Elemente einer modernistischen Kunsttheorie

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **22 (1993)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

II. ELEMENTE EINER MODERNISTISCHEN KUNSTTHEORIE

1. Kunst als Zeichen

Hvor ingen Tegn findes: ingen Poesi
(Paul La Cour)[1]

Der russische Literaturwissenschaftler Jurij M. Lotman sieht in der Kunst ein besonderes Kommunikationsmittel, eine in besonderer Weise organisierte Sprache. Von ihm stammt die berühmt gewordene Bestimmung der Kunst als "sekundäres modellbildendes System"[2]. D.h. die Kunst ist nach dem Typ der (natürlichen) Sprache gebaut, insofern ist sie sekundär. Sie ist aber auch ein Abbild der Wirklichkeit, insofern ist sie modellbildend. Die poetische Sprache stellt eine Struktur von grosser Kompliziertheit dar und vermag - obwohl aus dem Material der natürlichen Sprache geschaffen - "einen Informationsumfang zu übermitteln, der mit Hilfe der elementaren eigentlich sprachlichen Struktur gar nicht übermittelt werden könnte. Daraus folgt - fährt Lotman fort -, dass die betreffende Information (der 'Inhalt') ausserhalb der betreffenden Struktur weder existieren noch übermittelt werden kann."[3] Lotman wird nicht müde zu betonen, dass die poetische Idee von einer ihr entsprechenden Textstruktur nicht zu trennen ist. Deshalb gehören Begriffe wie 'Form' und 'Inhalt' aufs engste zusammen und sind streng genommen untrennbar. Lotman schreibt: "Wenn wir ein Gedicht in gewöhnlicher Rede wiedererzählen, so zerstören wir seine Struktur und vermitteln dem Zuhörer keineswegs den Informationsgehalt, den das Gedicht enthielt. Insofern beruht die zum eisernen Bestand der Schulpraxis gehörende Methode, den 'Ideengehalt' und die 'künstlerischen Besonderheiten' getrennt zu betrachten, auf Verständnislosigkeit für die Grundlagen der Kunst und ist darüber hinaus noch schädlich: denn sie impft der grossen Menge der Leser eine falsche Vorstellung von Literatur ein, so als sei diese eine Art und Weise, lang und ausgeschmückt die gleichen Gedanken darzulegen, die man auch kurz und schlicht sagen könnte."[4]

---

1 Paul La Cour: Fragmenter af en Dagbog, København 1948, S. 76.

2 Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, a.a.O., S. 22.

3 Ebd., S. 24 f.

4 Ebd., S. 25.
Bereits 1966 kommt Jean Cohen in seinem Buch "structure du langage poétique", Paris 1966, zum gleichen Schluss, wenn er schreibt (S. 34 f.): "On a donc le droit de poser l'autonomie du contenu, au moins en ce qui concerne le langage de type scientifique, et sur ce principe fonder la subordination de l'expression au con-

Die Auffassung von Literatur als Sprache nimmt implizit Abstand von der Vorstellung, derzufolge es das Ziel von Literatur ist, einen Sinn zu kommunizieren, der quasi unabhängig vor der Vertextlichung bereits besteht. "La littérature n'a plus pour objet de communiquer un sens pré-existant: elle est l'exigence et la recherche d'un sens, mais d'un sens qui ne se veut jamais accompli."[5] Nicht zuletzt aufgrund solcher Überlegungen hat sich das Interesse der Literaturwissenschaft in den letzten Jahren immer stärker auf die Literarizität und damit auf den sprachlichen Aspekt eines Textes konzentriert.

Der in der Modernismusdebatte oft gehörte Vorwurf an die Adresse der Modernisten, sie würden sich zu kompliziert ausdrücken, beruht auf obigem Missverständnis. Es wird nicht gesehen, dass die Intention sich in einer bestimmten künstlerischen Struktur realisiert und von ihr nicht zu trennen ist.[6] Stellvertretend für viele sei André Bjerke erwähnt, der den Vorzug aller grosser Lyrik darin sieht, dass sie einen komplizierten Inhalt in einfacher Form ausdrücken könne. Bei den Modernisten verhalte es sich umgekehrt: "De konsentrerer seg om å uttrykke enkle tanker på en innviklet måte."[7] Diesem Ausspruch liegt eindeutig eine Optik zugrunde, die den Ideengehalt und die Form getrennt betrachtet.[8] Lotman u.a. haben darauf aufmerk-

---

tenu. Le langage n'est que le véhicule de la pensée, il est le moyen dont elle est la fin et il n'est jamais certain a priori que la même fin ne puisse être atteinte aussi bien, ou peut-être mieux, par d'autres moyens. On aura donc toujours le droit de traduire un message en d'autres mots, soit pour le rendre plus accessible, soit, comme fait le maître, pour s'assurer que l'élève a compris. C'est là cet exercice éminemment pédagogique que l'on appelle 'explication de texte', et que le maître, dans nos écoles, applique indifféremment aux textes de tous genres, littéraires aussi bien que philosophiques et à la poesie aussi bien qu'à la prose. Or, c'est là tout le problème. L'autonomie du contenu, qu'atteste la traductibilité, est indiscutable pour ce qui est des textes non littéraires. L'est-elle encore en ce qui concerne les textes littéraires, et plus précisément la poésie? [...] Et tout le problème est de savoir quelle est la source de l'intraductibilité poétique."

