

HS

HUNGARIAN STUDIES

2001

CONTENTS

Volume 15
Number 2

Tibor Bónus: La travestie comme réinterprétation (László Garaczi: Mizantróp)

*István Dobos: The Concept-of-Subject Implications of Reading Rewritten Poetic Images
at the End of the 1920s*

Gábor Tolcsvai Nagy: 3rd Person Anaphora in Hungarian

Karl Vajda: Zeit an der Zeit

HUNGARIAN STUDIES

a Journal of the International Association of Hungarian Studies
(Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság)

Hungarian Studies appears twice a year. It publishes original essays – written in English, French and German – dealing with aspects of the Hungarian past and present. Multidisciplinary in its approach, it is an international forum of literary, philological, historical and related studies. Each issue contains about 160 pages and will occasionally include illustrations. All manuscripts, books and other publications for review should be sent to the editorial address. Only original papers will be published and a copy of the Publishing Agreement will be sent to the authors of papers accepted for publication. Manuscripts will be processed only after receiving the signed copy of the agreement.

Hungarian Studies is published by

AKADÉMIAI KIADÓ
H-1117 Budapest, Prielle Kornélia u. 4
Homepage: www.akkr.hu

Orders should be addressed to AKADÉMIAI KIADÓ,
H-1519 Budapest, P.O. Box 245, Fax: (36-1) 464-8221, E-mail: kiss.s@akkr.hu

Subscription price for Volume 15 (2001) in 2 issues USD 136.00, including normal postage,
airmail delivery USD 20.00.

Editorial address

H-1014 Budapest, Országház u. 30. Telephone: (36-1) 355-9930
Mailing address: H-1250 Budapest, P.O. Box 34. E-mail: nmft@iif.hu
Homepage: www.bibl.u-szeged.hu/filo

Editor-in-Chief

Mihály Szegedy-Maszák

Editors

Richard Aczel
Gábor Bezeceky
József Jankovics
Peter Schimert

Advisory Council

Loránd Benkő, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest
László Kósa, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest
Péter Rákos, University of Prague
Denis Sinor, Indiana University, Bloomington
Bo Wickman, University of Uppsala

© Akadémiai Kiadó, Budapest 2001

HUNGARIAN STUDIES

VOLUME 15, 2001

CONTENTS

NUMBER 2

<i>Karl Vajda: Zeit an der Zeit</i>	169
<i>Sándor Hites: Reluctant Supplements: Historical Novel, Historiography, and Historiographical Metafiction</i>	203
<i>Péter Hajdu: On the Ethnic Border. The Image of Slovaks in Kálmán Mikszáth's Writing</i>	233
<i>Mihály Szegedy-Maszák: Bartók and Literature</i>	245
<i>Csongor Lőrincz: Zeichenaustauschbarkeit und Allegorization bei Attila József</i>	255
<i>István Dobos: The Concept-of-Subject Implications of Reading Rewritten Poetic Images at the End of the 1920s</i>	273
<i>András Kappanyos: Theory versus Criticism (A Brief Account of the Present Situation in Hungary)</i>	281
<i>Gábor Tolcsvai Nagy: 3rd Person Anaphora in Hungarian</i>	287
<i>Tibor Bónus: La travestie comme réinterprétation (László Garaczi : Mizantróp)</i>	301

CONTRIBUTORS

Tibor BÓNUS	Université de Paris–Sorbonne III, Paris, France
István DOBOS	University of Debrecen, Debrecen, Hungary
Péter HAJDU	Institute of Literary Studies, HAS, Budapest, Hungary
Sándor HITES	Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary
András KAPPANYOS	Institute of Literary Studies, HAS, Budapest, Hungary
Csongor LŐRINCZ	Eötvös-Loránd-Universität, Budapest, Ungarn
Mihály SZEGEDY-MASZÁK	Indiana University, Bloomington, IND, USA
Gábor TOLCSVAI NAGY	Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary
Karl VAJDA	Universität zu Miskolc, Miskolc, Ungarn

