

ASPEKTE DES (UN)VOLLKOMMENEN

FRAGMENT UND VOLLENDETES KUNSTWERK IM HORIZONTWANDEL DER SPRACHLICHKEIT

ERNŐ KULCSÁR SZABÓ

Eötvös-Loránd-Universität, Budapest,
Ungarn

Das ursprüngliche Anliegen dieses Beitrags war es, einen kurzen Überblick über die Geschichte der Fragmentarität von der Romantik bis zur Postmoderne zu geben, der vom Konzept einer nur an Diskontinuitätsstellen in Erscheinung tretenden Dichtungsgeschichte ausgeht und das Problem der Fragmentarität in bezug auf ein temporales System der „epochalen“ Wandel von literarischer Sprachgebrauch und Subjektauffassung untersucht. Daß auf dieses Vorhaben verzichtet werden mußte, lag vor allem daran, daß es in Form einer umfassenden Analyse derjenigen tiefgreifenden Funktionswandel, die die moderne Geschichte des Fragments geprägt haben, kaum zu bewerkstelligen war. Und zwar deshalb, weil die Folgen der sprachhermeneutischen Wende um die 30er Jahre an den Fragerichtungen der Fragmentforschung erst Anfang der achtziger Jahre zu beobachten sind. Ihren Niederschlag fanden sie vorerst in einer deutlichen methodologischen Zäsur, die sich zwischen einem historisch-strukturell ausgerichteten bzw. einem wirkungsgeschichtlich orientierten Frageanliegen einstellte. Da sich die überwiegende Mehrheit der einschlägigen Fachliteratur jedoch einer Vorgehensweise bedient, die zumeist der dichotomen Wahrnehmung von Problemkomplexen eigen ist, kann es kaum verwundern, daß eine wirkungsgeschichtliche Annäherungsweise ziemlich wenig von den Ergebnissen dieser – noch so niveaувollen – Forschung profitieren konnte.

Ohne die Verdienste dieser Forschung herabzuwürdigen, tut man sich nämlich gerade dort schwer, wo eine erneuerte Form des Fragens an die vorausgehenden Antworten anzuschließen wäre. Antworten, die das ganze Fragmentproblem in einem Kontext verortet haben, der sich kaum mehr dazu eignet, einem Frageinteresse, das jenseits der Ganzheitsansprüche der ästhetischen Ideologien liegt, neue Ansätze zu geben. In diesem – mittlerweile historisch gewordenen – System zeichnet sich ein zweigliedriges Konstrukt von logisch-strukturellen Gegenseitigkeiten ab, das den methodologischen Umgang mit dem Fragmentarischen nur in Form einer Gegenüberstellung von Unvollendetheit und Totalität ermöglicht. Die maßgebenden Definitionen des Fragmentarischen gehen dementsprechend unreflektiert immer wieder davon aus, daß jede aktuelle Deutung des Fragmentari-

schen vornehmlich (praktisch aber beinahe ausnahmslos) in bezug auf den Totalitätsbegriff erfolgen könne. Teilt man nämlich die Ansicht, daß sich die Unzertrennlichkeit des Beziehungspaares von Fragment und Totalität im Bereich der Literaturwissenschaft damit erklären läßt, daß das Lesen an ein anthropologisch fundiertes Bedürfnis nach Sinn Ganzheiten gebunden sei, kann sogar die neuformulierte Frage nach dem Fragmentarischen sehr leicht im alten Horizont verfangen bleiben. Während sich sogar renommierte Literaturwissenschaftler von der obigen „unerfreulichen Alternative“ zu distanzieren bemühen, kann man sich dabei dennoch des Gefühls nicht erwehren, daß ihre Argumentierung nicht selten in eine ungewollte Reproduktion der ursprünglichen Frage mündet: „Literaturgeschichtliche Diskurse (...) müssen vor dem Horizont (...) integrativer Geschichtsdiskurse geschrieben werden. (...) Noch viel wichtiger ist es freilich, daß der Autor einer neuen Literaturgeschichte eine kritisch-normative Orientierung nicht aus dem Blick verliert, unter der die Prozeßdarstellungen der verschiedenen historischen Sektorwissenschaften im Bezug auf ihre eigene Sprachhandlungspragmatik die Möglichkeit wechselseitiger Anschließbarkeit wahren. Denn ohne diesen Bezugspunkt gerät die Arbeit des Historikers (...) unweigerlich zum Fragment eines – ganz nach Geschmack: ‚ethisch‘ oder ‚politisch‘ – blinden wissenschaftlichen Interaktionsgefüges.“¹ An diesem Beispiel ist kaum zu übersehen, daß durch eine schiere Umbenennung der Dichotomie die ganze Problematik als eine methodologische Frage behandelt und ungelöst in die Problematik des möglichen Totalitätsersatzes verwiesen wird.

Das Fragment – zwischen Verräumlichung und Versprachlichung

An die Funktionen der „ästhetischen Ideologie“ zu erinnern ist hier insofern nötig, als Paul de Mans Begriff den Totalitätsanspruch des Verstehens gerade im Akt der Aufhebung der Unterschiede von Welt und Sprache bloßstellt: „Was wir Ideologie nennen, ist genau die Verwechslung von Sprache mit natürlicher Realität, von Bezugnahme auf ein Phänomen mit diesem selbst. Daraus folgt, daß die Linguistik der Literarizität, mehr als alle anderen Untersuchungsmethoden, einschließlich derer ökonomischen Wissenschaften, ein wirkungsvolles und unentbehrliches Instrument zur Entlarvung ideologischer Irrwege ist und daß ihr ein maßgeblicher Anteil bei der Erklärung ihres Auftretens zukommt.“² Es besteht Grund zu der Annahme, daß sich gerade das romantische Zeitalter dem Problem des Fragmentarischen unter völlig veränderten historischen Bedingungen gegenübergestellt sah als die ihm vorausgehenden Epochen. Und zwar in einer Form, die die klassische Opposition von Fragment und Totalität zwar nicht aufhob, sie aber – und darin besteht der grundlegende Unterschied zu den früheren Epochen –

erst in einer Struktur der gegenseitigen Wahrnehmbarkeit zugänglich machte, die – ginge es um Ersetzung einer ehemaligen vermeintlichen Ganzheit bzw. um Erschaffung von semantisch dezentrierten oder gattungsübergreifenden Texte – die neue Erfahrung der Unvollendetheit nicht mehr vom literarischen Selbstverständnis abscheiden ließ. Lehrreich ist dabei jedoch zu beobachten, daß die meisten Klassiker der Romantik das Fragment zwar als eine neue Kunstform entdeckt haben, letzten Endes jedoch nicht bereit waren, ihm solch ein sinnbildendes Potential zuzuschreiben, das die poetologischen Möglichkeiten des ganzheitlichen Kunstideals hätte überbieten können. Offensichtlich weigerten sie sich der dezentrierten strukturellen Gestaltung (in ihrem Wortgebrauch „dem Chaotischen“) mehr zuzuerkennen als nur die Freilegung des poetischen Raums für die größtmögliche sprachlich-modale Fülle. Während Friedrich Schlegel im *Athenäum* zwar nie aufhörte zu betonen, daß „die romantische Dichtart (...) noch im Werden“ (ist), und sogar „das (...) ihr eigentliches Wesen (ist), daß sie ewig nur werden, nie vollendet seyn kann“,³ weist dem Fragment gleichzeitig einen Geschlossenheitscharakter zu, der gerade der offenen Bedeutungsbildung im Wege stehe: „ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet seyn wie ein Igel“.⁴ Nicht nur der Anspruch auf Ganzheit bleibt hier erhalten, sondern auch dasjenige klassische Kunstideal, das das gelungene Kunstwerk selbst – und das heißt: das jeweilige Kunstwerk oder das Kunstwerk schlechthin – auf eine normativ verstandene Vollendetheit zurückführt.

