung von Mukařovskýs Typologie gehen drei Ergebnisse hervor, die für die Erörterung des Begriffs ä s t h e t i s c h e F u n k t i o n von besonderem Belang sind:

A. Wir haben festgestellt, daß die ästhetische Funktion als eine Transformation des funktionalen Normalfalls anzusehen ist, die ja nach ihrem Ausgangspunkt in der Funktionsstruktur einen anderen Charakter hat. Es kann sich darum handeln, daß ein instrumentales Zeichen Dinghaftigkeit annimmt, indem es in die Position des funktionalen Themas kommt, oder auch darum, daß ein "wirkliches Ding" als Zeichen wahrgenommen wird. Das Zeichen gewinnt die Finalität, die sonst nur dem wirklichen Ding zukommt, das Ding hingegen den Verweischarakter, der alles Semiotische kennzeichnet. Beispiele, wo jeweils eine dieser zwei Transformationsformen vorherrschen, ließen sich angeben<sup>27</sup>. In diesem Kontext aber ist es wichtiger hervorzuheben, daß in dem jeweiligen ästhetischen Gebilde beide Aspekte vorhanden sind, daß die ästhetische Funktion b e i d e T r a n s f o r m a t i o n e n s i m u l t a n v o l l z i e h t. Dies ist der Grund, warum ihr Mukařovský kontradiktorische Bestimmungen gibt. Einmal heißt es, "daß die ästhetische Funktion alles, wovon sie Besitz ergreift, in ein Zeichen verwandelt" und an anderer Stelle, daß "die ästhetische Funktion die Negation der Semiotizität überhaupt" ist<sup>28</sup>. Die Doppelnatur der ästhetischen Funktion muß sich in jedem ästhetischen Gebilde nachweisen lassen: jedes ist "Zeichen" und "Ding" zugleich, "mittelbar" und "unmittelbar", - jedes vibriert mit dieser der ästhetischen Funktion eigentümlichen Spannung. Von seinen ersten Publikationen zum semiotischen Konzept der Ästhetik an reflektiert Mukařovský diese innere Oszillation, aber erst in dem relativ späten Aufsatz über

"Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst", einer seiner anregendsten Arbeiten, thematisiert er sie als solche. Dort heißt es:

Aufgrund seiner Absichtlichkeit wird das Werk als Zeichen empfunden, aufgrund seiner Unabsichtlichkeit als Ding - der Gegensatz von Absichtlichkeit und Unabsichtlichkeit ist also eine grundlegende Antinomie der Kunst.<sup>29</sup>

Es stellt sich die Frage, wie diese Grundantinomie in den Künsten manifestiert wird und wie sie semiotisch zu erfassen ist. Dieser Frage ist der zweite Teil meiner Arbeit gewidmet.

B. Hier schließt sich das zweite Ergebnis unseres Rekonstruktionsversuchs an. Die Differenz zwischen ästhetischer und symbolischer Funktion - so haben wir ausgeführt - gründet in der Gegensätzlichkeit von bereichernder Wiederholung (Variation) einerseits und partikularisierender Wiederholung (Stereotypie) andererseits, Prozessen, die die Ausgestaltung der abstrakten semiotischen Funktionsstruktur nach zwei entgegengesetzten Richtungen bestimmen. Jetzt sind wir aber in der Lage zu erkennen, daß die partikularisierende Ausprägung der symbolischen Funktion die Spannung zwischen Dinghaftigkeit und Zeichenhaftigkeit, die ein wesentliches Merkmal der ästhetischen Funktion ist, aufhebt. Das geschieht nicht nur, weil im Symbol Zeichen und Bezeichnetes zur Identität verschmelzen, sondern auch weil sich um Symbole organisierte Situationen in unsere im voraus konstituierte Wirklichkeit ohne weiteres integrieren lassen: täglich steht der Soldat vor der Fahne und salutiert. Die Divergenz vom Normalfall, die wir ursprünglich als Eigenschaft aller semiotischen Funktionen angegeben haben, gilt nicht für die symbolische Funktion. In ihr ist die Transformation der nicht-markierten Funktionen nicht mehr als Transformation spürbar.

Das sind freilich nur Andeutungen einer Unterscheidung, die sowohl der systematischen Explikation als auch der empirischen Nachprüfung bedarf. Schon diese wenigen Hinweise jedoch sind hinreichend, um vorauszusehen, welche enorme Wichtigkeit Mukařovskýs Unterscheidung zwischen ästhetischer und symbolischer Funktion für die Literaturgeschichtsschreibung haben könnte. Diesbezüglich ist eine doppelte Bewegung zu postulieren: auf dem Feld der Literatur- und Kunstgeschichte ist das Symbol oft als degeneriertes ästhetisches Zeichen anzusehen, das ästhetische Zeichen hingegen als kritisch negiertes Symbol. Anders ausgedrückt: die ästhetische Funktion vermag es, das Subjekt von der affektiven Investition in das Symbol zu emanzipieren, während die symbolische Funktion die emanzipatorische Kraft des Ästhetischen dadurch neutralisieren kann, daß sie es an eine stereotype Situation bindet, in der sowohl die Haltung des Subjekts als auch die Bedeutung des Symbols determiniert sind. Dieser Antagonismus kennzeichnet Literatur und Kunst seit der funktionalen Ausdifferenzierung des Ästhetischen im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts. Man denke an Goethes "Werther": der Autor findet in der von der moralischen Zweckbestimmung befreiten Romanform ein Vehikel, sich von symbolischen Familienimages ästhetisch zu distanzieren; die ästhetische Variation wird aber im Laufe der Rezeption durch einen symbolischen Gefühls- und Künstlerkult ersetzt, dessen Zwanghaftigkeit auch der Autor zu spüren bekommt, indem seine eigene Person zum Symbol wird<sup>30</sup>. Diesen Streit zwischen ästhetischer und symbolischer Funktion gibt es aber nicht erst seit 1770; sogar in der religiösen Kunst ist die Spannung spürbar, die der Gegensätzlichkeit von variierender Verallgemeinerung und Partikularisation entspringt<sup>31</sup>.

C. Obwohl die ästhetische Funktion - wie unter A und B nochmals hervorgehoben wurde - in Opposition zu den übrigen Funktionen steht, ist sie dafür nicht weniger als Funktion zu

betrachten. Das heißt nicht nur, daß sie die Subjekt-Thema-Struktur aufweist, sondern auch, daß sie für die System-einheit "Mensch", in deren funktionalem Haushalt sie einen Platz hat, Verschiedenes leistet. Aus diesem Grunde kann sie die anderen Funktionen unterstützen, wie Mukařovský mehrmals nachgewiesen hat. Doch auch als solche, und zwar gerade wegen ihrer Opposition zu den übrigen Funktionen, läßt sich die ästhetische Funktion im Hinblick auf bestimmte Problemlösungen, die sie der Systemeinheit Mensch ermöglicht, analysieren. Alle übrigen Funktionen reduzieren Komplexität, indem sie Ereignisse, die die Umwelt aufwirft, innerhalb eines funktionalen Interpretationssystems fixieren und behandeln. Dieses System nennen wir "Wirklichkeit" und seine einzelnen Elemente nehmen in den praktischen und theoretischen Funktionen die Position des funktionalen Themas ein. In der symbolischen Funktion ist das Thema zwar ein Zeichen und keine Wirklichkeit, aber das symbolische Zeichen hat die Tendenz, als Surrogat für eine Wirklichkeit zu dienen. Aus diesem Grunde läßt sich die symbolische Funktion entweder in eine schon konstituierte Wirklichkeit integrieren, oder sie trägt zum Aufbau einer alternativen Wirklichkeit bei. Die wesentliche funktionale Leistung des Ästhetischen liegt nun darin, daß es wegen der funktionalen Defizienz, die es kennzeichnet, die gelebte Wirklichkeit desautomatisiert. Die Oszillation des Themas zwischen Zeichen und Ding und die daraus resultierende Bewegung der bereichernden Wiederholung (Variation) öffnen die jeweilige Wirklichkeit auf neue Möglichkeiten. Innerhalb der funktionalen Ökonomie hat also die ästhetische Funktion einen Metastatus: sie ermöglicht Distanzierung von den übrigen Funktionen, auf die sie aber rückbezogen bleibt. Durch sie erhält das System der Funktionen Beweglichkeit und Veränderbarkeit.

## 2. Figur

Unser Rekonstruktionsversuch hat zu dem für eine semiotische Ästhetik recht interessanten Ergebnis geführt, daß das 'Thema' der ästhetischen Funktion sowohl Finalität als auch Vermittlungscharakter hat. Das Ästhetische ist eine ständige Oszillation zwischen diesen Polen. Diese Doppelt-heit läßt sich an Duchamps ready made *U r i n o i r* illustrieren, welches wegen des völligen Verzichts auf distanzierende Bearbeitung die ästhetische Grenze besonders spürbar macht. Der bloße Akt der Ausstellung negiert die Wirklichkeit des Dings (niemand behandelt es in seinem finalen Sinn) und verwandelt es in ein Zeichen, das sich auf verschiedenen semantischen Ebenen (beziehungsweise nach verschiedenen Relevanzsichtungen) interpretieren läßt. Gleichwohl verschwindet die Dinglichkeit nicht gänzlich. Im Gegenteil, die Entfernung des Gegenstandes aus seinem normalen Funktionskontext oder Verweisungszusammenhang zerstört die Selbstverständlichkeit, die seine Wahrnehmung gewöhnlich kennzeichnet, und macht ihn in seiner Dinglichkeit allererst erfahrbar. Ein Gegenstand, der eine solche doppelte Strukturierung aufweist, läßt sich *n i c h t* - dies scheint mir die theoretische Pointe von Mukařovskýs Überlegungen zu sein - durch den Begriff des ästhetischen Zeichens adäquat erfassen. Daraus folgt, daß eine semiotische Ästhetik, soll sie ihrem Gegenstand gerecht werden, über den Begriff eines semiotischen Phänomens verfügen muß, das sich nicht ganz in Interpretationen auflösen läßt; eines semiotischen Phänomens, für das ein Rest von Nicht-Semiotizität (von 'Wirklichkeit') konstitutiv ist. Nach einem solchen Begriff sucht man aber vergebens bei Mukařovský. Meine These ist, daß diese theoretische Leerstelle in Mukařovskýs semiotischer Ästhetik durch Rückgriff auf Kant sich füllen läßt.

Auch bei Kant ist das Ästhetische durch ein Mehr gekenn-

zeichnet, welches in keiner semantischen Analyse, in keiner (selbst idealen) Interpretation aufgeht. Das zeigt sich an seiner Beschreibung des Anteils der verschiedenen Erkenntniskräfte an der ästhetischen Rezeption bzw. Gegenstandskonstitution. Im Normalfall der Erkenntnis wird die Arbeit der Einbildungskraft durch einen Begriff beschränkt: indem sie das Schema des Gegenstandes herstellt, folgt die Einbildungskraft Darstellungsregeln, die ihr durch den Begriff vorge-schrieben werden. Die Angemessenheit dieser Darstellung wird durch die Urteilskraft geprüft, die vom Begriff ausgeht und somit bestimmend ist. Vom semiotischen Standpunkt aus gesehen heißt das, daß unsere erkannte Welt (die Welt, in der wir uns im alltäglichen Umgang bewegen) gemäß vorgegebenen Kodierungen konstituiert wird, die letztlich in der funktionalen Organisation unserer Erfahrung ihren Ursprung haben. Daß die Urteilskraft hier *s u b s u m i e r e n d* verfährt, wie Kant sagt, und die Einbildungskraft *s c h e m a t i s i e r e n d*, zeugt von der funktionalen Durchorganisiertheit der Erfahrungswelt; alles, was uns begegnet, wird einer systematischen Position zugewiesen, wird 'verstanden'. Das Ästhetische entzieht sich jedoch diesem Verständnis, indem es das normale Verhältnis zwischen den Erkenntnis Kräften umstrukturiert. Kant beschreibt das im berühmten 9. Paragraphen der "Kritik der Urteilskraft" mit folgenden Worten:

Die Erkenntniskräfte, die durch diese Vorstellung ins Spiel gesetzt werden, sind hierbei in einem freien Spiele, weil kein bestimmter Begriff sie auf eine besondere Erkenntnisregel einschränkt.<sup>32</sup>

*F r e i* ist das Spiel, weil die Bildung und Umbildung des Vorstellungsinhaltes nicht fremdbestimmt (durch einen Begriff des Verstandes) ist, aber gleichzeitig dem Erkenntnispostulat des Verstandes, das Einheitlichkeit der Erkenntnis fordert, nicht widerspricht. Die Einbildungskraft befolgt hier keine im Begriff enthaltene Darstellungsregel und die reflektierende



Urteilkraft vermag das aktuelle Anschauungsangebot durch keinen Begriff zu fixieren. Ästhetische Erfahrung läßt sich durch keine Deutung abschließen, sie transzendiert vielmehr die Interpretationen, die sie hervorruft. In diesem Sinn führt Kants Analyse zu dem gleichen Befund wie die von Mukařovský: die ästhetischen Gegenstände lassen sich nicht als eine Unterklasse der Klasse 'Zeichen', d.h. nicht als ästhetische Zeichen denken. Ein Zeichen gibt es *p e r d e f i n i t i o n e m* nur, wo zwei systematisch bestimmte Elemente korreliert werden. Zeichen sind prinzipiell kodierbar, und das heißt: interpretierbar<sup>33</sup>. Der ästhetische Gegenstand hingegen ist dadurch gekennzeichnet, daß er in immer neue Interpretationszusammenhänge integriert werden kann, sich aber nicht einmal im Hinblick auf die Totalität dieser Zusammenhänge (wenn es sie gäbe) interpretativ erschöpfen ließe<sup>34</sup>.