ZEIT AN DER ZEIT

KARL VAJDA

Universität zu Miskolc, Miskolc
Ungarn

Vorwort

Die folgende Abhandlung ist ein Versuch. Sie versucht die Relevanz existenzieller Ontologie auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft durch das Bedenken der Zeitproblematik in Géza Ottliks Roman *Schule an der Grenze* darzulegen. So zwar, daß die Relevanz einer ontologischen Neuorientierung nicht durch die erfolgreiche Applikation der vermeintlichen Errungenschaften einer der Literatur immerhin fremden philosophischen Disziplin unter Beweis gestellt wird, sondern im Gegenteil: Dergestalt, daß sie sich von sich aus als ein notwendiges Erfordernis der Literatur selbst in Erfahrung gibt.

Der Versuchscharakter des vorliegenden Beitrags ergibt sich indessen lediglich zum Teil aus den unleugbaren Unzulänglichkeiten des Verfassers. Auch ist an ihm nur bedingt die Eile schuld, mit der diese Schrift aus einer längeren gekürzt, mithin aus größeren Zusammenhängen herausgerissen werden mußte. Vielmehr muß die vorliegende Abhandlung zu einer stellenweise halbsbrecherischen Gratwanderung werden, weil vor uns die Konventionalität herkömmlicher Denkweisen der abkünftigen Literaturtheorie Berge eines gelehrten Unverstands auftürmen wird. Sie gilt es nun zu überwinden.

Die Einsicht der Bedeutsamkeit der existenzialen Ontologie für die Literaturtheorie steht und fällt mit der Erkenntnis der Gültigkeit der ontologischen Differenz zwischen Sein und Seiendem auch im Bereich literarischer Phänomene. Man könnte indessen fragen, was mit dem Heideggerschen Ausdruck *ontologische Differenz*, mit dem „Nicht zwischen Sein und Seiendem“¹ in literaturwissenschaftlichem Zusammenhang gemeint sei und was damit für die Literaturtheorie wohl gewonnen werden könne?

Die fundamentalontologische Bezeichnung *ontologische Differenz* benennt den Drang sowohl des Seins wie des Seienden, miteinander nicht gleichgesetzt zu werden.² *Nicht gleichsetzen* verlangt hier außer *nicht identifizieren* jedoch auch, daß weder das in dieser Differenz begriffene Seiende noch das Sein selbst *gleich gesetzt wird*. Denn jede ontische (d.h. »am Seienden haften bleibende«)³ Denkweise zeichnet sich ontologisch (also bei einem expliziten theoretischen Fragen

nach dem Sein des Seienden)⁴ dadurch aus, daß sie im Anbetracht des Seienden das Sein gleich, d.w.s. sogleich setzt, und zwar als eine allgemeine Besonderheit, als die eigentlichste Eigenheit, sprich als die allgemeinste Eigenschaft desselben.⁵ Desgleichen stellt sie sich das Seiende als den Träger dieser Eigenschaft und demzufolge als das Subjekt einer logischen Aussage über die permanente Ereignung der Zueignung dieser Eigenschaft vor. Die ontische Gleich-Setzung entpuppt sich somit als die Durchsetzung einer Vorentscheidung über den ontologischen Status des Seienden, und zwar dergestalt, daß diesem das an ihm selbst sichtbar werdende Sein kategorial unter-, temporal nachgeordnet wird.

Da alle Arten gegenwärtiger Literaturtheorie in der Aristotelischen *Poetik* wurzeln, diese indessen einem philosophischen Interesse entsprungen ist, das stillschweigend auf der peripatetischen und somit einer der ontischen Indifferenz verhafteten Ontologie beruht, muß jede Art der herkömmlichen Literaturtheorie – poststrukturalistische Strömungen nicht ausgenommen – an der ontischen Indifferenz zwischen Literarischem (*literarisch* Seiendem) und Literatur (*literarisch* Sein) festhalten.