So blieb, begleitet von gewissen Widersprüchen zwar, jene durch die Klassik vermittelte aristotelische Vorstellung dennoch in einigen Elementen weiter gültig, nach der das Kunstwerk das Ergebnis des authentisch harmonisierten Welt- und Selbstverständnisses des einheitlichen schaffenden Ich sei und als solches für seine eigene organische Vollkommenheit bürge. Zwischen den Bestandteilen des Kunstwerks müsse „der Zusammenhang (...) ein derartig geschlossener sein, daß, wenn man einen Teil versetzt oder wegnimmt, das Ganze zusammenbricht oder doch erschüttert wird. Denn ein Bestandteil, dessen Dasein oder Fehlen sich nicht bemerkbar macht, ist auch kein wesentlicher Teil des Ganzen.“⁵ Und auch wenn die Betonung von Ganzheit und makelloser Vollkommenheit in der Antike notwendigerweise auf das Werk als Gebilde zielte (was die späte Klassik dann mit dem Ideal von der zweckdienlichen Umsetzung der „natürlichen Eigenart“⁶ in Verbindung brachte), so hat doch vor allem die Goethesche Auffassung vom Individuum dazu beigetragen, daß diese als „zweite Natur“ begriffene ästhetische Organizität in der Romantik nicht mehr losgelöst von ihrem Schöpfer, dem Ebenbild Gottes, gedacht werden konnte. Von der Empfängerseite aus betrachtet war also das (hier noch immer formale⁷ Prinzip des „Vorgriffs der Vollkommenheit“⁸ das kontinuierlich bildende Traditionselement, das die Klassik, entsprechend ihres eigenen Individualisierungshorizonts umgewertet, an die Romantik weitergab und

das die Romantik – all ihren traditionsfeindlichen Zügen zum Trotz – weiterführte, indem sie es im Grunde auch zur Instanz der Fragmentarität, einer ihrer wichtigsten eigenen neuen Erfahrungen, erhob.

Trotz aller romantischen Gleichstellung von Fragment und Totalität scheint also für das ganze Zeitalter charakteristisch zu sein – und dasselbe soll auch für die herausragendsten Werke der Romantik zutreffen –, was Rainer Nägele am Beispiel von Hölderlin verdeutlicht hat: „Hölderlins Werk ist geprägt und motiviert von der Sehnsucht nach Ganzheit. (...) ...überwiegend stößt man auf Texte, die stichwortartig oder auch ausführlicher durchkomponiert sind, deren Kontur oder Skelett von Anfang bis Ende sich abzeichnet, nur fehlt es da und dort zwisehendrin.“⁴⁹

Der eher verborgene denn reflektierte Totalitätsanspruch der Romantik untermauerte den Hegelschen Gedanken von der „Partialisierung“ der Kunst auf eigene Weise, quasi von der Kehrseite der Zusammenhänge her. Die Romantik stützte dessen Gültigkeit zumindest insoweit, als die poetische Fundierung des von ihr bevorzugt reflektierten Fragment-Prinzips im virtuellen Horizont eines (bereits oder noch) als unerreichbar und unrealisierbar betrachteten Ganzheitsideals vollzogen wurde. Man ging also – wie das nicht nur das Hölderlin-Beispiel zeigt – davon aus, daß die werkbildenden Prinzipien des Fragments notwendigerweise aus der Erfahrung des Mangels einer vorstellbaren Ganzheit erwachsen. Verglichen mit der sprachlichen Wende der Spätmoderne besteht der entscheidende Unterschied hier offensichtlich darin, daß das Repertoire der möglichen Antworten auf die Mangelerfahrung allein als Folge des Abgelöstseins von der Totalität zugänglich wurde – und zwar von einer Form der Totalität, deren Perspektive auch in Hinblick auf die poetologische Episteme von einer Art Objekt-Subjekt-Dichotomie gebildet wurde. Infolgedessen verhinderte die Struktur der „Sichtbarkeit“ der Dinge selbst, daß sie – und gerade darin zeigt sich die sonst vielfarbige Romantik von Tieck über Novalis bis Friedrich Schlegel auffallend einmütig – die als Wertziel begriffene organische Ganzheit und universale Harmonie anders interpretiert denn als ein mögliches Existierendes, das sich außerhalb, jenseits des sich selbst über die Subjektivität begreifenden Ichs „plaziert“. Und da der Romantik ausschließlich dieser metaphysische Horizont der Teilhaftigkeit am Ideal zur Verfügung stand, begründete die notwendigerweise normative Figuration der Ideale gerade im Gefühl, das Wissen über sie nicht realisieren zu können, die für diese Periode charakteristischen modalen Stimmlagen: die der Melancholie, der Elegie und der ironischen Resignation

Da das sprachhermeneutische Potential dieser Periode, das die Romantik vor allem Schleiermacher und (in wirkungsgeschichtlicher Hinsicht mehr noch) Humboldt zu verdanken hatte, sich erst viel später entfalten konnte, kommt der Verdienst, dieses zwiespaltige Erbe bereits um die Jahrhundertwende kritisch überprüft zu haben, eindeutig Nietzsche zu. Denn das Erbe, das die Romantik in dieser

Hinsicht weitergab, war nicht nur durch die in den Vordergrund gerückte Tradition eines ganzheitlichen Denkens gekennzeichnet, sondern auch von der Ideologie des Ästhetischen belastet. Ganz bis Maurice Blanchot wurde kaum jemand darauf aufmerksam, daß die historische Universalisierung des Einheitsgedankens nicht nur bei Hegel vonstatten geht, sondern – in einer typisch subtilen Form der ästhetischen Ideologie – selbst bei Friedrich Schlegel aufzufinden ist. Im bereits zitierten 116. *Athenäumsfragment* liest sich nämlich der auf die romantische Dichtung bezogene Satz wie folgt: „Sie allein (*nämlich die romantische Dichtart – E. K. Sz.*) ist unendlich, wie sie allein frey ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.“¹⁰ Obwohl Blanchot aus diesem Fragment keine weiterführenden Konsequenzen zieht, ist es kaum zu übersehen, was für eine hochgradige Eigenständigkeit (*sie allein*) und welchen ideologischen Sonderwert (*unendlich, frei*) Schlegel dieser historischen – und auch von ihm selbst historisch aufgewerteten – Form von Literatur zukommen läßt. Das romantische Erbe also, dem Nietzsche entgegenzusehen hatte, war nicht nur vom – zugegeben: durch eine Hinterfragbarkeit stark problematisierten – Totalitätsgedanken geprägt, sondern auch tief von dem Universalitätsanspruch der ästhetischen Ideologie durchdrungen.