5 Maurice-Jean Lefebve: Structure du discours de la poésie et du récit, Neuchâtel 1971, S. 15.

6 Jurij M. Lotman: Die Struktur..., a.a.O., S. 25.

7 Zitiert nach Bjørn Nilsen: En annen klode? Raskt tilbakeblikk på tungetaledebatten, in: Profil, Nr. 2, 1968, S. 19-23, S. 21.

8 Dass dies nicht möglich ist, versuchte schon Mukařovský nachzuweisen. In seinem Aufsatz "Über die gegenwärtige Poetik" schreibt er, dass nicht nur der Gegensatz zwischen Form und Inhalt ungenau sei, sondern auch die Grenze zwischen Inhalt und Form sei unbestimmt: "Auf den ersten Blick will es zwar scheinen, als liessen sich den Vorstellungen, Gedanken und Gefühlen die sprachlichen Elemente, durch die sie ausgedrückt sind, als Form entgegenstellen. Das wäre jedoch ein Irrtum. Denn einerseits liegt schon in der Weise, in der die inhaltlichen Ele-

sam gemacht, dass "die Sprache eines Kunstwerks keineswegs eine 'Form' ist, sofern man unter diesem Begriff etwas Äusseres versteht, Äusseres im Verhältnis zu dem die Informationslast tragenden 'Inhalt'. Die Sprache eines künstlerischen Textes ist ihrem ganzen Wesen nach ein bestimmtes künstlerisches Modell der Welt und gehört in diesem Sine mit ihrer ganzen Struktur zum 'Inhalt', d.h. sie trägt Information."[9]

Wäre es einem Modernisten wie z.B. Brekke möglich gewesen, seinen Gedichtzyklus "Skyggefektning" unter Beibehaltung der künstlerischen Idee weniger kompliziert zu schreiben, er hätte es sicher getan. Genau dies ist aber nicht möglich. Veränderungen eines Textes implizieren eine Veränderung der poetischen Idee. Die geringfügig veränderten Teile aus "Skyggefektning" in "Det er alltid nå"[10] sind hierfür schlagendes Beispiel: Auslassung einiger Verse, Isolierung eines Gedichtteils sowie Titelsetzung machen ihn zum eigenen Gedicht mit eigener Aussage. Ein Vergleich des Gedichts "Heltedåden" mit dem ähnlichen Teil aus "Skyggefektning" zeigt das deutlich. Das Gedicht lautet in der "Skyggefektning-Fassung" folgendermassen:

Ennå i de fredelige netter hender det
at lynet spjærer jungelteppet,
klirrende
mot hvite nerver. Og pøny, en tusendels sekund,
springer han med bajonetten foran seg,
vrelende av hat og redsel-

et hat han hadde fått til lån
blant andre militæreffekter.

To støvler nummer tre og førr
med jernbeslag.
Fra dem var spendt en bue, elektrisk
sitrende imellom to metaller:
støvlens jordledning i leiregropen
og bajonettens blå og smale tunge, slikkende
mot mordet.

---

mente ins Werk eingeführt sind (in ihrer Verkettung, ihrer Motivierung) etwas Formales, andererseits wiederum ist in den sprachlichen Elementen etwas, was nicht künstlerische Form ist, sondern lediglich deren Grundlage; das ist die Sprache selbst als Produkt und Besitz der ganzen Sprachgemeinschaft." - Mukařovskýs Aufsatz ist zu finden in seinem Buch "Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik", München 1974, S. 84-99, S. 86.

9 Lotman, a.a.O., S.34 f.

10 Paal Brekke: Det er alltid nå. Dikt i utvalg, Oslo 1967.

En bue spendt
mot bristepunkt og kortslutning-
til endelig det hvite lynet
sprakte,
og gutten ilte vrelende
mot heltedåden.[11] (=1)

In "Det er alltid nå" finden wir folgenden Wortlaut:

Heltedåden
Et hat han hadde fått til låns
blant andre militæreffekter

To støvler nummer tre og førr
med jernbeslag
Fra dem en bue, sitrende elektrisk
mellom to metaller
støvlens jordledning i leiregropen
og bajonettens blå tunge, slikkende
mot mordet

En bue spent mot kortslutning
til lynet sprakte
Og gutten ilte vrælende
mot heltedåden.[12] (=2)