Eine der schwerwiegendsten Folgen der Verabsäumung einerseits der Unterscheidung zwischen Sein (Literatur) und Seiendem (Literarischem) und andererseits der Differenzierung zwischen literarischem Seienden und literarisch Seiendem ist ohne Zweifel die Schwierigkeit der herkömmlichen Literaturtheorie, die Literatur anders zu denken als die kanonisierte Ansammlung literarischer Texte, denen die in Nebel gehüllte Qualität der Literarizität zukommt, denn zuerkannt oder zumindest zugesprochen wird.

Mit Bezug auf die in jeder heutzutage praktizierten Art der Literaturwissenschaft eingeschlossene Überlieferung ist jeder literaturwissenschaftliche Neuanatz gängiger literaturtheoretischer Praxis eine Verwandlung derselben poetologischen Aufgabenstellung. Daher sollen die folgenden Gedankengänge ein Vierfaches ans Licht bringen:

1. Die ontische Indifferenz, also die nicht Unterscheidung einerseits zwischen Literatur (Sein) und Literarischem (Seiendem), andererseits zwischen *literarisch* Seiendem und literarischem Seienden, ist eine Folge einer spezifisch griechischen Fragestellung, in ihrer heutigen Prägnanz zunächst aufgeworfen und beantwortet in der *Poetik* des Aristoteles.
2. Die erwähnte poetologische Fragestellung erhält ihren ganzen Sinn nur und ausschließlich von der Wesenslehre der klassischen griechischen Philosophie.
3. Diese in bestimmter Weise erfolgte ontologische Ausrichtung der Poetologie führt zur einer Auslegung einerseits der Literatur, andererseits der ihr anhaftenden Zeitphänomene, in der literarische Zeitphänomene nur als Strukturmomente eines literarischen Kunstwerks zu fassen sind und folglich als etwas Räumliches und beliebig Verfügbares gedacht bleiben.

4. Durch die konsequente Besinnung auf die ontologische Differenz soll eine Orientierung gewonnen werden, die ermöglicht, literarische Zeitphänomene als Momente eines Seinsgeschehens (Literatur) zu deuten.

1. Die metaphysische Deutung des literarisch Seienden

In seiner *Poetik* geht Aristoteles von der Voraussetzung aus, daß das Hervorgehen der Literatur als Dichtung, als ποιήσις, als gekonntes Machen und Anfertigen zu denken ist.⁶

Gedichte sind demnach als Dichtwerke aufzufassen und sollen analog dem Handwerk vorgestellt werden. Dichtkunst ist ποιητική (*scil. τέχνη*), ein „zum Können und Leisten entwickeltes Vermögen“⁷, ein poetisches, d.h. ein auf Hervorbringen ausgerichtetes Können⁸ (Kunst) und somit das Handwerk sprachbegabter Menschen, die nicht mit dem Hammer und aus Felsblöcken ihre Werke meißeln, sondern mit ihrer Zunge und aus Tönen ihrer Stimme gemäß den zunächst amorphen Möglichkeiten der Sprache.⁹ Der Schöpfer literarischer Werke ist ein besonderer Handwerker.¹⁰ Sein Handwerk ist die Dichtkunst, sein Rohstoff die Sprache.¹¹ Seine Werkzeuge sind sein Talent, seine Inspirationen, Kenntnisse, Erkenntnisse und Erfahrungen. Seine Erzeugnisse die ihm zugeschriebenen Dichtungen, die, weil er mit Kunst werket, allesamt Kunstwerke sind.