Für unseren Problemzusammenhang ist es also wichtig zu fragen, ob es bei Kant einen Gegenbegriff zu dem des Schemas gibt, der Einsicht in die semiotische Verfassung des ästhetischen Gegenstandes bietet. Genau das scheint mir der Begriff der *ä s t h e t i s c h e n I d e e* zu leisten. Natürlich läßt sich dieser Begriff in seiner ganzen Reichweite nur im Hinblick auf seine systematische Position in der kantischen Philosophie erfassen, was hier nicht geschehen kann. Aber ich glaube, es ist möglich, eine semiotische Komponente des Begriffs zu isolieren, die auch außerhalb des kantischen Systementwurfs anwendbar ist. Schon die erste Definition der ästhetischen Idee hebt die semiotische Dimension des Begriffs deutlich hervor:

[...] unter einer ästhetischen Idee verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d.i. *B e g r i f f* adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.<sup>35</sup>

Hier wird das freie Zusammenspiel der Erkenntniskräfte in der ästhetischen Erfahrung im Hinblick auf seine sprachliche Übertragbarkeit geprüft. Aufgrund unserer bisherigen Ausführungen können wir Kants Definition folgendermaßen umformulieren: wo die Einbildungskraft schematisierend verfährt, lassen sich ihre Produkte sprachlich darstellen; ästhetische Ideen hingegen sind Produkte der Einbildungskraft, die sich prinzipiell nicht in Sprache übersetzen lassen, obwohl sie dauernd zu sprachlichen Interpretationen ("viel zu denken") veranlassen. Die ästhetische Idee ist ein semiotisches Phänomen, das die Grenzen nicht nur eines bestimmten sprachlichen Kodes, sondern der sprachlichen Kodierbarkeit überhaupt übersteigt.

Die semiotischen Konturen des Begriffs der ästhetischen Idee heben sich deutlicher ab, wenn man berücksichtigt, daß es "eigentlich die Dichtung [ist], in welcher sich das Vermögen ästhetischer Ideen in seinem ganzen Maße zeigen kann"<sup>36</sup>. Diese Feststellung besagt zunächst, daß eine Vorbedingung für die volle Entfaltung der ästhetischen Idee das hoch artikulierte, die ganze Kultur durchdringende semiotische System Sprache ist. Die ästhetische Idee ist also nicht auf wahrnehmungstheoretische Kategorien zu reduzieren; sie ist vielmehr ein semiotisches Phänomen, dessen Kraft mit der Kraft des semiotischen Systems, an dem sie zum Vorschein kommt, zunimmt. Kants Aussage impliziert aber gleichzeitig, daß die Sprache einen begrenzten Anteil an der Dichtung hat. Dichtung ist nicht Kunst i n der Sprache, sondern die Kunst, Sprache so zu gebrauchen, daß jenes in Sprache nicht übersetzbare semiotische Phänomen, das Kant die ästhetische Idee nennt, a n der Sprache erscheint. Später wird der gleiche Sachverhalt mit anderen Worten ausgedrückt, wo es heißt, daß die ästhetische Idee "mit der Sprache, als bloßem Buchstaben, Geist verbindet"<sup>37</sup>. Damit ist das Kernproblem einer semiotischen Ästhetik angesprochen: Wo es den Geist, das Aufleuchten

der ästhetischen Idee theoretisch zu erfassen gilt, reicht das Zeichenmodell des bloßen Buchstabens nicht hin. Gleichwohl darf man den Anspruch auf methodische Stringenz und explizite Theoriebildung, der der auf dem Zeichenmodell beruhenden semiotischen Forschung ihre ideologiekritische Kraft verleiht, nicht preisgeben, denn damit wäre das ästhetische Phänomen einer vagen und letztlich irrationalen Metasprache ausgeliefert. Schon der Terminus Geist ist, wie die Geschichte der Literaturwissenschaft leicht nachweisen ließe, in dieser Hinsicht nicht ohne Gefahr.

Bei Kant steht dieses Problem der semiotischen Grundbegrifflichkeit natürlich nicht im Brennpunkt des theoretischen Interesses. Deswegen erhält der Begriff der ästhetischen Idee bei ihm bloß eine negative Definition. Aber ich glaube, daß Kants Überlegungen trotzdem für die semiotische Fragestellung richtungsweisend sein können; man müßte nur dem negativ bestimmten Begriff der ästhetischen Idee einen positiven Sinn verleihen, d.h. einen Stellenwert im System der semiotischen Grundbegriffe zuweisen. Nach dem bisher Gesagten hätte dieser neue Begriff folgende Bedingungen zu erfüllen: er müßte ein Phänomen nennen, das sich nicht durch das Modell des Zeichens erklären läßt; er müßte aber gleichzeitig nicht auf wahrnehmungstheoretischen Kategorien beruhen, denn die ästhetische Idee verwirklicht ihr ganzes Potential erst an dem hoch entwickelten, von der unmittelbaren Wahrnehmung unabhängigen semiotischen System Sprache. Den Hinweis auf eine interessante Lösung dieses Problems bieten nun die einzelnen Beispiele aus den Bereichen der bildenden Kunst und der Dichtung, die Kant zur Veranschaulichung des Begriffs der ästhetischen Idee heranzieht. Erwähnt werden allegorische Attribute (wie der Adler Jupiters) und poetische Vergleiche. Die Beispiele sind also sämtlich metaphorischen oder gleichnishaften Charakters. Sie legen die Deutung nah, daß Kant in der Metapher die vornehmliche Verwirklichungsform der ästhe-

tischen Idee sieht. Die semiotische Verfassung der ästhetischen Idee wäre demnach die Metaphorizität.

An dieser Stelle muß die semiotische Ästhetik den kantischen Denkweg verlassen. Seine These von der Metaphorizität der ästhetischen Idee ist zwar sehr verlockend, denn eine gelungene Metapher weist jene Nicht-Übersetzbarkeit auf, die Kant als das entscheidende Moment an der ästhetischen Erfahrung herausgearbeitet hat. Und die Metaphorizität läßt sich auch als ein semiotisches Phänomen denken, das in den nicht-sprachlichen Medien vorkommt, aber erst in der Dichtung ihre volle Kraft und Beweglichkeit erreicht. In diesem Sinn hat Kants These sicher etwas Richtiges an sich. Sie ist aber für unsere Zwecke trotzdem nicht hinreichend, weil der Begriff der Metaphorizität einfach zu eng ist, um alle Formen der ästhetischen Semiose zu umfassen. Diese theoretische Schwierigkeit kann nur behoben werden, indem man auf ein höheres Abstraktionsniveau steigt: von der Teilklasse 'Metapher' zur Oberklasse 'Figur'. Kants Interpretation der ästhetischen Idee als Metaphorizität führt uns also zu der These, daß der ästhetische Gegenstand semiotisch als Figur aufzufassen ist. Anders ausgedrückt: das freie Spiel der Einbildungskraft, das, Kant zufolge, den ästhetischen Gegenstand hervorbringt, ist Produktion einer Figur, Figuration.

Der Begriff der Figur ist außerordentlich reich. Er ist zum Beispiel sowohl für die moderne Wahrnehmungstheorie (Figur-Hintergrund-Differenz) als auch für die theologisch-poetologische Semiotik des Mittelalters (f i g u r a) zentral. Er umfaßt Sachverhalte, die in der Psychoanalyse ("Interaktionsfigur" bei Lorenzer) wie auch in der Sozialgeschichte (vgl. den Begriff der "Figuration" bei Elias) zur Diskussion stehen. Er ist in der Rhetorik bekannt, wo er sowohl die substitutiven (metabolischen) als auch die anordnenden Verfahren der e l o c u t i o meint. (In diesem Sinn

schließt er die Teilklasse der Metaphern ein). Schließlich weist er einen umgangssprachlichen Gebrauch auf, der sich über viele Anwendungsbereiche erstreckt. Trotz dieser Ubiquität gibt es aber meines Wissens weder eine geschichtliche noch eine systematische Darstellung des Figurbegriffs<sup>38</sup>. In Ermangelung solcher historisch-systematischer Forschungen kann ich hier bloß eine provisorische Definition anbieten, die als solche der Nachprüfung und Präzisierung bedarf. Die Figur ist emergente Zeichenhaftigkeit, nicht mehr ganz Wirklichkeit und noch nicht ganz Zeichen. Als solche gibt sie sich der Interpretation (darin liegt ihre Verwandtschaft zu den Zeichen), aber diese ist durch keinen Kode vorbestimmt, sondern entsteht erst in der Auseinandersetzung (in der reflektierenden Betrachtung, die auch ein Spielen der Einbildungskraft ist), mit der Materialität der Figur selber. Weil sie auf diese Auseinandersetzung angewiesen ist, steht die Interpretation der Figur vor einer unendlichen Aufgabe, was auch bedeutet, daß sich die Figur durch keine bestimmte Interpretation erschöpfen läßt. Dies ist der Grund für jene der ästhetischen Funktion eigentümliche Bewegung, die wir oben als Variation oder bereichernde Wiederholung beschrieben haben: in der wiederholten Auseinandersetzung mit der Materialität der Figur werden neue Interpretationsmöglichkeiten ans Licht gebracht, andere aber gleichzeitig ausgeblendet. Die Figur ist das semiotische Korrelat der ästhetischen Einstellung; ästhetische Erfahrung, die sich natürlich weit über die Grenzen der Kunst erstreckt, ist als Erfahrung emergenter Zeichenhaftigkeit zu verstehen.

Nach diesem Theorievorschlag ist also der Begriff des ästhetischen Zeichens durch den Begriff der Figur zu ersetzen. Damit erhalten wir eine Typologie semiotischer Phänomene, die der im ersten Teil der Arbeit rekonstruierten Funktionstypologie entspricht. Mit Hilfe eines kastenförmigen

Schemas können wir die Bezüge folgendermaßen darstellen:

| FUNKTION     | SEMIOTISCHES KORRELAT | GEBRAUCHSWEISE |
|--------------|-----------------------|----------------|
| praktische   | Zeichen               | schematisch    |
| theoretische |                       |                |
| ästhetische  | Figur                 | reflektierend  |
| symbolische  | Symbol                | mythisch       |

Die Kategorie 'Gebrauchsweise', die ich hier ohne Vorbereitung eingeführt habe, soll lediglich dem oben Ausgeführten eine pointierte Zusammenfassung verleihen und gleichzeitig die kantische Herkunft der Begriffe anzeigen. Der schematische Gebrauch von Zeichen (die Vorschriften der Schemata sind als Kode aufzufassen) gründet in ihrer Instrumentalität; sie sind Mittel zu einem praktischen oder theoretischen Zweck, der außerhalb ihrer in der 'Wirklichkeit' liegt. Das Schematische am Zeichengebrauch weist also nicht nur auf die abstrakte Relevanz des Zeichens hin, sondern auch auf eine kategoriale Trennung von Zeichen und Wirklichkeit. Der Terminus 'mythisch', der (wie übrigens die ganze unterste Begriffsreihe) bei Kant freilich nicht vorkommt, meint den entgegengesetzten Zustand: das Symbol, in dem Zeichen und Bezeichnetes verschmolzen sind, wird verwendet, als wären Zeichen und Wirklichkeit identisch. Die Figur hingegen wird weder schematisch noch mythisch gebraucht, denn in ihr sind Zeichen und Wirklichkeit weder völlig getrennt noch völlig identisch. Sie wird vielmehr in einer oszillierenden Bewegung erfahren, die zwischen der Materialität der Figur einerseits und einer Reihe von Interpreta-

tionen andererseits hin und her läuft. Diese Gebrauchsweise nenne ich mit Kant Reflexion<sup>39</sup>.