Wir sehen, dass in (2) die erste Strophe von (1) weggelassen wurde. Dadurch entfallen einige wichtige Worte und Informationen. (2) beginnt sozusagen in medias res, wohingegen die LeserInnen in (1) z.B. die Information erhalten, dass der Vorgang sich noch "i de fredelige netter" abspielt. Für die Rezeption ist damit eine ganz andere Information gegeben. Die fehlende Strophe lenkt in (1) entschieden die Interpretation. "Lynet" und "vrelende" kommen in (2) nur einmal vor. In (1) tauchen sie bereits in der Eröffnungsstrophe auf. Dabei entlarvt in (1) die zweimalige Verwendung von "vrelende" - "springer han med bajonetten foran seg, / vrelende av hat og redsel-"; "og gutten ilte vrelende/mot heltedåden." - das Wort "Heltedåden". Zu beachten ist auch, dass (1) eingebettet ist in einen zusammenhängenden Teil, wohin-

---

11 Paal Brekke: Skyggefektning, Oslo 1949, S. 39 f.

12 Paal Brekke: Det er alltid nå, a.a.O., S. 13.

gegen (2) isoliert für sich alleine steht. Die zwei Fassungen stehen also in einem völlig anderen Umfeld, schon von daher wird man sie verschieden rezipieren, ein Vorgang, der durch die Titelsetzung in (2) noch gefördert wird. Es ist deshalb völlig zutreffend, wenn Helge Rykkja in der Besprechung von "Det er alltid nå" schreibt: "Det kjennes ut som om en leser en helt ny Brekke-bok."[13]

Allgemeiner gesagt: Eine Veränderung der Form bewirkt zwangsläufig eine Veränderung des Inhalts. Aber auch wenn nichts verändert wird, heisst das nicht, dass sich die Texte gleich bleiben, wenn sie in einem jeweils anderen Kontext stehen. Das Gedicht "Stengte rom" aus "Det er alltid nå" (S. 22) ist - abgesehen vom Titel - identisch mit dem Gedicht "Lukk alle dører til" aus dem Band "Løft min krone, vind fra intet" (S. 54). Doch was heisst identisch? Bezieht sich diese Identität nicht nur auf die Materialität der Zeichen? Sind die zwei Gedichte auch identisch auf der Ebene der Rezeption? Mitnichten! Die Tatsache, dass beide an einem jeweils anderen Ort in einem jeweils ganz anderen Kontext stehen, macht sie zu verschiedenen Texten, die semantisch jeweils verschieden aufgeladen werden. Hinzu kommt, dass der Rezeptionsvorgang in beiden Büchern natürlich verschieden verläuft. Aus diesem Grunde stimmen wir Bjerkes apodiktisch formuliertem Satz "et dikt som ikke har noen form, har heller ikke noen innhold"[14] zu, allerdings verstehen wir unter Form etwas anderes als Bjerke. Er glaubt, es gebe so etwas wie Formlosigkeit und sieht die Form zudem als etwas Undynamisches, Äusseres an, in das der Inhalt verpackt ist. (Erst so gibt sein Satz über die Modernisten, "de konsentrerer seg om å uttrykke enkle tanker på en innviklet måte", überhaupt Sinn.)

Dass sogenannt formale Elemente wichtig für die Interpretation des "Inhalts" sind, ist eine triviale Erkenntnis, die aber immer dann vergessen wird, wenn Formlosigkeit, Traditionsbrüche, fehlende Gedichttitel etc. beklagt werden, ohne nach der Funktion dieser Stilmerkmale zu fragen. Hinter diesen Eigentümlichkeiten steht ja nicht die Unfähigkeit der VerfasserInnen, sondern die künstlerische Aussage teilt sich nur kraft dieser Eigentümlichkeiten mit und ist von diesen nicht zu trennen.

2. AutorIn - Text - LeserIn

In jüngerer Zeit wurde in der Literaturwissenschaft vermehrt das Verhältnis "Text - LeserIn" (die pragmatische Seite) in den Blickpunkt des Interesses gerückt. Von der

---

13 Profil, Nr. 5, 1967, S. 55.
Dass es eine sehr problematische Sache ist, Gedichte verbessern zu wollen, hat Brekke selbst gemerkt. Im Vorwort zur Sammlung "Dikt 1949-1972" schreibt er: "Å skrive dikt om igjen, ti og tyve år etterpå, synes meg i dag som tøv. Til gjengjeld regner jeg med leserens forståelse av at skjønnlitteratur alltid blir til mot en samtids bakgrunn, og bare helt kan forstås/vurderes ut fra den bakgrunnen."