Der Zweifel an der ästhetischen Versöhnbarkeit der in Funktion und Charakter unterschiedlichen Diskurse war vermutlich eine der notwendigen und grundlegenden Voraussetzungen für die sprachliche Wende der literarischen Moderne, die die Frage der Fragmentarisierung der Kunstwerke in einem neuen Zusammenhang mit der Erfahrung der Partialität des Verstehens stellte. Von hier aus betrachtet kann die spezielle Logik des Traditionsbruchs, die in dem besagten Zusammenhang nicht nur der Hegelschen Tradition der diskursiven Versöhnung, sondern auch der romantischen literarischen Tradition der totalen Ästhetisierung prospektive dichtungsgeschichtliche Indizes zuschrieb, nur unterstrichen werden. Während nämlich die Ästhetik auf der Einheit des Schönen, Guten und Wahren beharrte, bezog das 252. Athenäum-Fragment nicht nur entgegengesetzt Stellung,¹¹ sondern läßt laut einer seiner wichtigen Explikationen – allen ästhetischen Totalitätsansprüchen zum Trotz – auch die Notwendigkeit der Trennung der Diskurse einsichtig werden. Denn, so schreibt Friedrich Schlegel, „Sittliche Reizbarkeit ist mit einem gänzlichen Mangel an poetischem Gefühl sehr gut vereinbar“.¹²

Nietzsches außerordentliche Leistung liegt – wie bekannt – vor allem im Eröffnen eines denkgeschichtlichen Horizonts, der es ermöglichte, die Codes der Welterschließung von der als eine Tradition der eloquenten Rede verstandenen Rhetorik bis hin zum global-metaphysischen Logosmythos gerade von der Seinsweise der kulturellen Überlieferung her kritisch zu überprüfen. Hervorzuheben ist dabei Nietzsches Hinwendung zur *temporalen Seinsweise* der kulturellen Tradition von Daseinsdeutung. Denn Nietzsche hat diese tiefgreifende Wende vom ganzheitlichen Denken zur Unvollkommenheit des jeweiligen Verstehens in die Wege ge-

leitet, ohne *damals* vom Humboldtschen Partialitätsgedanken erwähnenswerte Unterstützung bekommen zu haben. Wie bei Friedrich Schlegel, so kommt auch bei Hegel das Prinzip der Partialität sogar an solchen Stellen zu kurz, wo ihrer methodologischen Aufwertung eigentlich nichts mehr im Wege stehen sollte. Obwohl diese Stellen des Hegelschen Erbes bei Nietzsche – wie später auch gerade bei Derrida – nicht unreflektiert bleiben, muß sich Nietzsche jedoch ziemlich viel bemüht haben, die berufenen Hegel-Passagen in einen neuen wirkungsgeschichtlichen Zusammenhang zu stellen, in welchem sie dann zum Ausgangspunkt einer Kritik am Universalisierungsgedanken haben werden können. In Abwendung von dieser Tradition lehnt sich Nietzsche paradoxerweise sehr oft bewußt an Hegel an, um die von ihm gestifteten Horizonte – wie es im Falle des *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* geschieht – konstruktiv umzukehren. Dieter Henrich macht durchaus zu Recht darauf aufmerksam, daß selbst in der These vom Vergangenheitscharakter der Kunst ein wirksames Potential steckt, das – Kunst von Krise und Utopie trennend – sogar den ästhetischen Ideologien der Moderne entgegenwirken konnte.

Nietzsche, dessen *Menschliches, Allzumenschliches* mit einigem Vorbehalt sogar die These vom Vergangenheitscharakter der Kunst teilt, nimmt auch in der *Götzen-Dämmerung* Bezug auf die platonischen Wahrheitsphilosophien, wobei seine Ausführungen zum Fragmentproblem (unmarkiert) konkrete Verbindungen zu Hegels *Phänomenologie des Geistes* herstellen. Er distanziert sich hier von der berühmten Hegelschen These „Das Wahre ist das Ganze“,¹³ ohne sie jedoch völlig zu widerlegen. „Ich mißtraue allen Systematikern und gehe ihnen aus dem Wege. Der Wille zum System ist ein Mangel an Rechtschaffenheit“¹⁴ – lesen wir in einem der einleitenden Aphorismen, den Nietzsche weiter unten folgendermaßen ergänzt: „Aber es gibt nichts außer dem Ganzen! – Daß niemand mehr verantwortlich gemacht wird, daß die Art des Seins nicht auf eine *causa prima* zurückgeführt werden darf, daß die Welt weder als Sensorium noch als ‚Geist‘ eine Einheit ist, dies erst ist die große Befreiung, – damit erst ist die Unschuld des Werdens wieder hergestellt.“¹⁵ Die Zwiespältigkeit dieses Auf-Distanz-Gehens läßt sich darin erblicken, daß Nietzsche schließlich doch noch zur Hegelschen These zurückkehrt. In einer Form aber, in welcher er die Interpretierbarkeit des Fragmentarischen vom Ganzen im Sinne der Eigenständigkeit abscheidet. Diese selbständige Setzung des Fragmentarischen, die das Partiale bzw. das Unvollendete von der gängigen Dichotomie von Fragment und Totalität befreit, hat deshalb so enorme Bedeutung, weil dadurch gerade die Frage nach der Identität der Dinge neu gestellt werden kann. Während nämlich *Die Phänomenologie des Geistes* davon ausgeht, daß „das Wahre nur als System wirklich“¹⁶ sein kann und folglich alle Identität in einer – als stabiler Endzustand aufgefaßten – wahren Ganzheit¹⁷ zu erzielen sei, wird der Identität bei Nietzsche nicht nur eine neue, prozessuale Seinsweise zugeschrieben, sondern eine Desideologisierung des Weltverstehens selbst

vorgenommen. Diese Aufhebung der Dichotomie ist nun die Bedingung dafür, daß die Schwerpunkte der Deutung des Fragmentarischen von der strukturell ganzheitsbezogenen Gegenständlichkeit auf das Sprachlich-Diskursive verlegt werden können. Die fragmentarische *Rede* – und nicht mehr das als Objekt verstandene Bruchstück – „kennt kein Genügen, sie genügt nicht, sie spricht sich nicht im Hinblick auf sich selbst aus, sie hat nicht ihren Inhalt zum Sinn. Doch ebensowenig fügt sie sich mit den andern Fragmenten zusammen, um ein vollständigeres Denken, eine Gesamterkenntnis zu bilden. Das Fragmentarische geht dem Ganzen nicht voraus, sondern spricht sich außerhalb des Ganzen und nach ihm aus.“¹⁸

Erst durch diese Neusituierung des Fragmentproblems wird ersichtlich, daß die Dichotomie von Fragment und Totalität auf eine eigenartige und höchst wirk-same Weise aufgehoben wurde. Denn Nietzsche ging es offensichtlich nicht um eine *ontologische* Destruktion des Ganzen, sondern um dessen andersartige Erfahrbarekeit. Die bekannten Gegensätze also, die im Vordergrund von Nietzsches Philosophie stehen, „sprechen eine bestimmte vielfältige Wahrheit aus und die Notwendigkeit, das Vielfältige zu denken, wenn man, dem Wert gehorchend, die Wahrheit sagen will, – aber eine Vielfalt, die noch Beziehung zum Einen hat, die noch vervielfältigte Affirmation des Einen ist“.¹⁹ Die Aussprechbarkeit (und nicht mehr die „Darstellbarkeit“) der notwendig vielfältigen Welterfahrung wird in der Moderne – die das Erbe der Romantik bereits mit dieser Erfahrung belastet antrat – sehr bald zu einem Problem der Sprache, in der sich der sich von der spätromantischen Subjektivität her verstehende Mensch in seiner ehemaligen singulären Identität immer weniger wiedererkennt. „Die Sprache spricht“ – erschließt Heideggers berühmte *Maxime* diese veränderte Situiertheit. – „Der Mensch spricht, insofern er der Sprache entspricht.“²⁰ In grober Vereinfachung kam es im weiteren Verlauf der literarischen Moderne größtenteils also darauf an, wie diese Erfahrung des „Wohnen(s) im Sprechen der Sprache“²¹ – bis hin zu Paul de Mans genauso berühmt gewordener *Gegenmaxime*²² – wahrgenommen, bearbeitet und beantwortet wurde.