Abschließend möchte ich versuchen, den Begriff der Figur an einem konkreten Beispiel zu illustrieren und wähle dafür das oben erwähnte ready made von Duchamp aus. Aufklärung über die semiotische Verfassung dieses Objekts läßt sich am direktesten gewinnen, wenn wir von tatsächlich gegebenen oder möglichen Interpretationen ausgehen, die ihrerseits als semiotische Verarbeitungen des Gegenstandes zu analysieren sind. Nehmen wir zunächst die Deutung des Gegenstandes als "Negation der Institution Kunst"<sup>40</sup>. Sie beruht auf einem sehr komplexen Prozeß, der sich vielleicht am adäquatesten als Metaphorisierung bezeichnen läßt. Die Gedankenschritte wären etwa folgende: 1) aus der Materialität<sup>41</sup> des Objekts wird eine einzige Bestimmung selegiert, das Prädikat 'serielles Massenprodukt'; 2) gleichzeitig wird hervorgehoben, daß dem Objekt als Ausgestelltem das Prädikat 'Kunstgegenstand' zukommt; 3) die Metaphorisierung geschieht nun auf der Ebene der Prädikate, indem man schließt: hier wird 'Kunst' als 'serielles Massenprodukt' metaphorisch dargestellt; 4) diese Metapher aber negiert das semantische Merkmal 'individuelle Herstellung', das gewöhnlich zur Definition von 'Kunst' gehört; 5) da dieses Merkmal besonders für die bürgerliche Institutionalisierung der 'autonomen' Kunst wesentlich ist, läßt sich das ready made als Negation dieser Institutionsform von Kunst deuten.

Diese Interpretation erschöpft aber bei weitem nicht die Deutungsmöglichkeiten des Objekts. Durchaus akzeptabel wäre etwa folgender Gedankengang, der einen anderen Aspekt der Materialität zum Ausgangspunkt nimmt: 1) mit diesem Gegenstand wird gewöhnlich eine gewisse Tätigkeit verbunden; 2) als Kunstgegenstand aber konnotiert er eine ganz andere Tätigkeit; 3) die beiden Tätigkeiten werden gewöhnlich als entgegengesetzte Extreme der gesellschaftlichen Wertskala

aufgefaßt; 4) hier wird also die Tätigkeit 'Kunstabstrachtung - in der ich jetzt begriffen bin - in ihr wertmäßiges Gegenteil verkehrt. Die hier beschriebene Deutungsstrategie führt zur Erfahrung einer komischen Verkehrung der Werte, die die steife Ritualität des Benehmens in einer Kunstausstellung mit dem, was sie zu leugnen versucht: dem 'Niedrigen' der körperlichen Verrichtungen, konfrontiert. (Diese Komik trifft übrigens jede allzu ernsthafte Deutung des Objekts.)

Den zwei skizzierten Deutungen ließen sich andere hinzufügen. Man könnte den Gegenstand zum Beispiel als Problematisierung der ontologischen Grenze zwischen den Kategorien 'Darstellung' und 'Wirklichkeit' begreifen, was ihn mit Tendenzen der modernen Wissenschaftstheorie in Berührung brächte. Man könnte aber auch aus den im engeren Sinne materiellen Eigenschaften des Gegenstandes selektieren; die Schlangenlinie seiner Konturen ist zum Beispiel eine sehr suggestive Form, die sogar an Aspekte der traditionellen Kunst erinnert. In diesem Kontext aber können wir auf eine weitere Auflistung der Interpretationsmöglichkeiten verzichten. Für die allgemein ästhetische Fragestellung, die die unsrige ist, gilt es vielmehr drei Eigentümlichkeiten dieser Interpretationen hervorzuheben: 1) jede Interpretation geht von einer oder von mehreren materiellen Eigenschaften des Gegenstandes aus, die erst im Vollzug der Interpretation zu Bedeutungsträgern werden; die Materialität des Gegenstandes ist also die Matrix seiner möglichen Deutungen; 2) jede einzelne Interpretation ist in sich unabschließbar; 3) die Reihe der möglichen Interpretationen ist unabschließbar. Diese doppelte Unabschließbarkeit entspricht genau der kantischen Beschreibung eines freien Spiels der Einbildungskraft, dem kein Begriff adäquat sein kann. Sie beruht ihrerseits auf dem semiotischen Status des Gegenstandes als (vielschichtige) Figur. Die Deutungen lösen den Gegenstand nicht auf, sondern verweisen auf seine nicht deutbare Faktizität zurück. Diese bleibt nach jeder



möglichen Deutung als unaufhebbarer Rest (gewissermaßen als goethischer Bodensatz des Absurden) zurück.

#### ANMERKUNGEN

1 Der Vortrag, der 1936 gedruckt wurde, ist in deutscher Übersetzung zugänglich in: J.M., Kapitel aus der Ästhetik, übers. von Walter Schamschula, Frankfurt 1970, S. 138-147. Außer dieser Sammlung (im folgenden: KÄ) wurden herangezogen: J.M., Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, übers. von Herbert Grönebaum und Gisela Riff, München 1974 (im folgenden: Studien); J.M., The Word and Verbal Art, übers. von John Burbank and Peter Steiner, New Haven und London, 1977; J.M., Structure, Sign and Function, übers. von P. Steiner und J. Burbank, New Haven und London 1978 (im folgenden: SSF).

2 Zur aktuellen Diskussion der kantischen Ästhetik verweise ich - neben den bekannten deutschen Arbeiten von Bubner, Graubner und Kulenkamp - auf Jacques Derridas Aufsatz "Parergon", in: J.D., La vérité en peinture, Paris 1978.

3 KÄ, S. 113-137. Die Arbeiten, die mit diesem Aufsatz besonders eng zusammenhängen, sind: "Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten", in: KÄ, S. 7-112; "Zum Problem der Funktionen in der Architektur", in: SSF, S. 236-250; "Die Ästhetik der Sprache", in: Studien, S. 100-141.

4 Oft wird Mukařovskýs Typologie kritiklos übernommen wie neuerdings bei Erika Fischer-Lichte, "Zur Konstitution ästhetischer Zeichen", in: Ästhetik und Semiotik. Zur Konstitution ästhetischer Zeichen, hrsg. von Hermann Sturm u. Achim Eschbach, Tübingen 1981, S. 17-28. Eine bedeutende Ausnahme ist die in diesem Band abgedruckte eingehende Auseinandersetzung mit Mukařovskýs Funktionslehre bei Robert Kalivoda, "Zur Typologie der Funktionen und zum Konzept eines totalen Funktionalismus", die der Bielefelder Arbeitsgruppe für Probleme der Utopieforschung (1980-81) vorgelegt wurde. Zwischen Kalivodas Rekonstruktion und meinem Versuch gibt es sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede.

5 KÄ, S. 125.

6 Vgl. Niklas Luhmann, "Funktion und Kausalität", in: N.L., Soziologische Aufklärung. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme, Köln und Opladen 1970, S. 9-30, bes. S. 14.

- 7 Vgl. Johann Gottfried Herders Sprachphilosophische Schriften, hrsg. von Erich Heintel, Hamburg 1960, S. 20: "Er [der Mensch] hat kein einziges Werk, bei dem er also auch unverbesserlich handle; aber er hat freien Raum, sich an Vielem zu üben, mithin sich immer zu verbessern. Jeder Gedanke ist nicht unmittelbares Werk der Natur; aber eben damit kann's sein eigen Werk werden. [...] Da er auf keinen Punkt blind fällt und blind liegen bleibt, so wird er freistehen, kann sich eine Sphäre der Bespiegelung suchen, kann sich in sich bespiegeln. Nicht immer eine unfehlbare Maschine in den Händen der Natur wird er sich selbst Zweck und Ziel der Bearbeitung."
- 8 SSF, S. 237 f.: [...] a historically changeable structure of forces governing man's entire attitude toward reality."
- 9 In dieser Hinsicht hat das Individuum, wie es M. beschreibt, gewisse Ähnlichkeiten mit dem "I" im Denken George Herbert Meads. Vgl. G.H.M., Mind, Self & Society from the Standpoint of a Social Behaviorist, ed. and with an introduction by Charles W. Morris, Chicago und London 1934, bes. S. 173-178, das Kapitel "The 'I' and the 'Me'". Nach Mead ist das "I" diejenige Komponente unserer Identität, [...] which gives the sense of freedom, of initiative" (S. 177), "the 'I' is something that is never entirely calculable" (S. 178).
- 10 Diese dialektische Denkweise scheint mir in dem Aufsatz über die Ästhetik der Sprache, der übrigens eine sehr interessante Theorie des Klassischen enthält, besonders greifbar zu sein. Vgl. Studien, S. 100-141.
- 11 KÄ, S. 126.
- 12 Ebd., S. 124.
- 13 Georg Simmel, Philosophie des Geldes, vierte, unveränderte Auflage, München 1922, S. 200.
- 14 Zu dieser Kategorie, die Charles Saunders Peirce eingeführt hat, vgl. Karl-Otto Apel, Der Denkweg von Charles S. Peirce, Frankfurt 1975, passim. Auch Simmel erklärt den Zweckbegriff in diesem Sinn: "Die Formel des Zweckes ist dreigliedrig, die des Mechanismus nur zweigliedrig." A.a.O., S. 200.
- 15 KÄ, S. 131.
- 16 Edmund Husserl, Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge, hrsg. von S. Strasser, Den Haag 1963<sup>2</sup>, S. 6.
- 17 KÄ, S. 127.

18 Auf die partikularisierende Tendenz der praktischen Funktionen weist auch folgende Überlegung Mukařovskýs hin: "Es ist evident, weshalb gerade die praktische Funktion innerlich so reich gegliedert ist; von allen Funktionen steht sie der Wirklichkeit am nächsten [...]; deshalb spiegelt sich auch in der praktischen Funktion die vielfältige Struktur der Wirklichkeit wider, und die Nuancen der praktischen Funktion entsprechen den einzelnen Schichten und Gattungen von Realitäten, mit denen die praktische Funktion in Beziehung tritt" (KÄ, S. 131).

19 Vgl. Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, Bd. IX, S. 500: "Im Grunde ist die Wissenschaft darauf aus, festzustellen, wie der Mensch - n i c h t das Individuum - zu allen Dingen und zu sich selber empfindet, also die Idiosynkrasie Einzelner und Gruppen a u s z u s c h e i d e n und das b e h a r r e n d e Verhältnis festzustellen." Vgl. auch Niklas Luhmanns Ausführungen zur "Abstraktion der Subjektstellung" als Bedingung wissenschaftlicher Tätigkeit in: Jürgen Habermas/Niklas Luhmann, Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie. Was leistet die Systemforschung?, Frankfurt 1971, S. 88.

20 Der Aufsatz "Zum Problem der Funktionen in der Architektur" betont den engen Zusammenhang zwischen Funktion und Semiose. Vgl. SSF, S. 236: "The affinity - though n o t the identity - of the problem of function with the problems of the sign follows from this: The object not only performs but also signifies its function."

21 Auch M. Červenka verwendet den Begriff der Transformation zur Erklärung des Begriffs der ästhetischen Funktion.

22 KÄ, S. 129.

23 Als bestimmend für die symbolische Funktion nennt Mukařovský die Wirksamkeit des symbolischen Zeichens. Das trifft freilich für den magischen Gebrauch symbolischer Zeichen zu, aber nicht für jeden Gebrauch. Die Wirksamkeit magischer Zeichen gründet in der Intensität der Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem, die für alle symbolische Zeichen konstitutiv ist.

24 Alfred Lorenzer, Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs, Frankfurt 1970, S. 114f.

25 Zur i t é r a b i l i t é als Strukturmoment des Zeichens vgl. Jacques Derrida, Marges de la philosophie, Paris 1972, S. 375.

26 Vgl. das dritte Kapitel der Abhandlung "Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten", in: KÄ, S. 73-110.

27 Eine mit wirklichen und erfundenen Beispielen reichlich belegte ontologische Analyse der Verwandlung von Dingen in ästhetische Darstellungen (Zeichen) gibt Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, 1981.