Aristoteles definiert das Wesen (οὐσία) der Tragödie zugleich als die „Nachahmung einer behutsam und dennoch geschickt gewählten und zielstrebigem, in sich geschlossenen Handlung (μίμησις πράξεως σπουδαίας) von bestimmter Größe, in anmutig geformter Sprache (ἡδυσμένῳ λόγῳ).“¹²

Diese Gattungsdefinition besticht heute noch durch ihre Bündigkeit und Selbstverständlichkeit. Aus dem fürs erste so unscheinbaren Begriff ποιητική, der durch die selbstverständliche Kürzung aus der attributiven Wortgruppe ποιητική τέχνη hervorgegangen ist, spricht mit einer Geste unbedingter wissenschaftlicher Evidenz die soeben umrissene Handwerksanalogie. Die Aristotelische Wesensbestimmung der Tragödie arbeitet weniger hervorhebend und sie explizierend, als vielmehr stillschweigend und implizierend mit der Gleichsetzung von *Handwerk* (τέχνη) und *Dichtung* (ποίησις). Nicht nur wird hier jedoch die Dichtung eine Handwerkskunst oder, wie Joachim Ritter den griechischen Terminus τέχνη auf Deutsch zu erläutern suchte,¹³ eine „Kunst des Handwerks“ genannt, auch fehlt hier dem griechischen Denken ein geeignetes, denn eigenes Wort für die Dichtung als der τέχνη entsprechende Schöpfung dichterischer Werke. In Ermangelung eines richtigen, eigens für die Kunst der Dichtung entwickelten Begriffes muß man sich mit einem zweifelhaften Mittel behelfen und die Entstehung von Dichtungen – ins denkbar Allgemeinste gewendet – als ποιήσις, als *schöpfende Herstellung*,

als *hervorbringende Gestaltverleihung* bezeichnen. Dies führt gleichwohl zwingend zu einer Einordnung der Dichtung unter andere Arten kunstvoller Hervorbringung.

Wo das Anwesen von Dichtung an ihrer Entstehung gefaßt wird, müssen das als kunstvoll Hergestelltes gedachte Literarische und das Handwerk, dem dieses seine Entstehung verdankt, einer Indifferenz anheimfallen. Diese aus der ontischen Indifferenz resultierende, gleichwohl sekundäre Nichtunterscheidung werden wir in Zukunft als *poetologische Indifferenz* bezeichnen. Sie wird darin manifest, daß das *nomen actionis* (ποίησις) und das *nomen rei actae* der Dichtung (ποίημα) heute noch vielfach gleichgesetzt werden, denn gleichgesetzt werden offensichtlich müssen.¹⁴ Übrigens eine Gleichsetzung, die schon Aristoteles geläufig ist.

Betrachtet man Dichtungen jedoch als *Kunstwerke*, so ergibt sich daraus der Zwang, ihnen als selbstverständlichen Zweck Wirkungen zuzuordnen, wie dies die von Aristoteles in seiner *Poetik* kurzerhand eingeführte, in ihrer Notwendigkeit gleichwohl weiter nicht ausgeführte Zweckmäßigkeit der Dichtung zeigt.¹⁵

Durch die Annahme einer literarischen Bezweckung wird ein weiterer Aspekt des Handwerks auf die Literatur übertragen. Denn der Wert des Werks, wie jenes des es hervorbringenden Handwerks sonst auch, läßt sich an dessen Nützlichkeit ermesen. Diese kann hinwiederum erst an den Wirkungen des Werks abgenommen werden. Erst dieses Abnehmen macht aus jedem Leser, Zuhörer und Zuschauer jenen Abnehmer, jenen Rezipienten, der er für die Literaturwissenschaft ist. Denkt man die Dichtung als ein Werk, das in jedem gewisse Wirkungen auszulösen und den Rezipienten zu einem sich von Person zu Person zwar variierenden, aber trotz dieser Varianz ein einheitliches Bild bietenden Tun und Lassen zu bewegen hat, so ermöglicht dies durch die Erforschung der erzielten Wirkungen, Rückschlüsse auf die Zweckbestimmungen der die gewahrten Wirkungen auslösenden Momente der Beschaffenheit des Werks vorzunehmen. Das Kunstwerk ist ein ‚Wirkwerk‘,¹⁶ ein durch Dichterhand „in vollkommenem Funktionalismus“¹⁷ auf seine möglichen Wirkungen hin entworfenen und erwirktes Wirkungsmittel. Aristoteles – und in seinen Fußstapfen die moderne Literaturtheorie – „hat nicht einerseits ein Werk, andererseits eine Wirkung, noch auch diese Wirkung allein im Auge, sondern ein Werk der Wirkung, den Lebensvorgang der in der Tragödie sich vollziehenden tragischen Erschütterung, die selbstverständlich die Erschütterung der Zuschauer ist.“¹⁸