Die Erfahrung, daß die Sprache in ihrer Unhintergebarkeit immer dem Subjekt vorausliegt, hatte zur Folge, daß die Literatur der Moderne auf eine zentrale Position des schaffenden Subjekts, dem der Akt der Bedeutungsbildung spontan verfügbar wäre, durchaus verzichten mußte. Damit geriet zugleich auch ein zweites Moment aller ästhetischen Ideologie ins Wanken: Die Unbeherrschbarkeit der Vermittlung zwischen Produktion und Rezeption trennt die künstlerische Aussage sozusagen zwangsweise von dessen romantischer Affirmation ab, damit über die Zerrissenheit der Welterfahrung hinaus eine freie innere Einheit – die ohnehin nur als ein imaginärer Raum des Abwesenden und des Mangelnden zu deuten ist – im Akt des autonomen Schaffens zu erringen wäre. „So ist ihre Vermittlung, als unvordenkliche“ – stellt Dieter Henrich fest –, „nicht die Versöhnung des Bewußt-

seins mit dem ihm Entgegengesetzten in der Anschauung eines Absoluten.“²³ (Damit ist natürlich nicht gemeint, daß diese Form der künstlerischen Vermittlung als typisches Symptom der ästhetischen Ideologie im weiteren Verlauf der Moderne nicht mehr in Erscheinung träte.)

Ohne diesen Vorgang bis in die Postmoderne zu verfolgen, läßt sich mit ziemlicher Sicherheit feststellen, daß die globale Erfahrung der neuen, vor allem sprachlich wahrnehmbaren Situiertheit das Denken über Subjekt, Kunstwerk und Literatur schlechthin tief beeinflußt hat. Allerdings immer im Zusammenhang damit, wie zur berühmten, immerhin erst im *Humanismus-Brief* in Worte gefaßten These von Heidegger – „Der Mensch ist nicht der Herr des Seienden“²⁴ – Stellung genommen wurde. In der Zwischenphase, also etwa vom späten Joyce über Musil bis hin zu Kosztolányi bieten sich genügend textuelle Belege dafür, daß diese Erfahrung – wenngleich unter Vorbehalt – immer öfter als Gewinn und weniger als Verlust empfunden und aufgenommen wurde. Es „verhält sich so“ – vermerkt Musil 1931 –, „daß der Mensch bei sehr vielen und gerade den persönlichsten Handlungen nicht von seinem Ich geführt wird, sondern dieses mit sich führt, das auf der Lebensreise durchaus eine Mittelstellung zwischen Kapitän und Passagier innehat.“²⁵ Offensichtlich wird dabei nicht nur die Geteiltheit des Subjekts, sondern auch das mit ihr in Verbindung gebrachte Fragmentarische – hier bereits als zentraler werkbildender Faktor – aufgewertet. Kosztolányis Novellenzyklus, der ebenfalls aus den 30er Jahren stammt, läßt zwei Protagonisten auftreten, die sich nicht nur als Alterego des Anderen verstehen, sondern das aktuell reflektierte Schreibwerk gemeinsam zu vollbringen haben. In der ersten Novelle ist die folgende Passage zu lesen:

Wir schreiben also ein Reisejournal?“ wollte ich wissen. „Oder eine Biographie?“

„Nichts von beiden.“

„Einen Roman?“

„Herr Behüte! Alle Romane fangen an: ‚Ein Junger Mann ging auf dunkler Straße fürbaß, sein Kragenaufschlag war zerknittert.‘ Dann stellt sich heraus, dieser junge Mann mit dem zerknitterten Kragenaufschlag ist der Romanheld. Deine Erwartungen werden auf die Folter gespannt. Schrecklich.“

„Was soll es dann werden?“

„Alles in einem. Ein Reisejournal, in dem ich berichte, wo ich gern hingefahren wäre, eine romanhafte Biographie, in der ich Rechenschaft darüber ablege, wie oft der Held im Traum den Tod erlitt. Eines jedoch bedinge ich mir aus: Verkleistere meine Geschichte nicht mit irgendwelchen schwachsinnigen Märchen. Alles soll bleiben, wie es dem Dichter geziemt: ein Fragment.“

(...)

Ich war schon im Erdgeschoß. Da fiel mir etwas ein.
 „Kornél!“ rief ich hinauf. „Und wer wird unseren Band zeichnen?“
 „Ist mir Wurscht!“ rief er herunter. „Du vielleicht. Gib deinen Namen dafür her. Mein Name soll den Titel bilden. Titel werden größer gedruckt!“

Im weiteren sollte nun auf den Aspekt der Erfahrung von Partialität detaillierter eingegangen werden, um an einem plausiblen Beispiel zu zeigen, wie das Problem des Fragmentarischen in die Frage nach dem Status, nach der Seinsweise des Kunstwerks umgewendet und im Paradigma der Spätmoderne zum Problem des statuarischen bzw. transitorischen Kunstwerks wird.

Das „vollendete“ Kunstwerk im Horizont der Temporalität

Das wohlbekanntes Dogma der statuarischen Seinsweise des Kunstwerks wird – und indirekt zeigt sich darin die Zusammengehörigkeit der einander natürlich negierenden Theorien ästhetischer Repräsentation und mimetischer „Glaubwürdigkeit“ – auch heute noch von einer Kunstwissenschaft gestützt, die zwar in den 20/30er Jahren ein eigenes, „soziologisches“ Paradigma entwickelte, deren durchscheinender ästhetischer Essentialismus sich aber erkennbar aus der (westlichen) Moderne der Jahrhundertwende herleitet. „Wenn nämlich die visuelle Beziehung des Menschen zu den Naturgegenständen, zu ihrem Ensemble eine sittliche ist – wir erinnern erneut an das, was wir über die Widerspiegelung des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur ausgeführt haben –,“ lesen wir zum Beispiel in *Die Eigenart des Ästhetischen*, „so bricht in die Wirkung, die ihr künstlerisches Abbild hervorruft, auch eine mit Fug als sittlich charakterisierbare Erschütterung ein.“²⁶ Dieses die Katharsis „ethisierende“ Verfahren veranschaulicht den „zwingenden“ Charakter der (nur frei denkbaren) ästhetischen Erfahrung mit der berühmten Schlußzeile aus *Archaischer Torso Apollos*: „Du mußt dein Leben ändern!“ Die Katharsis würde die Subjektivität des Empfängers demnach in dem Sinne durchrütteln, „daß seine im Leben sich betätigende Leidenschaften neue Inhalte, eine neue Richtung erhalten, daß sie, derart gereinigt, zu einer seelischen Grundlage von ‚tugendhaften Fertigkeiten‘ werden“.²⁷ Das Wesentliche ist hier nicht die offensichtliche Fehldeutung, die dem Wort „müssen“ den Charakter eines moralischen Gebots zuschreibt (das ethische Element der Katharsis kann nämlich modal nie durch „müssen“, sondern höchstens durch das Verb „sollen“ getragen werden). Aus der unmittelbaren sprachlichen Form können wir vorläufig nur ableiten, daß in diesem Gedicht die ästhetische Erfahrung nicht als ethische Frage enthalten ist, sondern mit einer unumgänglichen Veränderung in Zusammenhang gebracht wird, die sich aus aktiver rezeptiver Teilnahme ergibt.