28 KÄ, S. 128; SSF, S. 245: "the aesthetic function is the dialectic negation of semioticity itself".

29 Studien, S. 64f. In einem sehr reichhaltigen Aufsatz vertritt Herta Schmid die Ansicht, daß diese Antinomie etwas grundlegend Neues in der Entwicklung von Mukařovskýs ästhetischer Theorie ist. Vgl. H.S., "Aspekte und Probleme der ästhetischen Funktion im tschechischen Strukturalismus", in: *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, hrsg. von Ladislav Matejka, Ann Arbor 1976, (Michigan Slavic Contributions 6), S. 386-424, bes. S. 403-406.

30 Zu diesem Aspekt der Goetherezeption vgl. neuerdings Christa Bürger, "Schüchterner Versuch, einige Zweifel an der Brauchbarkeit der Kategorie Anschauung für eine gegenwärtige Ästhetik durch einen Blick in die Geschichte zu erregen", in: *Kolloquium Kunst und Philosophie I: Ästhetische Erfahrung*, hrsg. von Willi Oelmüller, Paderborn 1981, S. 29-40, bes. 29-31.

31 Eine sehr interessante Analyse der Beziehungen zwischen Kunst und religiöser Doktrin bietet Rainer Warning, "On the Alterity of Medieval Religious Drama", *New Literary History* 10 (1979), S. 265-292.

32 *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt 1974 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 57), S. 132.

33 Das Widersprüchliche am Begriff des ästhetischen Zeichens hat auch Herta Schmid (a.a.O.) betont. Sie versucht das theoretische Problem, das mit dieser Einsicht entsteht, durch den nicht-semiotischen, wahrnehmungstheoretischen Begriff der Gestalt zu lösen.

34 Die oft hervorgehobene Unerschöpflichkeit des Ästhetischen ist also nicht auf unendlichen semantischen Reichtum - ein romantisches Mythologem - zurückzuführen, sondern auf die Spannung zwischen vielfacher Interpretierbarkeit einerseits und der sich in der ästhetischen Erfahrung manifestierenden Nicht-Interpretierbarkeit andererseits.

35 Kritik der Urteilskraft, S. 249 f.

36 Ebd., S. 251.

37 Ebd., S. 253.

38 Sehr interessante Ansätze zu einer systematischen Definition des Figurbegriffs finden sich allerdings in den einschlägigen Artikeln des Werks von Greimas und Courtés: Algirdas Julien Greimas und Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris 1979.

39 In Wirklichkeit sind die Grenzen zwischen den durch unser Schema voneinander abgehobenen semiotischen Phänomenen - wie die Grenzen zwischen den Funktionstypen - fließend. Das zeigt die Metapher, die lexikalisiert und somit zum Sprachzeichen werden kann, die aber auch zu einem Wort-Symbol verdinglicht werden kann. Andererseits sind tatsächlich vorkommende semiotische Praktiken wie Kunst und Wissenschaft durch die Kopräsenz von Zeichen, Figuren und Symbolen gekennzeichnet.

40 Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt 1974, S. 70f.

41 Unter Materialität sind nicht nur Eigenschaften wie Farbe, Form, Stofflichkeit zu verstehen, sondern auch solche wie Herstellung, Gebrauch, Ort des Vorkommens, usw.

Miloš S e d m i d u b s k ý (Konstanz)

BIBLIOGRAPHIE ZUR REZEPTION J. MUKAŘOVSKÝS  
IM WESTLICHEN KONTEXT

Die vorliegende Bibliographie will einen Überblick über die Rezeption von Mukařovskýs Literaturtheorie und Ästhetik im westlichen Diskussionskontext vermitteln und dem des Tschechischen unkundigen Leser das Studium von Mukařovskýs Texten erleichtern. Sie beschränkt sich deshalb auf die Erfassung der Übersetzungen von Mukařovskýs Arbeiten in die wichtigsten westlichen Sprachen (Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch, Spanisch) sowie auf die in diesen Sprachen zugängliche Sekundärliteratur.

Die Bibliographie ist nach den Sprachen gegliedert, in denen die Texte erschienen sind. Innerhalb der einzelsprachlichen Abteilungen sind zunächst die Arbeiten von Mukařovský aufgeführt (A), dann folgen die Beiträge anderer Verfasser (B). Bei den einzelnen Autoren sind zunächst die Aufsatzsammlungen aufgeführt und dann in chronologischer Ordnung (nach dem Jahr der Erstveröffentlichung bzw. Entstehung) die Einzelarbeiten. Die Angaben über die Erstveröffentlichung bzw. Entstehung sind - nebst dem Originaltitel - in den eckigen Klammern hinter der vollständigen Titelaufnahme angeführt. Um Wiederholungen zu vermeiden, werden diese Angaben jedoch nur bei der ersten Nennung des betreffenden Titels gemacht. Bei Veröffentlichungen

in weiteren Sprachen enthalten die eckigen Klammern nur das Jahr der Erstveröffentlichung. Falls der betreffende Titel zuerst in einer der erfaßten westlichen Sprachen erschienen ist, enthalten die eckigen Klammern neben der Jahresangabe noch die Ordnungszahl der Erstveröffentlichung. Die gegebenenfalls auf diese Angaben bzw. direkt auf die Titelaufnahme folgenden Zahlenindizes verweisen auf Veröffentlichungen in anderen Sprachen.

## DEUTSCH

### A: T e x t e M u k a ř o v s k ý s

- 1 Kapitel aus der Poetik, Frankfurt/M. 1967; Rez.:  
I. Seehase, Weimarer Beiträge 14 (1968), S. 1112-1118,  
H. Schmid, Alternative 14 (1971), H. 80, S. 209-212.
- 2 Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt/M. 1970; Rez.:  
H. Schmid, Alternative 14 (1971), H. 80, S. 209-212.
- 3 Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik,  
München 1974.
- 4 (zus. mit B. Havránek, R. Jakobson, V. Mathesius und  
M. Weingart) "Thesen für den 1. Kongreß slawischer  
Philologen in Prag 1929", Postilla Bohemica 2 (1972),  
S. I-XI, ferner u.d.T. "Methodische Probleme, die aus  
der Konzeption der Sprache als System erwachsen, und  
die Wichtigkeit dieser Konzeption für die slawischen  
Sprachen", in: H. Neumann (Hg.), Der moderne Struktur-  
begriff, Darmstadt 1973 und u.d.T. "Thesen des Prager  
Linguistenkreises zum I. Internationalen Slawisten-  
kongreß", in: J. Scharnhorst/E. Ising (Hgg.), Grundlagen  
der Sprachkultur. Beiträge der Prager Linguistik zur  
Sprachtheorie und Sprachpflege, Teil 1, Berlin/DDR 1976,  
S. 43-73. [Sjezd slovanských filologů v Praze 1929. These  
k diskusi, Praha 1929]; vgl. auch 109, 187, 212, 249.
- 5 "Über die gegenwärtige Poetik", in: 3. ["O současné  
poetice", Plán 1 (1929/30), S. 387-397].

- 6 "Varianten und Stilistik", *Poetica* 2 (1968), S. 399-403. ["Varianty a stylistika", in: B. Jedlička (Hg.), *Studie a vzpomínky. Prof. Dr. A. Novákovi k 50. narozeninám*, Vyškov 1930, S. 52-55].
- 7 "Das dichterische Werk als Gesamtheit von Werten", in: 1, S. 34-43. ["Básnické dílo jako soubor hodnot", in: A. Hoffmeister (Hg.), *Jarní almanach Kmene. Jízdní řád literatury a poesie*, Praha 1932, S. 118-126]; vgl. auch 214, 252.
- 8 "Zur Ästhetik des Films", in: W. Beilenhoff (Hg.), *Poetik des Films*, München 1974, S. 119-130. ["K estetice filmu", *Listy pro umění a kritiku* 1 (1933), S. 100-108]; vgl. auch 114, 215, 253.
- 9 "Die Entwicklung von K. Čapeks Prosa", in: 1, S. 55-107. ["Vývoj Čapkovy prózy", in: J.M., *Výbor z prózy K. Čapka*, Praha 1934, S. 5-37].
- 10 "Die Kunst als semiologisches Faktum", in: 2, S. 138-147. [1934; 191]; vgl. auch 115, 216, 254.
- 11 "Zur tschechischen Übersetzung von Šklovskijs 'Theorie der Prosa'", in: *Alternative* 14 (1971), H. 80 der Gesamtfolge, S. 166-171. ["K českému překladu Šklovského 'Teorie prózy'", *Cin* 6 (1934), S. 123-130]; vgl. auch 116, 217.
- 12 "Dialektische Widersprüche in der modernen Kunst", in: 3, S. 207-225. ["Dialektické rozpory v moderním umění", *Listy pro umění a kritiku* 3 (1935), S. 344-357]; vgl. auch 117.
- 13 "Bemerkungen zu einer Soziologie der poetischen Sprache", *Postilla Bohemica* 4/5 (1973), S. 17-33. ["Poznámky k sociologii básnického jazyka", *Slovo a slovesnost* 1 (1935), S. 29-38].
- 14 "Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten", in: 2, S. 7-112. [Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, Praha 1936]; vgl. auch 118, 194, 219, 256.
- 15 "K.H. Máchas Werk als Torso und Geheimnis", *Slavische Rundschau* 8 (1936), S. 213-220.
- 15a "Zum Problem der Funktionen in der Architektur", *Zeitschrift für Semiotik* 5 (1983), S. 217-228. ["K problému funkcí v architektuře", *Stavba* 14 (1936/37), H. 1, S. 5-12]; vgl. auch 120, 221, 257.



- 16 "F.X. Šalda", Prager Rundschau 7 (1937), S. 198-233. ["F.X. Šalda", Slovo a slovesnost 3 (1937), S. 65-78].
- 17 "Die poetische Benennung und die ästhetische Funktion der Sprache", in: 1, S. 44-54 und u.d.T. "Die ästhetische Funktion des Zeichens" in: S. u. S. Vietta (Hgg.), Literaturtheorie, München 1973, S. 19-27. [1938; 197]; vgl. auch 212, 223, 260.
- 18 "Semantische Analyse des dichterischen Werks: Nezval's 'Absoluter Totengräber', in: 3, S. 263-286. ["Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův 'Absolutní hrobař'", Slovo a slovesnost 4 (1938), S. 1-15]; vgl. auch 446.
- 19 "Karel Čapek. Ein Exotiker aus dem Geiste der tschechischen Sprache", Slavische Rundschau 11 (1939), S. 3-6.
- 20 "Probleme der ästhetischen Norm", in: P.V. Zima (Hg.), Textsemiotik als Ideologiekritik, Frankfurt/M. 1977, S. 165-180. ["Problémy estetické normy", entst. 2. Hälfte 30er Jahre; Erstv. in: J.M. Cestami poetiky a estetiky, Praha 1971, S. 35-48].
- 21 "Die Zeit im Film", in: W. Beilenhoff (Hg.), Poetik des Films, München 1974, S. 131-138. ["Čas ve filmu", entst. 2. Hälfte 30er Jahre; Erstv. in: J.M., Studie z estetiky, Praha 1966, S. 179-183]; vgl. auch 124, 226, 261.
- 22 "Der Strukturalismus in der Ästhetik und Literaturwissenschaft", in: 1, S. 7-33. ["Strukturální estetika", in: Ottův Slovník naučný nové doby, VI, 1, Praha 1940, S. 452-455 und "Strukturální věda o literatuře", ebd., S. 457-459; u.d. gemeins. Titel "Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře", zuerst in: J.M., Kapitoly z české poetiky, Bd. 1, Praha 1941, S. 13-28]; vgl. auch 125, 263.
- 23 "Die Ästhetik der Sprache", in: 3, S. 100-141. ["Estetika jazyka", Slovo a slovesnost 6 (1940), S. 1-27]; vgl. auch 126.
- 24 "Über die Dichtersprache", in: 3, S. 142-199 und in: J. Scharnhorst/E. Ising (Hgg.), Grundlagen der Sprachkultur. Beiträge der Prager Linguistik zur Sprachtheorie und Sprachpflege, Teil 1, Berlin/DDR 1976, S. 162-228. ["O jazyce básnickém", Slovo a slovesnost 6 (1940), S. 113-145]; vgl. auch 127.
- 25 "Zwei Studien über den Dialog", in: 1, S. 108-153. ["Dialog a monolog", Listy filologické 68 (1940), S. 139-160 und "K jevištnímu dialogu", Programm D<sup>37</sup> 2 (1936/37), S. 232-234; u.d. gemeins. Titel "Dvě