14 Bjørn Nilsen: En annen klode?, a.a.O., S. 22.

sogenannten Konstanzer-Schule ist mit Nachdruck darauf aufmerksam gemacht worden, dass die Bedeutung eines Textes nichts von vornherein Gegebenes sei, sondern diese konkretisiere sich erst beim Lesen. Nach Wolfgang Iser[15] besitzt jedes "literarische Werk zwei Pole, die man den künstlerischen und den ästhetischen Pol nennen könnte, wobei der künstlerische den vom Autor geschaffenen Text und der ästhetische die vom Leser geleistete Konkretisation bezeichnet."[16] Wie ein Text verstanden wird, ist abhängig von vielen Faktoren wie der Zeit, in der er gelesen wird, den Lebensumständen der RezipientInnen usw.. Die naive Formel: "was will uns der Autor damit sagen", verschleiert diesen Sachverhalt und täuscht zudem einen ungetrübten Kommunikationsweg vom Autor zum Leser vor, in Wahrheit liegt aber ein notgedrungen mehrdeutiger Text zwischen beiden Grössen. Um mit Iser zu sprechen: "Der Text gelangt [...] erst durch die Konstitutionsleistung eines ihn rezipierenden Bewusstseins zu seiner Gegebenheit, so dass sich das Werk zu seinem eigentlichen Charakter als Prozess nur im Lesevorgang zu entfalten mag."[17]

Was nun das Verhältnis "AutorIn - Text" anbelangt, so sind wir in dieser Arbeit diesbezüglich sehr vorsichtig. Wir glauben nicht, dass es möglich ist zu bestimmen, "was uns der Autor damit sagen will", um obige Formel noch einmal anzuführen. In diesem Punkt wird man über Spekulationen nicht hinauskommen, jedenfalls sind methodologisch abgesicherte Erkenntnisse kaum möglich. Dies zu bestimmen soll auch nicht das Ziel interpretierender Lektüre sein, ist es doch eine Eigenheit von Kunstwerken ganz allgemein, dass sie, sozusagen bereits in statu nascendi, sich von der Autorität ihrer UrheberInnen lösen. Bezogen auf die Literatur heisst das nichts anderes, als dass Texte in ihrer Bedeutungsvielfalt über die ursprünglichen Intentionen der AutorInnen stets hinausgehen. Anders wäre die Vielzahl möglicher Interpretationen eines und desselben Textes gar nicht zu erklären. Die Ablösung des Textes von seinem Verfasser oder seiner Verfasserin ermöglicht einen kreativen Umgang mit Literatur, weil diese nicht mehr ausschliesslich auf eine einzige Instanz beziehbar ist.[18] Da wir literarische Texte von der Kommunikationstheorie her begreifen, sprechen wir nicht von einem Autor im Text, denn beim Lesen erfolgt die Kommunikation nicht zwischen Autor und Leser, sondern zwischen der Leserinstanz und den Erzählinstanzen des Textes. Der Autor ist weder mit dem Sen-

---

15 Wolfgang Iser: Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive, in: Rainer Warning (Hrsg.), a.a.O., S. 253-277.

16 Ebd., S. 253.

17 Ebd., S. 253.

18 Gegen die immer noch beliebte Praxis, Texte als Denkmäler zu lesen, die AutorInnen ihrem Willen gesetzt haben, wendet sich sehr scharfsinnig auch Hans-Jost Frey, und zwar in seinem Buch: Der unendliche Text, Frankfurt/M. 1990, S. 15 ff.

der (énonciateur[19]) noch mit dem Ich-Erzähler noch mit dem lyrischen Ich der Poesie identisch.[20] Natürlich gibt es ein Subjekt der Aussage. Aber dieses Subjekt darf mit dem wirklichen Autor nicht verwechselt werden, schon allein deshalb, weil "das Produktionsverhältnis, das er mit der Formulierung unterhält, nicht deckungsgleich mit dem Verhältnis [ist], das das äussernde Subjekt und das, was es äussert, verbindet."[21] Die Bezeichnung "Autor" scheint auf den ersten Blick ein ganz und gar unproblematischer und klar definierter Begriff zu sein. Und doch stehen wir bei näherer Prüfung dieses Begriffs vor einem Abgrund von Problemen. Das hat unter anderem damit zu tun, dass sich bei genauerer Überlegung Begriffe wie "Autor", "Werk" oder "Text" verflüchtigen, sind doch die einzelnen Grössen keine starren unveränderliche Komponenten. Die Frage nach deren Klassifikation bereitet grosse Schwierigkeiten.[22] Aber auch die Frage nach dem Status eines einzelnen Textes ist ungemein kompliziert, weil der Begriff "Text" eine Einheit und Abgeschlossenheit vortäuscht, die gar nicht vorhanden ist. Ein Text ist ein durch viele andere Texte beeinflusstes Gebilde, und es sprechen viele Stimmen in einem Text. D.h. ein Text schreibt sich ein in eine bestimmte Tradition, oder er bricht mit ihr; dies ist aber nur die andere Seite desselben Vorgangs. Diese Einsicht wird durch den Begriff des Autors verdeckt, weil die Vorstellung eines Autors den Gedanken insinuiert, wonach es einen sich selbst mächtigen Verfasser gibt, der Autorität über seinen Text hat und etwas Bestimmtes mitteilen will und dem es im Prinzip jederzeit möglich ist zu schreiben, was er will. Das ist sicher falsch. Eine unkritische Zuschreibung eines Textes zu seinem Produzenten verdeckt nicht nur den Abstand, der zwischen Produzent und Text herrscht, sondern sie verdeckt auch ganz grundsätzlich den fiktionalen Charakter eines Kunstwerks. Wir werden weiter unten zu zeigen versuchen, wie die Gleichsetzung der historischen Persönlichkeit des Autors mit dem "énonciateur" in den norwegischen Literaturdebatten zu höchst unklaren Behauptungen geführt und darüber hinaus von einem Verständnis des Modernismus weggeführt hat.