Viel charakteristischer ist, daß Lukács den Sinn der kommunikativen ästhetischen Funktion in der Erfüllung der monologischen Wirkung des „neuen, jeweiligen individuellen Werkes“ sieht. In dieser Sicht ist die kathartische Wirkung entscheidend abhängig davon, wie weit die ästhetische Autorität zur Geltung kommt. Wobei es in dem Gedicht nicht nur darum geht, daß die Statue es ist, die den Betrachter anblickt, sondern auch darum, daß sie ihn, ohne daß er sich aktiv rezipierend beteiligt, überhaupt nicht „ansprechen“ könnte. Denn es handelt sich – und bereits die Überschrift weist mit Nachdruck darauf hin – um einen Torso, d. h. einen „Kunstgegenstand“ ohne Kopf und Gliedmaßen, der im Sinne der klassisch-idealistischen Ästhetiken gerade nicht „vollkommen“ genannt werden kann. Ohne eine vorrangige Betrachtung der Rezeption – der rezeptiven Interessiertheit des Verstehens – kann daher auch in diesem Fall keine ästhetische Kommunikation zustande kommen. Das heißt: wenn der Torso sich im gegenständlichen Sinn wie eine Statue verhalten würde, könnte er nicht zu der Erkenntnis verhelfen, daß die ontologische Voraussetzung der ästhetischen Erfahrung stets die Aktivität des Rezipienten ist, die die „Unabgeschlossenheit“ des Kunstwerks sinngebend vervollständigt und dieses gerade dadurch neuschafft. Verständlicherweise ist die Form dieser Erkenntnis nicht nur im geschichtlichen, sondern auch im strukturphänomenologischen Sinn eine dialogische. Und so wird eine Erfahrung mitteilbar, die zwar nur frei gemacht werden kann, deren Konsequenzen wir uns aber – da es die Konsequenzen des geschehenen Verstehens sind – nicht entziehen können: Du *mußt*..., d. h.: „du bist gezwungen“, „du kannst nicht anders“. Oder: Die ästhetische Erfahrung ist immer nur in dem Maße ästhetisch, wie sie – als sich ereignendes Verstehen – mit der Applikation einhergeht. Das Geschehene kann nämlich nur dann als wirkliches Ereignis erkannt werden, wenn seine Konsequenzen – als *ästhetisches Verstehen* – in einem neuen Verstehen unserer selbst auftauchen.

Das Rilke-Gedicht stammt nun aus einer Zeit, in der einer der grundlegenden Horizontwandel der ästhetischen Erfahrung in der Moderne bereits seinen Anfang genommen hatte. Es läßt sich nicht übersehen, daß von Rilke bis Valéry, von Heidegger bis Wittgenstein und von Kosztolányi bis Bachtin immer mehr eine Sprachauffassung zur Grundlage des Literaturverständnisses gemacht wird, die den Rezipienten nicht als passives Subjekt irgendeiner „Kontemplation“ betrachtet, sondern – wie das obige Beispiel bezeugt – als die letzte Instanz des ästhetischen Grundverhältnisses. Eine ähnliche Sicht wird auch von Valérys bekanntem Statement vertreten (wenn wir dieses nicht zu einem Fall hermeneutischen Nihilismus’ verzerren): „Meine Verse haben den Sinn, den man ihnen gibt. Der, den ich in sie hineingelegt habe, ist richtig nur für mich, er kann niemandem als der einzig wahre entgegengehalten werden.“²⁸ Vor allem in diesem Zusammenhang zeigt sich, warum eine Lukács folgende Analyse, die auf die (stets) „gegebene“ Wirklichkeit Bezug nimmt – und die Katharsis auch deshalb „ethisiert“ – in der objektivistischen Illusion des künstlerischen „Anblicks“ steckenbleibt. Denn die-

ser Argumentation liegen solche monologischen Prämissen des Sprachverständnisses zugrunde, die besonders im Prinzip der nur „in einer Richtung“ gedachten ästhetischen Wirkung dingfest zu machen sind. Jene „Bereicherung und Vertiefung“²⁹ nämlich, von der Lukács spricht, beschränkt sich ausschließlich auf die Rezeption: das Verstehen vollzieht sich demnach nicht in der Form von Frage und Antwort, sondern unter Aufrechterhaltung der Autorität des Werkes. Die vom Kunstgegenstand ausgehenden Wirkungsimpulse erreichen und verändern den der Wirkung ausgesetzten, ja ihr *unterworfenen* Rezipienten. Dieser hat in einer solchen Konstruktion keine Möglichkeit, auf das Kunstwerk zurückzuwirken, das – als Partitur,³⁰ d. h. hier konkret: als Erinnerung seiner einstigen Vollkommenheit – schon von vornherein auf eine *konstruktive* Rezeption angewiesen ist. Das Torso-Dasein betont diese Angewiesenheit noch: das Werk ist bei Rilke um der Ergänzung, um der temporären Vervollständigung seiner „Bedeutung“ (hermeneutisch gesprochen: ihrer jeweiligen Konkretisierung) willen nicht nur abhängig von der (aktiven) Rezeption, sondern fordert sie ausdrücklich ein.

Damit nun diese Dialogizität das Verstehen der ästhetischen Erfahrung der Spätmoderne voranbringen konnte, bedurfte es zu dieser Zeit längst einer anderen als der Lukácsschen Sprachauffassung. Nämlich einer, welche die Sprache nicht als Mittel, nicht als lexikalischen und grammatischen Vorrat³¹ und vielleicht nicht einmal als generalisiertes semantisches Gebilde³² mit der neuen historischen Form ästhetischer Erfahrung in Verbindung bringt, sondern im Zeichen der Humboldtschen Ganzheit des Sprechens. „Wir gingen mit Wilhelm v. Humboldt“, schreibt Heidegger 1959, „vom Sprechen aus und versuchten, das Wesen der Sprache erst vorzustellen, dann zu ergründen.“³³ Und in der Tat läuft ein temporales Denken der stets entstehenden und wieder vergehenden Sprache jeder vorrat-aktualisierenden strukturalistischen Sprachauffassung völlig zuwider. Die wichtigste anticartesianische Erkenntnis bei Humboldt lautet: „Denn die Sprache kann ja nicht als ein da liegender, in seinem Ganzen übersehbarer oder nach und nach mittheilbarer Stoff, sondern muss als ein sich ewig erzeugender angesehen werden, wo die Gesetze der Erzeugung bestimmt sind, aber der Umfang und gewissermassen auch die Art des Erzeugnisses gänzlich unbestimmt bleiben. Das Sprachenlernen der Kinder ist nicht ein Zumessen von Wörtern, Niederlegen im Gedächtniss und Wiedernachlallen mit den Lippen, sondern ein Wachsen des Sprachvermögens durch Alter und Uebung.“³⁴

Es dürfte von der Wahrheit nicht allzuweit entfernt sein, wenn wir aus der literarischen Praxis der Zwischenkriegszeit die Lehre ziehen, daß das Humboldtsche Paradigma einer so verstandenen Sprachlichkeit eigentlich erst in der spätmodernen Literatur zur Geltung kam. Und dies über einige grundlegende Erneuerungen des Literaturverständnisses, die zugleich sichtbar machten, welche Konzeptionen des Individuums im 20. Jahrhundert von der dialogischen Auffassung der Sprache angeregt worden sind. Das selbstgenügsame ästhetizistische Kunstideal einer iden-

tischen Textualität konnte sich nämlich nicht bereitfinden, das Subjekt an eine sprachliche Seinsweise auszuliefern. Und historisch war es völlig ungeeignet dazu, das Subjekt in seiner dialogisch-sprachlichen Konstituiertheit als ein temporal angelegtes poetologisches Subjekt der Rede anzuerkennen. Was in dieser Periode seinen Anfang nimmt, ist daher nicht einfach die Revision des herkömmlich verstandenen Kunstobjekts bzw. der auf sich selbst zurückbezogenen nachromantischen Subjektivität. Von der Geschichte des Denkens über die Kunst her gesehen ist vielmehr jene Wende von außerordentlicher Bedeutung, die aufgrund der obigen Konzeption antrat, den jahrhundertealten kunstwissenschaftlichen Gegensatz zwischen Produktion und Rezeption zu beseitigen.