- studie o dialogu" zuerst in: J.M., Kapitoly z české poetiky, Bd. 1, Praha 1941, S. 145-179]; vgl. auch 128.
- 26 "Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters", in: A. van Kesteren/H. Schmid (Hgg.), *Moderne Dramentheorie*, Kronberg/Ts. 1975, S. 76-95. ["K dnešnímu stavu teorie divadla", *Programm D<sup>41</sup>*, 6 (1940/41), S. 229-242]; vgl. auch 129, 228.
- 27 "Zwischen Poesie und bildender Kunst", in: 3, S. 226-249. ["Mezi poesíí a výtvarnictvím", *Slovo a slovesnost* 7 (1941), S. 1-16], vgl. auch 130.
- 28 "Der Standort der ästhetischen Funktion unter den übrigen Funktionen", in: 2, S. 113-137. ["Místo estetické funkce mezi ostatními", entst. 1942; Erstv. in: J.M., *Studie z estetiky*, Praha 1966, S. 65-73]; vgl. auch 132, 229, 264.
- 29 "Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst", in: 3, S. 31-65. ["Záměrnost a nezáměrnost v umění", entst. 1943; Erstv. in: J.M., *Studie z estetiky*, Praha 1966, S. 89-108]; vgl. auch 135, 232.
- 30 "Die Persönlichkeit in der Kunst", in: 3, S. 66-83. ["Osobnost v umění", entst. 1944; Erstv. in: J.M., *Studie z estetiky*, Praha 1966, S. 236-244].
- 31 "Der Begriff des Ganzen in der Kunsttheorie", in: 3, S. 20-30. ["Pojem celku v teorii umění", entst. 1945; Erstv. in: *Estetika* 5 (1968), S. 173-181]; vgl. auch 139.
- 32 "In memoriam Vladislav Vančura", in: 3, S. 250-262. ["O Vladislavu Vančurovi", *Tvorba* 14 (1945), H. 2, S. 29-30 u. 3, S. 42-44].
- 33 "Über den Strukturalismus", *Postilla Bohemica* 4/5 (1973), S. 3-16 und in: A. Flaker/V. Žmegač (Hgg.), *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte*, Kronberg/Ts. 1974, S. 86-99. ["O strukturalismu", entst. 1946; Erstv. in: J.M., *Studie z estetiky*, Praha 1966, S. 109-116]; vgl. auch 140, 237, 269.
- 34 "Zur Semantik des dichterischen Bildes", in: 3, S. 200-206. ["K sémantice básnického obrazu", *Kvart* 5 (1946), H. 1, S. 19-24]; vgl. auch 141, 238, 270.
- 35 "Zum Begriffssystem der tschechoslowakischen Kunsttheorie", in: 3, S. 7-19 und u.d.T. "Zur Begriffsbildung der tschechischen Kunsttheorie", in: W. Henckmann (Hg.), *Ästhetik*, Darmstadt 1979, S. 294-309. [Erstv. polnisch u.d.T. "O ideologii czechosłowackiej teorii sztuki", in: *Myśl współczesna* 6 (1947), S. 342-351]; vgl. auch 240.

## B: T e x t e a n d e r e r A u t o r e n

Bielfeldt, S.

- 36 "Konkretisation der Konkretisation? Zum Verhältnis von tschechischem Strukturalismus und 'Rezeptionsästhetik'", in: J. Holthusen u.a. (Hgg.), Slavistische Studien zum VIII. internationalen Slavistenkongreß in Zagreb 1978, Köln/Wien 1978, S. 27-50.

Broekman, J.M.

- 37 Strukturalismus. Moskau-Prag-Paris, Freiburg/München 1971, bes. Teil III, S. 67-105.

Červenka, M.

- 38 "Die Grundkategorien des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus", in: V. Žmegač/Z. Škreb (Hgg.), Zur Kritik der literaturwissenschaftlichen Methodologie, Frankfurt/M. 1973, S. 137-168.
- 39 (zus. mit M. Jankovič), "Zwei Beiträge zum Gegenstand der Individualstilistik in der Literatur", Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 6 (1976), H. 22 der Gesamtfolge, S. 86-115.
- 40 Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks, München 1978.

Chlumbský, M.

- 41 "Kann ein ästhetisches Zeichen ein Zeichen sein?", in: A. Lange-Seidl (Hg.), Zeichenkonstitution, Bd. 1, Berlin/New York 1981, S. 273-279.

Chvatík, K.

- 42 Strukturalismus und Avantgarde, München 1970.
- 43 "Avantgarde und Strukturalismus", in: 42, S. 19-29. ["Avantgarda a strukturalismus", Orientace 1 (1966), H. 2, S. 16-20].
- 44 "Soziologie der ästhetischen Funktion", in: 42, S. 108-121. ["Co se sociologií umění", Orientace 2 (1967), H. 2, S. 14-19].
- 45 "Der ästhetische Wert", in: 42, S. 96-107. ["Estetická hodnota", Orientace 3 (1968), H. 1, S. 39-43].
- 46 "Die strukturalistische Auffassung des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft", in: R. Zeitler (Hg.),

- Proceedings of the Sixth International Congress of Aesthetics (= Acta universitatis Upsaliensis. Figura Nova Ser. 10), Upsala 1972, S. 163-165 und in 42, S. 122-126. ["Strukturalistické pojetí vztahu umění a společnosti", *Estetika* 5 (1968)].
- 47 "Philosophische Probleme der strukturalistischen Ästhetik", in: 42, S. 127-134. ["Filosofické otázky strukturalistické estetiky", *Česká literatura* 16 (1968), S. 589-593].
- 48 "Die Funktion der Kunst in der Gesellschaft", in: 42, S. 83-95. ["Funkce umění ve společnosti", in: K. Ch., *Strukturalismus a avantgarda*, Praha 1970, S. 93-103].
- 49 "Die strukturalistische Ästhetik und Poetik Jan Mukařovskýs", in: 3, S. 287-308.
- 50 *Tschechoslowakischer Strukturalismus. Theorie und Geschichte*, München 1981.
- 51 "Die ästhetische Einstellung", *Zeitschrift für Semiotik* 5 (1983), S. 229-242.
- 52 "Artefakt und ästhetisches Objekt", in: W. Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 2: *Das Kunstwerk*, Paderborn 1983, S. 35-58.
- 53 "J. Mukařovský, Husserl und Carnap", in: *Zeitschrift für Semiotik* 6 (1984), S. 421-431.
- Doležel, L.
- 54 "Zur statistischen Theorie der Dichtersprache", in: H. Kreuzer/R. Gunzenhäuser (Hgg.), *Mathematik und Dichtung*, München 1965, S. 275-293, wiederabgedruckt in: J. Ihwe (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik II/1*, Frankfurt/M. 1971, S. 41-61. ["Pražská škola a statistická teorie básnického jazyka", *Česká literatura* 13 (1965), S. 101-113]; vgl. auch 146.
- Eimermacher, K.
- 55 "Zum Verhältnis von formalistischer, strukturalistischer und semiotischer Analyse", in: D. Kimpel/B. Pinkerneil (Hgg.), *Methodische Praxis der Literaturwissenschaft*, Kronberg/Ts. 1975, S. 259-283.
- Erlich, V.
- 56 *Russischer Formalismus*, München 1964, 2. Aufl. Frankfurt/M. 1973, bes. Kap. IX: "Neubestimmung des Formalismus", S. 170-186. [1955; 150]; vgl. auch 273.

Fietz, L.

- 57 Strukturalismus. Eine Einführung, Tübingen 1982, bes. Teil II: "Der Prager Strukturalismus", S. 43-104.

Fischer-Lichte, E.

- 58 Bedeutung. Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik, München 1979, bes. Kap. II.2: "Die Dialektik von Subjektivität und Objektivität in den Bedeutungen als Bedingungsfaktor des Ästhetischen - die ästhetische Theorie des Prager Strukturalismus", S. 138-152.
- 59 "Zur Konstitution ästhetischer Zeichen", in: H. Sturm/A. Eschbach (Hgg.), Ästhetik und Semiotik, Tübingen 1981, S. 17-28.

Grygar, M.

- 60 "Die Theorie der Kunst und der Wertung im tschechischen Strukturalismus", in: B. Lenz/B. Schulte-Middelich (Hgg.), Beschreiben, Interpretieren, Werten, München 1982, S. 156-181.

Günther, H.

- 61 Struktur als Prozeß, München 1973.
- 62 "Die Konzeption der literarischen Evolution im tschechischen Strukturalismus", Alternative 14 (1971), H. 80, S. 183-200, wiederabgedruckt in: 61, S. 68-93 und in: J. Ihwe (Hg.), Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd. 1, Frankfurt/M. 1972, S. 285-310.
- 63 "Form und Struktur", in: Serta Slavica. Gedenkschrift für Alois Schmaus", München 1971, S. 218-223, wiederabgedruckt in: 61, S. 37-46.
- 64 "Grundbegriffe der Rezeptions- und Wirkungsanalyse im tschechischen Strukturalismus", Poetica 4 (1971), S. 224-243, wiederabgedruckt in: 61, S. 47-67.
- 65 "Die Funktionen des Funktionslosen (Das Ästhetische und seine gesellschaftlichen Aspekte)", in: 61, S. 11-36.

Ihwe, J.

- 66 Linguistik in der Literaturwissenschaft, München 1972, bes. S. 122-202.

Jankovič, M.

- 67 "Perspektiven der semantischen Geste", *Postilla Bohemica* 4/5 (1973), S. 69-87. ["Perspektivy sémantického gesta", in: M.J. (Hg.), *K interpretaci uměleckého literárního díla*, Praha 1970, S. 7-28]; vgl. auch 159.
- 68 "Die Inhaltsfunktion der künstlerischen Form als offenes Problem", in: P. Steiner/M. Červenka/ R. Vroon (Hgg.), *The Structure of the Literary Process*, Amsterdam/Philadelphia 1982, S. 243-283.

Jauß, H.-R.

- 69 *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Bd. 1, München 1977, bes. Kap. A.8: "Zur Abgrenzung der ästhetischen Erfahrung von anderen Funktionen in der Lebenswelt", S. 161-176.

Kačer, M.

- 70 "Der Prager Strukturalismus in der Ästhetik und Literaturwissenschaft", *Die Welt der Slaven* 13 (1968), S. 64-86.
- 71 "Mukařovskýs Terminus 'semantische Geste' und Barthes' 'écriture'", *Postilla Bohemica* 4/5 (1973), S. 88-94. ["Mukařovského termín 'sémantické gesto' a Barthesův 'rukopis (écriture)'", *Česká literatura* 16 (1968), S. 593-597]

Kalivoda, R.

- 72 "Die Dialektik des Strukturalismus und die Dialektik der Ästhetik", in: R.K., *Der Marxismus und die moderne geistige Wirklichkeit*, Frankfurt/M. 1970, S. 9-38. ["Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky", in: M. Jankovič u.a. (Hgg.), *Struktura a smysl literárního díla*, Praha 1966, S. 13-39].

Kloepfer, R.

- 73 *Poetik und Linguistik. Semiotische Instrumente*, München 1975, bes. Kap. 2.1.3. ("Die poetische Funktion nach den Prager Strukturalisten") und Kap. 2.3.5. ("Das Poetische in der Kommunikation").

Koepsel, W.

- 74 *Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert*, Bonn 1975, bes. Kap. 6: "Die Dialektik des Ästhetischen im tschechischen Strukturalismus", S. 337-376.

Koppe, F.

- 75 *Grundbegriffe der Ästhetik*, Frankfurt/M. 1983, bes. Teil I, Kap. 2: "Strukturalismus", S. 27-56.

Martens, G.

- 76 "Textstrukturen aus rezeptionsästhetischer Sicht: Perspektiven einer Textästhetik auf der Grundlage des Prager Strukturalismus", *Wirkendes Wort* 23 (1973), S. 359-374, leicht überarbeitete Version in: H. Heuermann/P. Hühn/B. Röttger (Hgg.), *Literarische Rezeption*, Paderborn 1975, S. 23-49.

Motschmann, J.

- 77 "Zum Strukturbegriff im russischen Formalismus und Prager Strukturalismus", in: W.D. Hund (Hg.), *Strukturalismus - Ideologie und Dogmengeschichte*, Darmstadt 1973, S. 349-377.

Nobis, H.

- 78 *Literarische Evolution, Historizität und Geschichte*", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 4 (1974), H. 14 der Gesamtfolge, S. 91-110.

Pasternack, G.

- 79 *Theoriebildung in der Literaturwissenschaft*, München 1975, bes. Kap. 2.4.1: "Das strukturalistische Argument", S. 84-99.

Schamschula, W.

- 80 "Mukařovský (1891-1975)", in: H. Turk (Hg.), *Klassiker der Literaturtheorie*, München 1979, S. 238-250.

Schmid, H.