Noch aus einem anderen Grund ist diese Gleichsetzung nicht haltbar. Eine Identität zwischen Autor und "énonciateur" zu postulieren, hiesse ja, die Mukařovs-

---

19 Zur Terminologie vgl. Algirdas Julien Greimas; Joseph Courtés: Semiotik - Sprogteoretisk ordbog, dansk redaktion: Per Aage Brandt og Ole Davidsen, Aarhus 1988.

20 Vgl. hierzu den Artikel von Georges Güntert in der Neuen Zürcher Zeitung vom 3. Dezember 1987, Nr. 281, S. 27: "Semiotische Literaturbetrachtung. Aus Anlass des Zürcher Proust-Kolloquiums."

21 Michel Foucault: Archäologie des Wissens, Frankfurt/M. ^{3}1988, S. 134.

22 Vgl. zu diesen Fragen Michel Foucault: Was ist ein Autor?, in: Ders.: Schriften zur Literatur, München 1974, S. 7-32.

ký[23] zufolge romantische Auffassung zu vertreten, nach der das Kunstwerk als Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit angesehen wird. Laut Mukařovský ist aber das Kunstwerk ein Zeichen[24], das einen spontanen Bezug zwischen Künstler und Kunstwerk nicht zulässt. "Zwischen dem Künstler und seinem Werk gibt es viele Dinge", sagt Mukařovský und betont, dass die Erschaffung eines Werks ohne Voraussetzung nicht möglich ist: "Schon darin, dass der Autor die Absicht hat, eben ein Kunstwerk zu schaffen, kommt er mit der bisherigen Auffassung des Kunstwerkes und der Kunst überhaupt in Kontakt, mit den bisherigen künstlerischen Verfahren, d.h. den verschiedenen Arten, derer man sich bei den einzelnen Komponenten eines Kunstwerkes bediente und bedient. [...] Und diese traditionellen künstlerischen Verfahren machen es schon von vornherein unmöglich, dass das Werk zum unmittelbaren Ausdruck wird. Schon von vornherein ist durch ihn der seelische Zustand des Künstlers, soweit er überhaupt ins Werk eingehen kann, objektiviert, von seiner Quelle fortgerissen, verwandelt in ein Zeichen. [...] Es gibt jedoch noch weitere Faktoren, die sich zwischen Künstler und Kunstwerk stellen. Vor allem seitens des Künstlers selbst die verschiedenen ausserästhetischen Motive seines Schaffens, [...] das sind z.B. wirtschaftliche Motive, [...] weiterhin gibt es Motive des Ehrgeizes, Motive, die aus gesellschaftlichen Rücksichten herrühren usw.. Auch diese bewirken, dass das Werk des Künstlers nicht in einem direkten Verhältnis zur Persönlichkeit des Künstlers stehen kann."[25]

Diese Positionen vertreten in nuce das, was von modernistischer Seite her stets betont wurde. Sie können die theoretische Begründung dafür liefern, warum ausschliesslich das Werk das Interesse der LeserInnen beanspruchen soll und nicht etwa die AutorInnen. Aber auch wenn es um Fragen des Textsinns geht, sind semiotische Ansätze besonders geeignet, um das Verständnis für zahlreiche Äusserungen der Modernisten zu fördern, die ihrerseits z.T. hervorragende Theoretiker waren. Wir zitieren vier Stimmen, die das illustrieren sollen. 1. Paul Valéry: "Es gibt keinen wirklichen Sinn eines Textes. Der Autor hat hier keine Autorität."[26] 2. T.S. Eliot: "Ein Gedicht kann offenbar für verschiedene Leser sehr Verschiedenes bedeuten, und alle diese Bedeutungen können von derjenigen verschieden sein, die der Ver-

---

23 Jan Mukařovský: Die Persönlichkeit in der Kunst, in: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, a.a.O., S. 66-83, S. 69.

24 In seinem Aufsatz "Die Kunst als semiologisches Faktum" schreibt Mukařovský: "...denn jeder geistige Inhalt, der die Grenzen des individuellen Bewusstseins überschreitet, gewinnt schon aus der blossen Tatsache seiner Mitteilbarkeit den Charakter eines Zeichens." - Der Aufsatz findet sich in: Jan Mukařovský: Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt am Main 1970, S. 138-147, S. 138.