Wenn die genannte literaturhistorische Epoche eine vereinheitlichende Eigenheit hat, ist diese am ehesten zu sehen in einem europaweit sich verstärkenden Anspruch, literarische Texte als eine Art Ursprungspotential der offenen und unabschließbaren Bedeutung (und nicht selten sogar auch als Zwischenstation – als „Übergangsstelle“ – der unabschließbaren Bedeutungsbildung) zu betrachten, d. h. darin diese Unabgeschlossenheit bzw. Unabschließbarkeit überhaupt mit der dialogischen Struktur der Rede, der Sprache, des Kunstgenusses und des Bewußtseins in Verbindung zu bringen. Folglich gelangt die klassisch-moderne Idee des statuarischen Kunstwerkes immer mehr in jenen Heideggerschen Horizont, in dem das Konzept der sprechenden Sprache zugleich die Aufhebbarkeit einer *anderen* traditionellen Opposition begründet. „Der Zusammenhang der Rede mit Verstehen und Verständlichkeit“, schreibt Heidegger schon in *Sein und Zeit*, „wird deutlich aus einer zum Reden selbst gehörenden existenzialen Möglichkeit, aus dem Hören. (...) Das Hören ist für das Reden konstitutiv.“³⁵ Und er formuliert 1959 womöglich noch radikaler: „das Hören begleitet und umgibt nicht nur das Sprechen, wie solches im Gespräch stattfindet. Das Zugleich von Sprechen und Hören meint mehr. Das Sprechen ist von sich aus ein Hören. Es ist das Hören auf die Sprache, die wir sprechen. So ist das Sprechen nicht zugleich, sondern *zuvor* ein Hören.“³⁶ Doch in im Grunde ähnlicher Form analysiert Valéry – bereits 1928 – die ästhetische Erfahrung selbst: Der Dichter „stellt Pseudomechanismen aus sich heraus, die imstande sind, ihm die Energie, die sie ihn gekostet haben, zurückzugeben oder sogar noch mehr (denn, wie es scheint, sind hier die Prinzipien durchbrochen). Sein Ohr spricht zu ihm. Wir erwarten das unerwartete Wort – das nicht vorhergesehen, wohl aber erwartet werden kann. Wir sind die ersten, die es hören. Hören? das heißt aber *sprechen*. Man versteht das Gehörte erst, wenn man es selbst gesagt hat, von einem anderen Ansatzpunkt her. *Sprechen* heißt *hören*.“³⁷

Mit dieser auf sprachlichem Wege erreichten Aufhebung des Antagonismus von Produktion und Rezeption konnte sich eine Perspektive auf das Verstehen des „Kunstgegenstandes“ mit seinem visuellen Begriffssystem (Wohlgefallen als ästhetische Erkenntnis, Kontemplation, Re/Konsideration usw.) eröffnen, in der die Prämissen der dialogischen Seinsweise zuerst den transitorischen Charakter des

Kunstwerks sichtbar machten. Zumindest vom strukturphänomenologischen Gesichtspunkt aus. Zu einer Frage literarischer Hermeneutik wurde die Fremdheit des von uns getrennten Werkes dementsprechend nicht so sehr als gegenständliche Fremdheit, sondern als Andersheit der fremden Rede. Bachtin zum Beispiel konstatiert nicht nur, daß das Wort über eine „ursprüngliche Dialogizität“³⁸ verfügt, sondern auch, daß „jedes Wort (...) auf eine Antwort gerichtet *ist* und keiner (...) dem tiefgreifenden Einfluß des vorweggenommenen Wortes der Replik entgegen *kann*. (...) Obwohl das Wort im Umfeld von schon Gesagtem Gestalt annimmt, ist es gleichzeitig vom noch ungesagten, aber notwendigen und vorweggenommenen Wort der Replik bestimmt. (...) Gewöhnlich gilt diese Einstellung sogar als die grundlegende konstitutive Besonderheit des rhetorischen Wortes.“³⁹ Die Erfahrung, daß in der eigenen Rede die fremde bereits mitklingt, wird daher gleichfalls aus der Tradition der nach-avantgardistischen Moderne an eine Hermeneutik weitergereicht, die die Bedingung allen Verstehens in der vorübergehenden Überwindung der intersubjektiven Distanz, in der Überbrückung solcher Alteritäten sah: „Ebenso meint die babylonische Sprachverwirrung nicht nur, wie nach biblischer Überlieferung, die Vielheit der Sprachfamilien und die Vielheit der Sprachen, die menschliche Hybris heraufgeführt hat. Sie umfaßt vielmehr das ganze der Fremdheit, die zwischen Mensch und Mensch sich auf tut und immer neue Verwirrung schafft. Aber darin ist auch die Möglichkeit ihrer Überwindung eingeschlossen. Denn die Sprache ist Gespräch.“⁴⁰

Zur gleichen Zeit aber, als die ästhetische Theorie des für sich stehenden Kunstgegenstands ins Wanken geriet, verliert das geschlossen-vollkommene, vollendete Kunstwerk seinen klassisch-modernen Wertstatus. Valéry bedenkt eine rezeptive Mentalität, welche im Werk die Welt als eine eigene Schöpfung genießt, ganz offensichtlich deshalb mit Kritik, weil jene die produktive Tätigkeit der Poiesis stets nur aus Mustern, nur aus gegebenen Wirklichkeiten zu abstrahieren vermag. Damit verbunden ist jedoch eine unbewußte Beschränkung der Poiesis-Funktion, indem die Kunstschöpfung letztlich stets an einem außerhalb der Kunst liegenden Faktor instanziiert wird. Die Natur erscheint auf diese Weise als transzendiertes „Ziel“ der Kunst, und zwar so, daß sie letzterer immer Normen vorgibt, d. h. Grenzen setzt: „Es ist nicht auszuschließen, daß das, was wir in der Kunst Vollkommenheit nennen (und was nicht von jedem gesucht, von einigen sogar verachtet wird), nichts anderes ist, als das Gefühl, daß wir das Vollkommene der Natur (das z. B. einer Muschel anzusehen ist) im menschlichen Werk zu erblicken wünschen.“⁴¹