- 81 "Zum Begriff der ästhetischen Konkretisation im tschechischen Strukturalismus", *Sprache im technischen Zeitalter* 36 (1970), S. 290-318.
- 82 *Strukturalistische Dramentheorie*, Kronberg/Ts. 1973.
- 83 "Entwicklungsschritte zu einer modernen Dramentheorie im russischen Formalismus und im tschechischen Strukturalismus", in: A. van Kesteren/H. Schmid (Hgg.), *Moderne Dramentheorie*, Kronberg/Ts. 1975, S. 7-40.
- 84 "Anthropologische Konstanten und literarische Struktur", in: R. Grathoff/W. Sprondel (Hgg.), *Maurice Merleau-Ponty und das Problem der Struktur in den Sozialwissenschaften*, Stuttgart 1976, S. 36-60.
- 85 "Aspekte und Probleme der ästhetischen Funktion im tschechischen Strukturalismus", in: L. Matejka (Hg.), *Sound, Sign and Meaning*, Ann Arbor 1976, S. 386-424.

- 86 "Der Funktionsbegriff des tschechischen Strukturalismus in der Theorie und in der literaturwissenschaftlichen Analyse am Beispiel von Havels 'Horský hotel'", in: P. Steiner/M. Červenka/R. Vroon (Hgg.), *The Structure of the Literary Process*, Amsterdam/Philadelphia 1982, S. 455-481.
- 87 "Die 'semantische Geste' als Schlüsselbegriff des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus", in: E. Ibsch (Hg.), *Schwerpunkte der Literaturwissenschaft außerhalb des deutschen Sprachraums (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 15)*, Amsterdam 1982, S. 209-259.

Schmid, W.

- 88 (zus. mit H. Schmid und K. Mauer), "Eine strukturalistische Theorie der Variante? Zu einem Text von Jan Mukařovský", in: *Poetica* 2 (1968), S. 404-415.
- 89 "Formästhetische Inhaltsauffassungen im slavischen Funktionalismus", in: L. Matejka (Hg.), *Sound, Sign and Meaning*, Ann Arbor 1976, S. 320-350.
- 90 *Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren*, Lisse 1977, bes. Kap. 3.2.: "'Semantische Geste' und 'ästhetisches Objekt' im tschechoslowakischen Strukturalismus", S. 24-32.

Scholz, G.

- 91 "Semiotik und Ästhetik - Von der Prozessualität des Ästhetischen. Einige vergleichende Bemerkungen zum Text als semiotisches und ästhetisches Phänomen", in: A. Eschbach/W. Rader (Hgg.), *Literatursemiotik I*, Tübingen 1980, S. 127-134.

Schulte-Sasse, J.

- 92 *Literarische Wertung*, Stuttgart <sup>2</sup>1976, bes. Kap. V.3: "Das konsequent rezeptionsästhetische Wertungsmodell des tschechischen Strukturalismus", S. 116-128.

Schwarz, V.

- 93 *Rettende Kritik und antizipierende Utopie. Zum geschichtlichen Gehalt ästhetischer Erfahrung von J. Mukařovský, W. Benjamin und Th. W. Adorno*, München 1980, bes. Kap. 3: "Jan Mukařovský: Polyfunktionalität und die Einheit des Subjekts", S. 38-76.

Sedmidubský, M.

- 94 "Ästhetische Funktion, semantische Geste und der Wirklichkeitsbezug des ästhetischen Zeichens", in: A. Lange-Seidl (Hg.), *Zeichenkonstitution*, Bd. 1, Berlin/New York 1981, S. 267-272.



Sławiński, J.

- 95 "Jan Mukařovský - Programm einer strukturalen Ästhetik, in: J.S., Literatur als System und Prozeß, hrsg. von R. Fieguth, München 1975, S. 203-217.

Stempel, W.-D.

- 96 "Zur literarischen Semiotik Miroslav Červenkas", in: 40, S. VII-LIII.

Striedter, J.

- 97 "Einleitung", in: F. Vodička, Die Struktur der Entwicklung, München 1976, S. VII-CIII.

Strohmaier, E.

- 98 Theorie des Strukturalismus. Zur Kritik der strukturalistischen Literaturanalyse, Bonn 1977, bes. Kap. I.C.: "Der tschechische Strukturalismus", S. 13-23.

Strohschneider-Kohrs, I.

- 99 Literarische Struktur und geschichtlicher Wandel, München 1971.

Sus, O.

- 100 "Die Wege der tschechischen wissenschaftlichen Ästhetik (J. Mukařovský)", Die Welt der Slaven 17 (1972), S. 155-174.
- 101 "Individuum - Struktur - Anthropologische Konstante (Randbemerkungen zur Beziehung zwischen dem Strukturalismus und der ästhetisch-semiotischen Anthropologie)", in: P.V. Zima (Hg.), Semiotics and Dialectics, Amsterdam 1981, S. 243-281.

Vodička, F.

- 102 "Die Totalität des literarischen Prozesses. Zur Entwicklung des theoretischen Denkens im Werk Jan Mukařovskýs", in: F.V., Die Struktur der Entwicklung, München 1976, S. 1-29. [Zuerst in: M. Jankovič u.a. (Hgg.), Struktura a smysl literárního díla, Praha 1966, S. 87-107]; vgl. auch 177.

Wellek, R.

- 103 "Der Begriff der Evolution in der Literaturgeschichte", in: R.W., Grundbegriffe der Literaturkritik, Stuttgart 1965, S. 35-45.[1963; 179].
- 104 "Die Literaturtheorie und Ästhetik der Prager Schule", in: R.W., Grenzziehungen. Beiträge zur Literaturkritik, Stuttgart 1972, S. 125-143.[1969; 180]; vgl. auch 246.

Zima, P.V.

- 105 "Der Doppelcharakter des Textes", in: P.V.Z., Kritik der Literatursoziologie, Frankfurt/M. 1978, S. 14-46.
- 106 "Literarische Produktion als gesellschaftlicher Prozeß. Soziologische Ansätze im Formalismus und im Strukturalismus", in: P.V.Z., Kritik der Literatursoziologie, Frankfurt/M. 1978, S. 147-177.

## ENGLISCH

A: T e x t e M u k a ř o v k ý s

- 107 The Word and Verbal Art. Selected Essays, ed. J. Burbank/P. Steiner, New Haven/London 1977; Rez.: E.W. Bruss, in: Comparative Literature 31 (1979), S. 170-174, J. Fizer, in: Slavic and East European Journal 22 (1978), S. 232-233 und D.C. Freeman, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 38 (1979/80), S. 95-97.
- 108 Structure, Sign and Function. Selected Essays, ed. J. Burbank/P. Steiner/W. Steiner, New Haven 1978; Rez.: R. Silbajoris, in: Slavic and East European Journal 22 (1978), S. 404-405, J.P. Riquelme, in: Clio 8 (1979), S. 443-446, L.M. O'Toole, in: British Journal of Aesthetics 19 (1979), S. 378 und D.C. Freeman, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 38 (1979/80), S. 95-97.
- 109 (zus. mit B. Havránek, R. Jakobson, V. Mathesius und M. Weingart) "Manifesto Presented to the First Congress of Slavic Philologists in Prague", in: M.K. Johnson (ed.), Recycling the Prague Linguistic Circle, Ann Arbor 1978, S. 1-31 und u.d.T. "Theses Presented to the First Congress of Slavic Philologists in Prague, 1929", in: P. Steiner (ed.), The Prague School. Selected Writings, 1929-1946, Austin 1982, S. 3-21. [1929]; vgl. auch 4, 187, 212, 249.
- 110 "The Connection between the Prosodic Line and Word Order in Czech Verse", in: P.L. Garvin (ed.), A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style, Washington 1964. [1929; 188].
- 111 "An Attempt at a Structural Analysis of a Dramatic Figure", in: 108, S. 171-177. ["Chaplin ve Světlech velkoměsta (Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu)", Literární noviny 5 (1930/31), 10, S. 2-3].

- 112 "Standard Language and Poetic Language", in: P.L. Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style*, Washington 1964, S. 17-30. ["Jazyk spisovný a jazyk básnický", in: B. Havránek/M. Weingart (Hgg.), *Spisovná čeština a jazyková kultura*, Praha 1932, S. 123-156]; vgl. auch 251.
- 113 "Intonation as the Basic Factor of Poetic Rhythm", in: 107, S. 116-133. [1933; 190].
- 114 "A Note on the Aesthetics of Film", in: 108, S. 178-190. [1933]; vgl. auch 8, 215, 253.
- 115 "Art as Semiotic Fact", in: L. Matejka/I.R. Titunik (eds.), *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, The MIT Press 1976, S. 3-10 und in: 108, S. 82-88. [1934; 191]; vgl. auch 10, 216, 254.
- 116 "A Note on the Czech Translation of Šklovskij's 'Theory of Prose'", in: 107, S. 134-142. [1934]; vgl. auch 11, 217.
- 117 "Dialectic Contradictions in Modern Art", in: 108, S. 129-149. [1935]; vgl. auch 12.
- 118 *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, Ann Arbor 1971. [1936]; vgl. auch 14, 194, 219, 256.
- 119 "The Aesthetic Norm", in: 108, S. 49-56. [1937; 195]; vgl. auch 220.
- 120 "On the Problems of Functions in Architecture", in: 108, S. 236-250. [1937]; vgl. auch 15a, 221, 257.
- 121 "Poetic Reference", in: L. Matejka/I.R. Titunik (eds.), *Semiotics of Art. The Prague School Contributions*, The MIT Press 1976, S. 155-163. [1938; 197]; vgl. auch 17, 224, 260.
- 122 "Can there Be a Universal Aesthetic Value in Art?", in: 108, S. 57-69. [1939; 199]; vgl. auch 225.
- 123 "K. Čapeks Prose as Lyrical Melody and as Dialogue", in: P.L. Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style*, Washington 1964, S. 133-149 und in: H.S. Babb (ed.), *Essays in Stylistic Analysis*, New York-Chicago/San Francisco/Atlanta 1972, S. 218-234. ["Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog", in: *Slovo a slovesnost* 5 (1939), S. 1-12].
- 124 "Time in Film", in: 108, S. 191-200. [2. Hälfte 30er Jahre]; vgl. auch 21, 226, 261.

- 125 "Structuralism in Aesthetics and Literary Studies", in: P. Steiner (ed.), *The Prague School. Selected Writings, 1929-1946*, Austin 1982, S. 65-82.[1940]; vgl. auch 22, 263.
- 126 "The Aesthetics of Language", in: P.L. Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style*, Washington 1964, S. 31-69.[1940]; vgl. auch 23.
- 127 *On Poetic Language*, ed. J. Burbank/P. Steiner, Lisse 1976. [1940]; vgl. auch 24.
- 128 "Two Studies of Dialogue", in: 107, S. 81-115.[1940/1937]; vgl. auch 25.
- 129 "On the Current State of the Theory of Theatre", in: 108, S. 201-219.[1941]; vgl. auch 26, 228.
- 130 "Between Literature and Visual Arts", in: 107, S. 205-234. [1941]; vgl. auch 27.
- 131 "The Poet", in: 107, S. 143-160. ["Básník", entst. 1941; Erstv. in: J.M., *Studie z estetiky*, Praha 1966, S. 144-152].
- 132 "The Place of the Aesthetic Function Among the Other Functions", in: 108, S. 31-48.[1942]; vgl. auch 28, 229, 264
- 133 "The Significance of Aesthetics", in: 108, S. 17-30. ["Význam estetiky", entst. 1942; Erstv. in: J.M., *Studie z estetiky*, Praha 1966, S. 55-61]; vgl. auch 230, 265.
- 134 "Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art", in: 107, S. 180-204. ["Detail jako základní sémantická jednotka v lidovém umění", entst. 1942; Erstv. in: J.M., *Studie z estetiky*, Praha 1966, S. 209-222]; vgl. auch 231.
- 135 "Intentionality and Unintentionality in Art", in: 108, S. 89-128. [1943]; vgl. auch 29, 232.
- 136 "The Individual and Literary Development", in: 107, S. 161-179. ["Individuum a literární vývoj", entst. 1943/45; Erstv. in: J.M., *Studie z estetiky*, Praha 1966, S. 226-235]; vgl. auch 234.
- 137 "Personality in Art", in: 108, S. 150-169.[1944]; vgl. auch 30, 235, 267.
- 138 "The Essence of the Visual Arts", in: L. Matejka/I.R. Tituni (eds.), *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, The MIT Press 1976, S. 229-244 und in: 108, S. 220-235. ["Podstata výtvarných umění", entst. 1944; Erstv. in: J.M., *Studie z estetiky*, Praha 1966, S. 188-195]; vgl. auch 236, 268.