25 Jan Mukařovský: Die Persönlichkeit in der Kunst, a.a.O., S. 80 ff.

26 Zitiert nach Walter Höllerer: Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I, Hamburg 1965, S. 110.

fasser im Sinne hatte."[27] 3. Paal Brekke in seiner Entgegnung auf W. Dahl, der 1963 die norwegische Lyrik mit folgenden Worten angriff: "...ikke bare er den sosialt overflødig og menneskelig kontaktløs, men den er også rett og slett dårlig." Brekkes Entgegnung: "Det samme diktet møter skiftende vurderinger, som om det ikke var det samme. Og det er det heller ikke. Et dikt kan bare leve gjennom sine relasjoner og de endrer seg. Det hører hjemme i en tradisjon, som endrer seg, eller stilles opp mot en annen, og forandrer seg. Og derav følger jo at vi ikke har andre kriterier enn dem som diktning selv gir oss."[28] 4. Gunnar Ekelöf: "En dikt har inte alldeles samma betydelse i går och i dag, varken för läsaren eller för diktaren själv. Det redan skrivna - respektive lästa - förändras och skiftar omärkligt genom sin förändrade ställning i tid och medvetande."[29]

Eliot sagt sogar: "Denn einige Dichter werden diesem Sinn gegenüber unruhig, weil er ihnen überflüssig erscheint, und sie sehen Möglichkeiten dichterischer Intensität, die dadurch entstehen, dass man sich des Sinnes entledigt."[30] Aber auch dort, wo auf Sinn nicht verzichtet werden will, sind sich die AutorInnen der Vieldeutigkeit ihrer Texte sehr bewusst, wie die Zitate zeigen. Das Wissen um diese Vieldeutigkeit ist vielleicht mit ein Grund, warum versucht wird, den Rezipienten noch stärker und konsequenter, als das in "vormodernistischer" Dichtung der Fall war, in den Sinnfindungsprozess einzubeziehen. Ein Vorgang, der von Brekke und Christie als "Aktivierung" der LeserInnen bezeichnet wird.[31] T.S. Eliot spricht sogar davon,

---

27 Ebd., S. 257.

28 Dahls Kritik "Poesi til regnskap" wie auch Brekkes Entgegnung "Regnskapet revidert" stehen in: Vinduet, Nr. 4, 1963, Dahl S. 307-308; Brekke S. 308-310, S. 309.

29 Gunnar Ekelöf: Självsyn, in: Blandade kort, Stockholm 1967, S. 145-160, S. 145.

30 Höllerer, a.a.O., S. 256.

31 Paal Brekke: "Og bare den kan ta imot et dikt, som lar seg engasjere av det. Ikke nødvendigvis i en forsvarskamp for de mer private idealer og illusioner, som den enkelte dikteren skulle være i besittelse av. Men for det i oss, som i det hele tatt får oss til å reagere på vår virkelighetsopplevelse. Formdriften, det i oss som vil skape verden i menneskets bilde." In: Tanker om "diktets vesen", Samtiden 1949, S. 629-640, S. 635 f. - Oder an einer anderen Stelle: "Men hva jeg således forlanger er at diktet - min egen åpenhet forutsatt - også virkelig vekker meg til møte. Det må gjerne, om det makter det, få 'engasjert' meg i det ene eller annet utenforliggende. Men det blir et biprodukt. Hva det i første og avgjørende omgang må prestere, det bruker jeg et annet ord for: det skal aktivisere meg. Ikke min tenkeevne eller min føleevne - men meg." In: Om kriterier for vurdering av lyrikk, Vinduet, Nr. 4, 1961, S. 277-283, S. 280.
Erling Christie: "Hva vi menneskelig har behov for er ikke en diktning som leverer sympatiske stemninger, men en diktning som er der hvor linjene brytes og møtes med tidens eget liv. En diktning som [...] aktiviserer, fordi den selv er en intensivert medleven i virkelighetens fulle virkelighet." In: "Erkjennende diktning". Der Aufsatz ist in der bereits erwähnten Essaysammlung Christies (vgl. Anm. 2 der Einleitung) auf den Seiten 242-247 zu finden. Das Zitat steht auf

dass in der Dichtung die Inhalte so unabsehbar in ihren Bedeutungen seien, dass sogar beim Dichter selbst das Wissen vom Sinn des Gedichteten begrenzt sei.[32] Bei La Cour findet sich der gleiche Gedanke in zugespitzter Form: "Derfor er det Kunstnerens Skæbne at overgive dig et Budskab, som er forseglet for ham selv. Han tror at skimte de svage Omrids af det, større Sikkerhed kan han aldrig faa."[33] Die Vorliebe vieler Modernisten fürs Fragmentarische, für die Montagetechnik, die Andeutung, die absolute Metapher etc. wird vor dem Hintergrund solcher Äusserungen verständlicher. Denn wenn es nicht mehr ohne weiteres möglich ist, "Sinn" mitzuteilen, dann kann diese Erkenntnis auch in formaler Hinsicht Konsequenzen haben. Der Text wird auf diese Weise unbestimmter, sein/e VerfasserIn kann und will nicht länger Wirklichkeit vermitteln, nicht nur weil sie zunehmend in Frage steht, sondern vor allem auch deswegen, weil die LeserInnen gezwungen werden sollen, ihre eigene Vorstellungswelt zu mobilisieren. Ein Prozess, der intensiviert wird, wenn "die Illusion der Wirklichkeit"[34] verweigert wird. Deshalb auch ist ein referentielles Lesen[35] modernistischer Literatur dem Gegenstande unangemessen: Das im Text Dargestellte darf mit der Wirklichkeit gerade nicht gleichgesetzt werden.