Vielleicht ist es nicht übertrieben zu sagen: Valérys Erkenntnis hat deshalb so kardinale Bedeutung, weil sie die beschränkende Wirkung einer bis dahin kaum in Zweifel gezogenen ästhetischen Norm sichtbar macht. Im spätmodernen Erfahrungshorizont nämlich – von Joyce bis Musil, von Pound bis Gottfried Benn – wird die Forderung der geschlossenen formalen Vollendung tatsächlich zu einem

restriktiven Prinzip. Wir werden hier zum Zeugen eines Augenblicks historischer Diskontinuität, in dem ein transepochales Formprinzip der Kunst plötzlich historisch indiziert wird, „re-historisiert“, zurückverweist und zu einer das Schaffen behindernden Form der Transzendenz wird. In dieser plötzlich möglich gewordenen Nachträglichkeitserfahrung zeigt sich erst, welcher literarischen Epoche es in Wirklichkeit angehört. (Und es wird nun verständlich als *eine* der *geschichtlichen* Forderungen an das Kunstwerk.) Im Sinne der Blumenbergschen „Umbesetzung“: Was in der klassischen, sich von der romantischen Innerlichkeit abwendenden Moderne ein vorwärtsweisender Faktor der Dichtungsgeschichte war, erweist sich nun, in der ästhetischen Praxis der Spätmoderne, als eine rückwärts gerichtete Kraft. Und tatsächlich: Lukács, der in *Die Eigenart des Ästhetischen* die Gültigkeit und die Wirkung des Rilke-Gedichtes ins Ethische transzendieren will, beschränkt die künstlerische Bedeutungsbildung genau dadurch, daß er die Wirkung des Werkes um den Preis der Vernachlässigung seiner immanenten Dialogizität auf etwas außer ihm richtete. (Das fingierte „Gesehenwerden“ – als eine Art Gegenseitigkeit – ist hier nämlich eine Erfahrung der Rezeption, derer sie nur durch aktive Aufhebung der Fremdheit des Torsos habhaft werden kann, d. h.: für ein *tätiges* Selbstverstehen bedarf sie unerläßlich der Erfahrung dieser Fremdheit. So wird verständlich, daß Valéry – mit scharfsinniger Konsequenz – gerade um der dieser Tätigkeit vorausgehenden Abgetrenntheit und Separation willen einer formalen Vollendung keinen besonderen Wert zuweist.)

Lukács war hier selbstverständlich nicht zum ersten Mal auf ein derartiges Dilemma der Transzendierbarkeit der Kunst gestoßen. Dem mit Leo Popper geführten *Dialog über Kunst* zufolge wies er den Gedanken eines „in der Unfertigkeit fertigen“ Kunstwerks damit zurück, daß in der zugrundeliegenden These „das Transcendente (*eigtl.: das Transcendentale*) nirgends Raum (hat). (...) Die Frage ist ja unser absolutes, sie muß all unsre Kontraste in sich tragen; all unser Ja und Nein und was dazwischen liegt, hat in der großen Frage Platz zu finden. Wir bauen die Tore nur zu kommendem Leben ...“⁴² Das Vollkommenheitsprinzip weist also auch hier wegen seiner auf die Transzendenz gerichteten Bindung jede Gestaltung von sich, die – statt sich aus der Gegenständlichkeit herzuleiten – prinzipiell auf eine aktive Rezeption hin offen bleiben. Dieser „heilgeschichtliche“ Formgedanke wiederum – schlußfolgert (Bonyhai folgend) Jauß – steht unter der platonischen Absicherung, die in ihrer „monologischen Wahrheit dem Empfänger nurmehr die Rolle des kontemplativen Verstehens beläßt“.⁴³ Angesichts dieser Beispiele kann kaum ein Zweifel bestehen, warum gerade die Abwertung der Rezeption als gemeinsame Axiomatik dazu diene, im Zeichen einer Norm der zeitlosen Vollendetheit bzw. Vollkommenheit des Werkes die Grenzen zwischen dem Ästhetismus des Jahrhundertbeginns und den marxistischen Mimesis-Ästhetiken sehr leicht passierbar zu machen.

Als Folge davon haben beide Nachfolgerrichtungen in Ungarn noch heute mit der Erkenntnis dieser, ein halbes Jahrhundert alten Epochenschwelle des Denkens über Kunst zu kämpfen. Mit der Tatsache nämlich, daß sich die ästhetische Erfahrung nicht mehr einfach in der einseitigen Tätigkeit eines Genießens des Gegenstandes erschöpft, sondern selbst zu einer Form des gegenseitigen Verstehens, des „Sich-Verstehens im andern“⁴⁴ wird. Im Horizont jener literarischen „Episteme“ jedoch, der sich mit Abschluß der Spätmoderne herausgebildet hatte, wird die identische Erfüllung des Kunstwerks (im Sinne einer vollendeten Form) nicht zufällig zu einem primär rezeptionsgeschichtlichen Problem. „Für den Autor“, schreibt Jauß, „könne das Produkt seiner ästhetischen Tätigkeit nie ganz vollendet sein; das vollendete Werk sei vielmehr die Illusion des Rezipienten, aber auch Ansatz seiner notwendig inadäquaten Interpretation.“⁴⁵ Die Vollendetheit und Vollkommenheit des Werkes stellen insofern auch für den Dekonstruktivismus eine offene Frage dar, als er sie auch als zwiespaltige Konstrukte der jeweiligen Bedeutungsbildung ansieht. Die „Allegorie des Lesens“ kann von der „Unmöglichkeit des Lesens“⁴⁶ erzählen, weil das Lesen die Bedeutung und das Verstehen nie zur einen einzigen großen Einheit zusammenfassen vermag. „Die Lektüre ist nicht ‚unsere‘ Lektüre, sofern sie ausschließlich solche sprachlichen Elemente heranzieht, die der Text selber darbietet; die Unterscheidung zwischen Autor und Leser ist eine jener falschen Unterscheidungen, die die Lektüre ausleuchtet. Die Dekonstruktion ist nichts, was wir dem Text hinzugefügt hätten, sondern sie ist es, die den Text allererst konstituiert hat. Ein literarischer Text behauptet und verneint zugleich die Autorität seiner eigenen rhetorischen Form ...“⁴⁷ So wird leicht einsichtig, warum die Vollendetheit des Werkes im dekonstruktiven Horizont als Frage einer Rhetorizität im doppeltem Sinne auftaucht. „Indem der Text“, schreibt Paul de Man an anderem Ort, „für seinen eigenen notwendig ‚rhetorischen‘ Charakter einsteht, postuliert er auch die Notwendigkeit, mißverstanden zu werden.“⁴⁸

Das hermeneutische und das dekonstruktivistische Interesse an der Frage der Unvollendetheit des Werkes (die auch die Frage nach der organischen Variante der formalen Vollkommenheit mit einschließt) nimmt von hier an je einen anderen Weg. Nicht nur, weil beide aus zum Teil unterschiedlichen Gründen die Geltung der in sich geschlossenen autonomen ästhetischen Gegenständlichkeit als unhaltbar ansehen. Sondern auch, weil sich vom Gesichtspunkt der am Text vollziehbaren Operationen her die Frageanliegen selbst unterscheiden. Das eine ist interessiert an der Aufdeckung derjenigen Möglichkeiten von Bedeutungsbildung, die einer Blendung der Sehkraft zum Opfer gefallen sind. Das andere hingegen ist aus auf ein Erhören des Anspruchs vom Text, welches Bedeutungen so an dem Text erprobt, daß in der neuen Bedeutungsbildung zugleich die vorgängige Verstehensform alles bereits Gesagten und aller bisher entstandenen gültigen Bedeutungen erkennbar werden. Will die eine Seite durch die Vermehrung der se-

mantischen Differenz nicht-identischer Textualität die Temporalität der menschlichen Mitteilung *beseitigen*, so will die andere sie *bewahren* in der durch Rede und Gegenrede gebildeten Gegenseitigkeit der nicht abschließbaren Bedeutung. Deshalb tritt die Dekonstruktion in den Horizont einer strukturell-polygraphischen Textualität, die Hermeneutik hingegen in den eines anthropologisch-polylogisch fundierten Gesprächs. Diese Verschiedenheit schließt dabei von ihrem Charakter her die Herausbildung eines methodologischen Dialogs keineswegs aus (und kann ihn sogar vorteilhaft bedingen!), in dessen Mittelpunkt die Frage (eigtl. die Sache) gestellt ist,⁴⁹ und das deshalb Chancen für die Verständigung bereithält, weil die Verschiedenheiten zwischen den Gesprächspartnern „nicht von der Art sind, die sich durch ein ‚falsch oder richtig‘ definitiv entscheiden lassen“.⁵⁰