- 139 "The Concept of the Whole in the Theory of Art", in: 108, S. 70-81. [1945]; vgl. auch 31.
- 140 "On Structuralism", in: 108, S. 3-16. [1946]; vgl. auch 33, 237, 269.
- 141 "A Note on the Semantics of the Poetic Image", in: 107, S. 73-80. [1946]; vgl. auch 34, 238, 270.

B: T e x t e a n d e r e r A u t o r e n

Červenka, M.

- 142 "The Literary Work as Sign", in: J. Odmark (ed.), Language, Literature and Meaning, Bd. 2, Amsterdam 1980, S. 1-26.
- 143 "The Literary Artifact", in: W. Steiner (ed.), The Sign in Music and Literature, Austin 1982, S. 86-102.

Chvatík, K.

- 144 "Semiotics of a Literary Work of Art", Semiotica 37 (1981), S. 193-214.

Deák, F.

- 145 "Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution", The Drama Review 20 (1976), H. 4, S. 83-94.

Doležel, L.

- 146 "The Prague School and the Statistical Theory of Poetic Language", Prague Studies in Mathematical Linguistics 2 (1967), S. 97-104. [1965]; vgl. auch 54.
- 147 "The Conceptual System of Prague School Poetics: Mukařovský and Vodička", in: P. Steiner/M. Červenka/R. Vroon (eds.), The Structure of the Literary Process, Amsterdam/Philadelphia 1982, S. 109-126.
- 148 "Mukařovský and the Idea of Poetic Truth", Russian Literature 12 (1982), S. 283-298.

Eagle, H.J.

- 149 "The Czech Structuralist Debate on the Role of Intonation in Verse Structure", in: L. Matejka (ed.), Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle, Ann Arbor 1976, S. 521-541

- 150 "Verse as a Semiotic System: Tynjanov, Jakobson, Mukařovský, Lotman Extended", *Slavic and East European Journal* 25 (1981), S. 47-61.

Erlich, V.

- 150a *Russian Formalism*, 's-Gravenhage 1955, bes. Kap. IX; vgl. auch 56, 273.

Fizer, J.

- 151 "Ingarden's and Mukařovský's Binominal Definition of the Literary Work of Art. A Comparative View of their Respective Ontologies", *Russian Literature* 13 (1983), S. 269-290.

Fokkema, D.V.

- 152 "Continuity and Change in Russian Formalism, Czech Structuralism, and Soviet Semiotics", *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1 (1976), S. 153-196.

Galan, F.W.

- 153 "Literary System and Systematic Change: The Prague School Theory of Literary History 1928-48", *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* 94 (1979), S. 275-285.
- 154 "The First Attempt at a Historical Ordering of Poetic Structure: The Controversy Concerning Jan Mukařovský's Analysis of 'The Sublimity of Nature' (1934)", *Zeitschrift für Ostforschung* 29 (1980), S. 84-120.
- 155 "Is Reception History a Literary Theory", in: P. Steiner/M. Cervenka/R. Vroon (eds.), *The Structure of the Literary Process*, Amsterdam/Philadelphia 1982, S. 161-186.
- 156 "Cinema and Semiosis", *Semiotica* 44 (1983), S. 21-53.

Grygar, M.

- 157 "On the Specificness of the Literary Work", *Russian Literature* 5 (1977), S. 91-102.
- 158 "The Possibilities of a Structural Analysis of the Literary Process", *Russian Literature* 12 (1982), S. 331-400.

Jankovič, M.

- 159 "Perspectives of Semantic Gesture", *Poetics* 4 (1972), S. 16-27.[1970]; vgl. auch 67.

- 160 "The Individual Style and the Problem of Meaning of the Literary Work", in: J. Odmark (ed.), *Language, Literature, and Meaning*, Bd. 2, Amsterdam 1980, S. 27-54 [= Teil 2 von 39].
- Kevelson, R.
- 161 "Reversals and Recognitions: Peirce and Mukařovský on the Art of Conversation", *Semiotica* 19 (1977), S. 281-320.
- Malmberg, B.
- 162 "The Reaction to the Prague School in Sweden and other Scandinavian Countries", in: L. Matejka (ed.), *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, Ann Arbor 1976, S. 58-76.
- Matejka, L.
- 163 "Literary History in a Semiotic Framework: Prague School Contributions", in: P. Steiner/M. Červenka/R. Vroon (eds.), *The Structure of the Literary Process*, Amsterdam/Philadelphia 1982, S. 341-370.
- Mayenowa, M.R.
- 164 "Classic Statements of the Semiotic Theory of Art", in: L. Matejka (ed.), *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, Ann Arbor 1976, S. 425-432.
- Mercks, K.
- 165 "The Semantic Gesture and the Guinea Pigs", in: *Voz'mi na radost'. To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier*, Amsterdam 1980, S. 309-322.
- Nebeský, L.
- 166 "On the Potentially Poetic Aspects of Artificial Languages. Notes on the Development of Theoretical Thought in J. Mukařovský's Work", *Poetics* 2 (1971), S. 87-90.
- Reeves, Ch. E.
- 167 "Poetics and Dialectics", *Semiotica* 39 (1982), S. 115-124.
- Sedmidubský, M.
- 168 "Literary Evolution as a Communicative Process", in: P. Steiner/M. Červenka/R. Vroon (eds.), *The Structure of the Literary Process*, Amsterdam/Philadelphia 1982, S. 483-502.
- Simmons, S.
- 169 "Mukařovský, Structuralism, and the Essay", *Semiotica* 19 (1977), S. 335-340.

Steiner, P.

- 170 "The Conceptual Basis of Prague Structuralism", in: L. Matejka (ed.) *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, Ann Arbor 1976, S. 351-385.
- 171 "Jan Mukařovský and Charles W. Morris: Two Pioneers of the Semiotics of Art", *Semiotica* 19 (1977), S. 321-344.
- 172 (zus. mit W. Steiner) "The Relational Axes of Poetic Language", Nachwort zu 127; erweiterte und überarbeitete Fassung u.d.T. "The Axes of Poetic Language", in: J. Odmark (ed.), *Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe. Vol. 1: Language, Literature and Meaning I: Problems of Literary Theory*, Amsterdam 1979, S. 35-70.

Sus, O.

- 173 "On Some Structural-Semantic Problems in Mukařovský's Theory of Aesthetic Norm", *Zagadnienia rodzajów literackich* 19 (1976), 1 (36), S. 35-52.

Sziklay, L.

- 174 "The Prague School", in: *Literature and its Interpretation*, The Hague/Paris/New York 1979, S. 69-111.

Veltruský, J.

- 175 "Jan Mukařovský's Structural Poetics and Aesthetics", *Poetics Today* 2 (1980/81), 1b, S. 117-157.
- 176 "The Prague School Theory of Theatre", *Poetics Today* 2 (1980/81), 3, S. 225-235.

Vodička, F.

- 177 "The Integrity of the Literary Process", *Poetics* 4 (1972), S. 5-15. [1966]; vgl. auch 102.

Wellek, R.

- 178 "The Theory of Literary History", *Travaux du Cercle linguistique de Prague* 6 (1936), S. 173-191.
- 179 "The Concepts of Evolution in Literary History", in: R.W., *Concepts of Criticism*, New Haven/London 1963, S. 37-53; vgl. auch 103.
- 180 *The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School*, Ann Arbor 1969, wiederabgedruckt in: R.W., *Discriminations*, Yale 1970, S. 275-303; vgl. auch 104, 246.



Winner, Irene P.

- 181 "The Semiotic Character of the Aesthetic Function as Defined by the Prague Linguistic Circle", in: W.C. McCormack/S. Wurm (eds.), *Language and Thought*, Paris/The Hague 1978, S. 407-440.

Winner, Thomas G.

- 182 "The Aesthetics and Poetics of the Prague Linguistic Circle", *Poetics* 8 (1973), S. 77-96.
- 183 "The Creative Personality as Viewed by the Prague Linguistic Circle: Theories and Implications", in: L. Matejka (ed.), *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists, Vol. I: Linguistics and Poetics*, The Hague 1973, S. 361-376.
- 184 "Jan Mukařovský: The Beginnings of Structural and Semiotic Aesthetics", in: L. Matejka (ed.), *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, Ann Arbor 1976, S. 433-455; wiederabgedruckt in: J. Odmark (ed.), *Language, Literature and Meaning*, Bd. 1, Amsterdam 1979, S. 1-34.
- 185 "On the Relation of Verbal and Non-Verbal Art in Early Prague Semiotics: Jan Mukařovský", in: R.W. Baily et al. (eds.), *The Sign Semiotics Around the World*, Ann Arbor 1978, S. 227-237.

Zima, P.V.

- 186 "Text and Context: The Socio-Linguistic Nexus", in: P.V. Zima (ed.), *Semiotics and Dialectics*, Amsterdam 1981, S. 103-135, bes. Teil 1: "The Text as a Social Structure: J. Mukařovský's Sociological Approach", S. 106-116.

## FRANZÖSISCH

### A: T e x t e M u k a ř o v s k ý s

- 187 (zus. mit B. Havránek, R. Jakobson, V. Mathesius und M. Weingart) "Thèses présentées au Premier Congrès des philologues slaves", *Travaux du Cercle linguistique de Prague* 1 (1929), S. 5-29, wiederabgedruckt in: J.P. Faye/L. Robel (eds.), *Le cercle de Prague (= Change 3)*, Paris 1969, S. 23-49; vgl. auch 4, 109, 212, 249.
- 188 "Rapport de la ligne phonique avec l'ordre des mots dans les vers tchèques", *Travaux du Cercle linguistique de Prague* 1 (1929), S. 121-139; vgl. auch 110.

- 189 "La phonologie et la poétique", Travaux du Cercle linguistique de Prague 4 (1931), S. 278-288, in Auszüge wiederabgedruckt in: J.P. Faye/L. Robel (eds.), Le Cercle de Prague (= Change 3), Paris 1969, S. 88-90.
- 190 "Intonation comme facteur du rythme poétique", Archives néerlandaises de phonétique expérimentale 8/9 (1933), S. 153-165; vgl. auch 113.
- 191 "L'art comme fait sémiologique", in: E. Rádl/Z. Smetáček (eds.), Actes du Huitième Congrès international de philosophie à Prague 2-7 septembre 1934, Prague 1936, S. 1065-1072 und in: Poétique 3 (1970), S. 387-392; vgl. auch 10, 115, 216, 254.
- 192 (zus. mit R. Jakobson) "Formalisme russe et structuralisme tchèque (Discussion sur les problèmes méthodologiques posés par l'ouvrage de Mukařovský 'La Majesté de la Nature' de Polák)", in: J.P. Faye/L. Robel (eds.), Le cercle de Prague (= Change 3), Paris 1969, S. 54-61. ["Diskuse o metodologických problémech", entst. 1934; Erstv. in: Slovo a slovesnost 1 (1935), S. 190-192]; vgl. auch 255.
- 193 "Mer amanite bleu", in: H. Deluy et al. (eds.), Prague poésie Front Gauche (= Change 10), Paris 1972, S. 215-216. [Auszug aus: "Několik poznámek k nové Nezvalově sbírce", Panorama 12 (1934), H. 5, S. 269-272].
- 194 "Structure, mode, demande", in: J.P. Faye et al. (eds.), La mode - l'invention (= Change 4), Paris 1969, S. 208-223. [1936, Auszug aus 109]; vgl. auch 118, 219, 256.
- 195 "La norme esthétique", in: R. Bayer. (ed.), Travaux du IXe Congrès international de philosophie, Bd. 12, Teil 3, Paris 1937, S. 72-76; vgl. auch 119, 220.
- 196 "L'individu dans l'art", in: Deuxième Congrès international d'esthétique et de la science de l'art, Bd. 1, Paris 1937, S. 349-354; vgl. auch 222, 258.
- 197 "La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue", in: L. Hjelmslev et al. (eds.), Actes du IVe Congrès des linguistes, Copenhague 1938; S. 98-104, und in: Poétique 3 (1970), S. 392-298; vgl. auch 17, 121, 224, 260.
- 198 "La langue poétique", in: Rapports du Ve Congrès international des linguistes, Bruxelles 28 août - 2 septembre 1939, Bruges 1939, S. 94-102.
- 199 "La valeur esthétique dans l'art peut-elle être universelle?", in: Les conceptions modernes de la raison III. Raison et valeurs, Paris 1939, S. 17-29; vgl. auch 122, 225.