3. Der Terminus "Reduktion" im Lichte einer rezeptionsästhetischen Textbetrachtung

Wir haben am Ende des letzten Kapitels von der Unbestimmtheit modernistischer Texte gesprochen und uns abschliessend Gedanken über diese Unbestimmtheit im Hinblick auf das lesende Subjekt gemacht. Im folgenden soll unsere Position mit derjenigen Ingemar Algulins[36] verglichen werden, der versucht, die Ausdrucksfor-

---

Seite 247. - In "Poesien og det virkelige" schreibt Christie: "I denne forstand kan man si at modernismen har reist kravet om en mer aktiv tilegnelse av poesien."(S.115) "For å holde fast ved at poesien krever en aktiv og personlig tilegnelse, kunne man derfor si at problemet ikke alltid er poesiens uforståelighet, men leserens passivitet."(S.116) "Poesien og det virkelige", in: Vinduet, Nr. 2, 1955, S. 114-126.

32 Zitiert nach Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1985, (erweiterte Neuauflage), S. 19.

33 Paul La Cour: Fragmenter af en Dagbog, a.a.O., S. 16.

34 Vgl. Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte, a.a.O., S. 246 ff.

35 Wenn wir von "referentiellem Lesen" oder von "Referenz" sprechen, meinen wir stets den Bezug auf die aussertextliche Wirklichkeit und nicht die textuelle Situation, innerhalb derer es auch referentielle Bezüge gibt.

36 Ingemar Algulin: Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund, Stockholm 1977. In unserem Zusammenhang wichtig ist das Einleitungskapitel, S. 7-25; im Hinblick auf den Terminus 'Reduktion' sind S. 12 ff. besonders wichtig.

men des orphischen Rückzugs (den orfiska reträtten) mit dem Terminus "Reduktion" zu beschreiben. Abgesehen davon, dass der Begriff sehr unklar ist, was insbesondere bei seiner Konfrontation mit den jeweiligen Gedichten deutlich wird, lässt sich unseres Erachtens von einer Reduktion nicht sprechen, besonders dann nicht, wenn die rezeptionsästhetische[37] Seite eines Textes berücksichtigt werden soll. Denn einer Sehweise, die die Beziehung des Zeichens auf den Interpretanten mitberücksichtigt, stellt sich das, was Algulin als "Reduktion" bezeichnet, nicht als solche dar.

Algulin spricht davon, dass sich hauptsächlich in einer symbolischen Wertreduktion der orphische Rückzug manifestiere. "En i seg högvalent symbol kan få sitt värde reducerat genom ett predikat, en bestämning eller attribution som deformerar eller destruerar den eller på annat sätt uttryckligen devalverar den. Det kan vara fråga om en participform av ett verb, en oerhört vanlig konstruktion i 40-talspoesin. Exempel: 'den sönderslagna lyran'. Som ett orfiskt instrument har lyran ett högt symbolvärde, som reduceras genom det destruktiva verbet. Destruktionen hänför sig här intet till något konkret utan till dels föreställningen om en orfisk poesi, dels föreställningen om att denna poesi har förfallit och utplånats."[38] Das Beispiel beweist das Gegenteil dessen, was es sollte. Zweifellos hat die Leier als orphisches Instrument einen hohen Symbolwert, nur wird dieser durch das destruktive Verb nicht reduziert, wie Algulin behauptet, sondern um eine Dimension erweitert. Das Wort 'Leier' besitzt nämlich nur für diejenigen einen Symbolwert, die um die Konnotationen des Wortes wissen und es in eine - eben die orphische - Tradition einordnen können. Die Uneingeweihten wissen, dass die Leier ein Musikinstrument ist, etwas anderes wird das Wort ihnen nicht bedeuten. Die Formulierung 'den sönderslagna lyran' greift folglich nur, wenn die 'Leier' tatsächlich in Verbindung mit Orpheus und der entsprechenden Tradition gebracht wird. Ist das der Fall, wird den 'sönderslagna lyran' jedoch als Ausweitung wahrgenommen, weil ein neuer Bedeutungskomplex zum alten tritt, der dadurch nicht reduziert wird, sondern mit 'sönderslagna' in reizvoller Spannung bestehen bleibt. Deswegen ergibt die Hinzufügung eines neuen Bedeutungskomplexes zum tradierten alten eine thematische Expansion und nicht, wie Algulin meint, eine thematische Reduktion.