Anmerkungen

1. Hans Ulrich Gumbrecht: Literaturgeschichte – Fragment einer geschwundenen Totalität? In: Lucien Dällenbach–Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Fragment und Totalität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 45.
2. Paul De Man: Der Widerstand gegen die Theorie. In: Volker Bohn (Hg.): *Romantik. Literatur und Philosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, 92.
3. *Athenaeum*. Hg. von A. W. Schlegel und F. Schlegel (photom. Nachdruck) Bd. I. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1960, 205.
4. A. a. O. 230.
5. Aristoteles: *Hauptwerke*. (Ausgew., übers. u. eingel. von W. Nestle.) Stuttgart: Kröner 1977 (8), 350.
6. „Natur erschien ihm“ – schreibt Dilthey über Goethe – „als gesetzlich, zweckmäßig wirkende Kraft, die in Metamorphose, Steigerung, in der Architektonik typischer Formen, in der Harmonie des Ganzen sich äußert. Und daher mußte die Kunst ihm die höchste Manifestation solchen Wirkens der Natur sein.“ Wilhelm Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung*. Leipzig/Berlin: Teubner 1919 (5), 196.
7. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J. C. B. Mohr 1975 (4), 278.
8. Über den Unterschied zwischen dem inhaltlichen und formalen Prinzip des Vorgriffs der Vollkommenheit s. Gadamer *ebenda* 277–278.
9. Rainer Nägele: *Friedrich Hölderlin: Die F(V)erse des Achilles*. In: Dällenbach–Hart Nibbrig (Hg.): *Fragment und Totalität* 200.
10. *Athenaeum* 206.
11. „Eine Philosophie der Poesie überhaupt aber, würde mit der Gleichständigkeit des Schönen beginnen, mit dem Satz, daß es vom Wahren und Sittlichen getrennt sey und getrennt seyn solle...“ *Ebenda* 245.
12. *Ebenda* 319.
13. G. W. F. Hegel: *Die Phänomenologie des Geistes*. (Neu hrsg. von Hans-Friedrich Wessels und Heinrich Clairmont mit e. Einl. von Wolfgang von Siepen.) Hamburg: Felix Meiner Verlag 1988, 15.
14. Friedrich Nietzsche: *Werke* IV. Wien: Caesar 1980, 376.
15. A. a. O. 393.

16. Hegel: *Die Phänomenologie des Geistes* 18.
17. „Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen. Es ist von dem Absoluten zu sagen, daß es wesentlich *Resultat*, daß es erst *am Ende* das ist, was es in Wahrheit ist; und hierin eben besteht seine Natur, Wirkliches, Subjekt, oder sich selbst Werden, zu sein.“ *Ebenda*.
18. Maurice Blanchot: Nietzsche und die fragmentarische Schrift. In: W. Hamacher (Hg.): *Nietzsche aus Frankreich*. Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein 1986, 50.
19. *Ebenda* 52.
20. Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. Stuttgart: Neske 1993 (10), 32–33.
21. *Ebenda* 33.
22. „Die Sprache verspricht sich.“ De Man: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, 21.
23. Dieter Henrich: Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. In: Wolfgang Iser (Hg.): *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*. München: Fink 1966, 30.
24. Heidegger: *Wegmarken*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1976, 342.
25. Robert Musil: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*. Hamburg: Rowohlt 1955, 715.
26. Georg Lukács: *Die Eigenart des Ästhetischen I*. Berlin/Weimar: Aufbau 1981, 779.
27. *Ebenda*.
28. Paul Valéry: *Zur Theorie der Dichtkunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, 193.
29. Lukács a. a. O.
30. So bei Hans Robert Jauss, vgl.: „Das literarische Werk ist kein für sich bestehende Objekt, das jedem Betrachter zu jeder Zeit den gleichen Anblick darbietet. Es ist kein Monument, das monologisch sein zeitloses Wesen offenbart. Es ist vielmehr wie eine Partitur auf eine immer erneuerte Resonanz der Lektüre angelegt, die den Text aus der Materie der Worte erlöst und ihn zu aktuellem Dasein bringt: ‚parole quit doit, en meme temps qu’elle lui parle, créer un interlocuteur capable de l’entendre‘.“ Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979 (6), 171–172.
31. Letztere Sprachauffassung ist in Ungarn noch heute derart lebendig, daß sie auch eine sich als poststrukturalistisch verstehende Literaturbetrachtung gefangenzuhalten vermag. Hier zeigt sich beispielhaft jenes nicht hintergehbare wirkungsgeschichtliche Ereignis, daß die Applikation selbst die Naivität der unkontrollierten hermeneutischen Voraussetzung aufdeckt, in diesem willkürlich gewählten Fall die – unreflektierte – Fortschreibung einer ur-strukturalistischen Axiomatik in einer dekonstruktionistisch figurierenden Rede: „Ich lerne gern Sprachen. Auch beispielweise die Sprachen der Wissenschaft. Die Lexik, die Grammatik erlernen und dann ‚los‘.“ (László Szilasi: Turgor és ozmózis: a szilva példája. *Jelenkor* 1996/5, 468.)
32. „Die Sprache ist in ihrem Wesen nicht Äußerung eines Organismus, auch nicht Ausdruck eines Lebewesens. Sie läßt sich daher auch nie vom Zeichencharakter her, vielleicht nicht einmal aus dem Bedeutungscharakter wesensgerecht denken.“ (Martin Heidegger: *Gesamtausgabe I. Abt., Bd. 9*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 326.) Doch bereits *Sein und Zeit* stellt fest: „Die Bedeutungslehre ist in der Ontologie des Daseins verwurzelt. Ihr Gedeihen und Verderben hängt am Schicksal dieser.“ (Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer 1986 (16), 166.)
33. Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. Stuttgart: Neske 1993 (10), 256.
34. Wilhelm von Humboldts *Gesammelte Schriften* (Hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften). Bd. VII/1. Berlin: Behr 1907, 57–58.
35. Heidegger: *Sein und Zeit* 163.
36. Heidegger: *Unterwegs zur Sprache* 254.
37. Valéry a. a. O.
38. Michail Bachtin: *Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, 168.

39. *Ebenda* 172–173.
40. Hans-Georg Gadamer: *Gesammelte Werke II (Hermeneutik 2)*. Tübingen: J. C. B. Mohr 1986, 364.
41. Paul Valéry: Az ember és a kagyló. *Műhely* 1992/5, 9.
42. Leo Popper: *Dialog über Kunst*. In: R. Lachmann (Hg.): *Dialogizität*. München: Fink 1982, 254. I.
43. Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984 (4), 678.
44. *Ebenda*.
45. Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* 677.
46. Paul de Man: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, 111.
47. *Ebenda* 48.
48. de Man: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 220.
49. Die „Rückverwandlung in Sprache – wir erinnern daran – stellt aber immer zugleich ein Verhältnis zum Gemeinten, zu der Sache her, von der da die Rede ist. Hier bewegt sich der Vorgang des Verstehens ganz in der Sinnsphäre, die durch die sprachliche Überlieferung vermittelt wird. Bei einer Inschrift setzt daher die hermeneutische Aufgabe erst ein, wenn die (als richtig vorausgesetzte) Entzifferung vorliegt.“ Gadamer: *Wahrheit und Methode* 368.
50. Jauss: *Wege des Verstehens*. München: Fink 1994, 297.