- 200 "Trois conférences sur la culture de la manifestation parlée", entst. 1940, Erstv. in: Acta Universitatis Carolinae - Philosophica et historica 5, 1969, Theatralia I, S. 7-19.
- 201 "De la situation artistique du théâtre tchèque d'aujourd'hui", Interscena 3 (1969), 1, S. 26-37. [K umělecké situaci dnešního českého divadla", Otázky divadla a filmu 1 (1945/46), 2, S. 61-65].
- 202 "Ce qu'on appelle orientation", Europe 24 (1946), 9, S. 133-138. ["K otázce takzvané orientace", Tvorba 15 (1946), 10, S. 148-149].
- 203 "Entretien avec Jan Mukařovský", in: J.P. Paye/L. Robel (eds.), Le cercle de Prague (= Change 3), Paris 1969, S. 65-68.

B: T e x t e a n d e r e r A u t o r e n

Bělič, O.

- 204 "Les principes méthodologiques du structuralisme esthétique tchécoslovaque", La Pensée 154 (1970), S. 52-61.

Chvatík, K.

- 205 "Jan Mukařovský, pionnier tchèque du structuralisme", Études tchèques et slovaques 3 (1982), S. 45-52.

Fontaine, J.

- 206 Le cercle linguistique de Prague, Paris 1974, bes. Kap. 6: "L'étude poétique", S. 133-146.

Matejka, L.

- 207 "Le formalisme taxonomique et la sémiologie fonctionnelle pragoise", L'Arc 60 (1975), S. 22-28.

Sławińska, I.

- 208 "La sémiologie du théâtre in statu nascendi. Prague 1931-1941", Roczniki Humanistyczne 25 (1977), 1, S. 53-75.

Sus, O.

- 209 "Les traditions de l'esthétique tchèque moderne et du structuralisme de Jan Mukařovský: Du 'formisme' au structuralisme", Revue de l'esthétique 24 (1971), 1, S. 29-38.

## ITALIENISCH

## A: T e x t e M u k a ř o v s k ý s

- 210 La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali, ed. S. Corduas, Torino 1971; Rez.: M.A. Grignani *Strumenti critici* 5 (1971), S. 271-273.
- 211 Il significato dell'estetica, ed. S. Corduas, Torino 1973.
- 212 (zus. mit B. Havránek, R. Jakobson, V. Mathesius und M. Weingart) Il Circolo Linguistico di Praha: Le tesi del' 29, ed. E. Garroni/S. Pautasso, Milano 1966; Rez. G. Guglielmi, *Lingua e stile* 2 (1967), S. 100-101; die von Mukařovský verfaßte These "Sulla lingua poetica" separat in: C. Previgano (ed.), *La semiotica nei paesi slavi*, Milano 1979, S. 128-131.[1929]; vgl. auch 4, 109, 187, 249.
- 213 "Tentativo di analisi strutturale del fenomeno dell'autore", in: 211, S. 342-249.[1931]; vgl. auch 111.
- 214 "L'opera poetica come insieme di valori", in: 211, S. 250-257.[1932]; vgl. auch 7, 252.
- 215 "Sull'estetica del film" in: 211, S. 318-331.[1933]; vgl. auch 8, 114, 253.
- 216 "L'arte come fatto semiologico" in: 210, S. 152-163, wiederabgedruckt in: 211, S. 141-148 und in: C. Previgano (ed.), *La semiotica nei paesi slavi*, Milano 1979, S. 153-158.[1934; 191]; vgl. auch 10, 115, 254.
- 217 "Teoria della prosa di Viktor Šklovskij" in: V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino 1976, S. 303-312.[1934]; vgl. auch 11, 116.
- 218 (zus. mit B. Havránek, R. Jakobson, V. Mathesius und B. Trnka) "Introduzione alla rivista 'Slovo a slovesnost'", in: C. Previgano (ed.), *La semiotica nei paesi slavi*, Milano 1979, S. 159-167. ["Úvodem", *Slovo a slovesnost* 1 (1935), S. 1-7].
- 219 "La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali", in: 210, S. 35-131, wiederabgedruckt in: 211, S. 5-80.[1936]; vgl. auch 14, 118, 194, 256.
- 220 "La norma estetica", in: 211, S. 120-127.[1937; 195]; vgl. auch 119.

- 221 "Sul problema delle funzioni nell' architettura", in: 211, S. 366-381. [1937]; vgl. auch 15a, 120, 248.
- 222 "L'individuo nell' arte" in: 211, S. 411-415. [1937; 196]; vgl. auch 248.
- 223 "Il linguaggio scenico nel teatro d'avanguardia" in: 211, S. 294-297. [Entst. 1937, Erstv. in: J.M., Studie z estetiky, Praha 1966, S. 161-162]; vgl. auch 259.
- 224 "La denominazione poetica e la funzione estetica della lingua", in: 211, S. 278-286. [1938; 197]; vgl. auch 17, 121, 260.
- 225 "Il valore estetico nell' arte può essere universale?", in: 211, S. 128, 140. [1939; 199]; vgl. auch 122.
- 226 "Il tempo nel film", in: 211, S. 332-341. [2. Hälfte 30er Jahre]; vgl. auch 21, 124, 261.
- 227 "I compiti dell' estetica generale", in: 211, S. 95-100. [Entst. Anfang 40er Jahre; Erstv. in: J.M., Studie z estetiky, Praha 1966, S. 62-64]; vgl. auch 262.
- 228 "Sullo stato odierno della teoria del teatro", in: 211, S. 298-319. [1941]; vgl. auch 26, 129.
- 229 "Il posto della funzione estetica tra le altre", in: 211, S. 101-119. [1942]; vgl. auch 28, 132, 264.
- 230 "Il significato dell' estetica", in: 210, S. 133-152, wiederabgedruckt in: 211, S. 81-94. [1942]; vgl. auch 133, 265.
- 231 "Il dettaglio come unità semantica fondamentale nell' arte popolare", in: 211, S. 393-410. [1942]; vgl. auch 134.
- 232 "Intenzionalità e inintenzionalità nell' arte" in: 211, S. 149-187. [1943]; vgl. auch 29, 135.
- 233 "L'arte", in: 211, S. 223-249. ["Umění", in: Ottův Slovník naučný nové doby, Bd. VI, 2, Praha 1943, S. 1331-1336; erweiterte Fassung in: J.M., Studie z estetiky, Praha 1966, S. 129-139]; vgl. auch 266.
- 234 "L'individuo e il processo di sviluppo della letteratura", in: 211, S. 416-435. [1943/45]; vgl. auch 136.
- 235 "La personalità nell' arte", in: 211, S. 436-453. [1944]; vgl. auch 30, 137, 267.

- 236 "Le arti figurative", in: 211, S. 350-365. [1944]; vgl. auch 138, 268.
- 237 "Sullo strutturalismo", in: 210, S. 165-185; wiederabgedruckt in: 211, S. 189-206. [1946]; vgl. auch 33, 140, 269.
- 238 "Della semantica dell' immagine poetica", in: 211, S. 286-293. [1946]; vgl. auch 34, 141, 270.
- 239 "L'uomo nel mondo delle funzioni", in: 211, S. 382-392. [Vorwort zu: K. Honzík, Tvorba životního slohu, Praha 1946, S. 17-19; u.d.T. "Člověk ve světě funkcí, zuerst in: J.M., Studie z estetiky, Praha 1966, S. 204-208]; vgl. auch 271.
- 240 "Sulla concezione cecoslovacca della teoria dell' arte", in: 211, S. 205-219. [1947]; vgl. auch 35.
- 241 "L'arte e la concezione del mondo", in: 211, S. 454-466. ["Umění a světový názor", Slovo a slovesnost 10 (1947/48), S. 65-72]; vgl. auch 272.

B: T e x t e a n d e r e r A u t o r e n

Corduas, S.

- 242 "Introduzione", zu 210, S. 7-26.

De Paz, A.

- 243 "Semiologia e sociologia nell' estetica strutturalista di Mukařovský", Lingua e stile 10 (1975), S. 531-570.

Grande, M.

- 244 "Il problema della lingua poetica nella Scuola di Praga", Nuova Corrente 56 (1971), S. 375-395.

La Torre, A.

- 245 "La Funzione di Mukařovský", in: A. La Torre, Letteratura e comunicazione, Roma 1971, S. 13-26.

Wellek, R.

- 246 "La teoria letteraria e l'estetica della Scuola di Praga", in: Critica e storia, Studi offerti a Mario Fubini, II, Padova 1970, S. 881-904. [1969; 180]; vgl. auch 104.

## SPANISCH

## A: T e x t e M u k a ř o v s k ý s

- 247 Arte y semiología, ed. Simón Marchán Fiz, Madrid 1971.
- 248 Escritos de Estética y Semiótica del Arte, ed. G. Gili, Barcelona 1977.
- 249 (zus. mit B. Havránek, R. Jakobson, V. Mathesius und M. Weingart), El círculo lingüístico de Praga. Tesis de 1929, ed. M.I. Chamorro, Madrid 1970; vgl. auch 4, 109, 187, 212.
- 250 "La fonología y la poética", in: Mathesius - Mukařovský . Jakobson - Troubetzkoy: Círculo lingüístico de Praga, Valparaíso 1972, S. 51-67.[1931; 189].
- 251 "Lenguaje standard y lenguaje poético", in: 248, S. 314-333. [1932]; vgl. auch 112.
- 252 "La obra poética como conjunto de valores", in: 248, S. 187-194.[1932]; vgl. auch 7, 214.
- 253 "En torno a la estética del cine", in: 248, S. 212-222. [1933]; vgl. auch 8, 114, 215.
- 254 "El arte como hecho semiológico" in: 247, S. 17-30 und in: 248, S. 35-43.[1934; 191]; vgl. auch 10, 115, 216.
- 255 (zus. mit R. Jakobson), "Formalismo ruso y estructuralismo checo", in: Mathesius - Mukařovský - Jakobson - Troubetzkoy: Círculo lingüístico de Praga, Valparaíso 1972, S. 71-77. [1934]; vgl. auch 192.
- 256 "Función, norma y valor estético como hechos sociales", in: 248, S. 44-121. [1936]; vgl. auch 14, 118, 194, 219.
- 257 "El problema de las funciones en la arquitectura", in: 248, S. 173-186.[1937]; vgl. auch 15a, 120, 221.
- 258 "El individuo y la arte", in: 248, S. 272-276.[237; 196]; vgl. auch 222.
- 259 "El lenguaje escénico en el teatro de vanguardia", in: 248, S. 231-234.[1937]; vgl. auch 223.
- 260 "Denominación poética y función estética de la lengua", in: 248, S. 202-211.[1938; 197]; vgl. auch 17, 121, 224.
- 261 "El tiempo en cine", in: 248, S. 223-231.[2. Hälfte 30er Jahre]; vgl. auch 21, 124, 226.

- 262 "Las tareas de la estética general", in: 248, S. 139-144.[Anfang 40er Jahre]; vgl. auch 227.
- 263 "El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria", in: 247, S. 31-73.[1940]; vgl. auch 22, 125.
- 264 "El lugar de la función estética entre las demás funciones", in: 248, S. 122-138.[1942]; vgl. auch 28, 132, 229.
- 265 "El significado de la estética", in: 248, S. 145-156. [1942]; vgl. auch 133, 230.
- 266 "El arte", in: 248, S. 235-257.[1943]; vgl. auch 233.
- 267 "La personalidad del artista", in: 248, S. 277-291. [1944]; vgl. auch 30, 137, 235.
- 268 "Las artes plásticas", in: 248, S. 258-271. [1944]; vgl. auch 138, 236.
- 269 "Sobre el estructuralismo", in: 248, S. 157-172.[1946]; vgl. auch 33, 140, 237.
- 270 "Acerca de la semántica de la imagen poética", in: 248, S. 202-211.[1946]; vgl. auch 34, 141, 238.
- 271 "El hombre en el mundo de los funciones", in: 248, S. 292-301.[1946]; vgl. auch 239.
- 272 "El arte y la concepción del mundo", in: 248, S. 302-313. [1947]; vgl. auch 241.

B: T e x t e a n d e r e r A u t o r e n

Erlich, V.

273 El formalismo ruso, Barcelona 1974; bes. Kap. IX.

Llovet, J.

274 "Jan Mukařovský, un signo nuevo para la estética", in 248, S. 9-29.



**N a c h t r a g****Burg, P.**

- 37a Jan Mukařovský. Genese und System der tschechischen strukturalen Ästhetik (= Typoskript. - Ed. Hyronimus. Slavische Sprachen und Literaturen. Bd. 4), Neuried 1985.**