Diese wird von ihm wie folgt charakterisiert: "Den kan bäst karakteriseras som en minskning av det symboliska värdet av diktens bilder, positioner, roller och rörelser. Den kan framträda som en reduktion av helheten till delen eller fragmentet, som en degradering från en hög position till en låg. Rörelsen kan gå från det expansiva till det kontraherade, från det högvalenta till det lågvalenta, från det harmoniska till det disharmoniska."[39] Hier kommt deutlich Algulins positivistischer Ansatz zum Vorschein. Aus der quantifizierenden Beobachtung, dass eine Ganzheit

---

37 Begriff nach Hans Robert Jauss: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main [4]1974, S. 144-208, bes. S. 168 ff.

38 Ingemar Algulin: Den orfiska reträtten, a.a.O., S. 13.

39 Ebd., S. 13.

in Fragmente zerfallen kann, zieht er den Schluss, es müsse sich dabei um eine thematische Reduktion handeln. Kein Wort davon, dass "en reduktion av helheten till delen eller fragmentet" nicht automatisch eine Reduktion nach sich ziehen muss, ja, dass das eine mit dem anderen gar nichts zu tun haben braucht. Algulins Positivismus äussert sich auch darin, dass die ästhetische Wahrnehmung eines Textes, sein ästhetischer Pol (vgl. Seite 11 dieser Arbeit) nicht beachtet wird: "Den textexplicita reduktionen kan framträda i en klartextlig, diskursiv form, som när diktaren exempelvis förklarar att hans dikt är död och därmed uttryckligen eliminerar dess värde."[40] Algulin gibt sich sehr naiv, wenn er glaubt, dass der Wert eines Gedichts eliminiert wird durch eine negative Einschätzung seines Autors. Denn damit ist überhaupt noch nichts darüber gesagt, wie das Gedicht wahrgenommen wird, die AutorInnen können seinen Wert gar nicht bestimmen. Hinzu kommt, dass seine Meinung nicht unbesehen hingenommen werden darf. Es ist ja immer auch damit zu rechnen, dass sein Urteil als Bescheidenheitstopos aufzufassen ist, dass er es als rhetorischen Kniff braucht, um die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Gedicht zu lenken, dass sein Diktum also nichts anderes als ein rhetorisches Stilmittel ist.

Dass der Terminus 'Reduktion' sehr unglücklich gewählt ist, wird an den angeführten Gedichten besonders deutlich. Aufgrund der verwendeten Worte wird z.B. Enckells "I tunga urnor går tonlös musik"[41] als thematische Reduktion aufgefasst, wo doch die Worte erst einen Wert im konkreten Text erhalten.

Ein Blick auf Celans Gedicht

> Stehen, im Schatten
> des Wundenmals in der Luft.
>
> Für-niemand-und-nichts-stehen
> Unerkannt,
> für dich
> allein.
>
> Mit allem, was darin Raum hat,
> auch ohne
> Sprache.[42]

zeigt, dass dessen Essenz mit dem Hinweis, dass es eine extrem radikale Sprachreduktion allein schon in der Thematik beinhalte[43], nicht erfasst werden kann und dass

---

40 Ebd., S. 13.

41 Ebd., S. 87.

42 Ebd., S. 73 ff.

43 Ebd., S. 75: "Även den sena diktsamlingen 'Atemwende' från 1967 innehåller en extremt radikal språkreduktion i själva tematiken."

das Wort 'Reduktion' ausserdem eine falsche Vorstellung insinuiert. Aufgrund der letzten Strophe auf Sprachreduktion zu schliessen, deutet auf ein sehr mechanisches Vorgehen hin. Wird diese nämlich in Beziehung zum Ganzen gelesen, wird klar, dass es in diesem Gedicht nur vordergründig um eine Sprachreduktion (was immer das heissen mag) geht. Vielmehr ist von der Bewahrung der Sprache und von der Bewahrung der Autonomie des Subjekts die Rede. Beides ist vorerst nur als Widerstand gegen die soziale und politische Entfremdung denkbar, und das wiederum hat mit einer Sprachreduktion nichts zu tun.[44]

---

44 "Celan hat gegen Brecht eingewandt, dass das moderne Gedicht sich nicht nur dem Risiko aussetzt, zuviel Ungesagtes nicht zu sagen, sondern auch Gefahr läuft, zuviel Gesagtes mit einzuschliessen, obwohl es gerade dies vermeiden will." - Eine Überlegung, die mit dem statischen Terminus 'Reduktion' kaum zu erfassen ist. Obigen Hinweis verdanken wir Uwe Japp. Er stellt eine Interpretation eines Celan-Gedichtes dar und ist zu finden in Japps Buch "Literatur und Modernität, Frankfurt am Main 1987, S. 334.
Im übrigen verweisen wir auf die sehr anregende Studie von Marlies Janz: Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans, Frankfurt am Main 1976. Vgl. ihre Interpretation des Gedichts, das Algulin zu seiner Beobachtung veranlasste, auf den S. 182 ff.