Wird nun der zentrale Gegenstand der Literaturgeschichtsschreibung in der Literaturtheorie unserer Zeit als „ein Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion“ bestimmt, „der sich in der Aktualisierung literarischer Texte durch den aufnehmenden Leser, den selbst wieder produzierenden Schriftsteller und den reflektierenden Kritiker vollzieht“,¹⁹ wird also das literarische Gesamtgeschehen aus dem im Begriff der ποίησις festgelegten Blickwinkel betrachtet und die Dichtung in ein poetisches, ein ästhetisches und ein kritisches Moment zerlegt, die zusam-

men den Gegenstand der Literaturwissenschaft (ποίησις im ganzen) ausmachen, dann wird dadurch mit lobenswerter und recht seltener Entschlossenheit nicht nur für eine Betrachtungsweise Lanze gebrochen, die hilft, gängigen Einseitigkeiten und Simplifizierungen vorzubeugen, sondern es wird gleichsam auch das von Aristoteles Ausgeführte fortgeführt und – unausweichlich, wenngleich auch ungewollt – der besagten Indifferenz der Handwerksanalogie das Wort geredet. Selbst der entschlossenste Einspruch noch spricht und denkt in der gleichen Sprache und bleibt daher ein Widerspruch.

Das Werk zehrt bei der Zeitigung seiner Wirkung von seiner Beschaffenheit. Die erzielten Wirkungen sind zwar unterschiedlich, diese Art seiner Beschaffenheit jedoch stets dieselbe. Das Sosein des Kunstwerks ist somit eine Beschaffenheit zu etwas. Für die Aristotelische Dichtungslehre, mithin für die Metaphysik der gängigen Literaturwissenschaft²⁰ ist diese Finalität auch der Schlüssel zur Feststellung des Wasseins des Kunstwerks, denn nach wie vor die eine Seite jenes bipolaren Wechselverhältnisses, das Werk-Leser-Relation heißt²¹ und als grundsätzlicher literaturwissenschaftlicher Kunstbegriff möglichst alle Phänomene des Literarischen in seine Geltung ziehen soll.²² Hinsichtlich dieser seiner Bewandnis gibt sich das literarische Werk als ein Wirkungspotential in Erfahrung, es ist ein *Gewirk*.

Daß das ontisch als Kunstwerk vorgestellte Literarische ontologisch-kategorial als *Gewirk* bestimmt wird, entspringt indessen keiner Oberflächenerscheinung, die erst mittelbar in den durch das Kunstwerk gezeitigten Wirkungen zutage tritt. Das als Kunstwerk gedachte Dichtung ist für den es so Denkenden durch und durch *Gewirk*. Und dabei zeigt der ontologische Terminus *Gewirk* nicht nur jene Zweckbestimmung des Kunstwerks im Sinne eines Wirkungspotentials an, für die jede wirkungsästhetische Untersuchung ohne Mühe den Nachweis ‚liefern‘ kann. Er erhält auch einen Verweis auf die tektonische Struktur des Kunstwerks. In diesem syntaktisch engeren Sinne wendet sich das *Gewirk* der Literaturwissenschaft als *textus* zu. Das Kunstwerk wird als das Gewebe von kleineren Elementen gedacht, die an sich ebenfalls den Charakter des *Gewirks* haben, denn selbstredend hat es auch mit einem jeden dieser tektonischen Elemente seine ganz besondere Bewandnis.

2. Metaphysische Fundamente der Aristotelischen Dichtungsdefinition

Zwar sind die handwerksanalogische Sicht und die poetologische Indifferenz der *Poetik* teils in dem altgriechischen Sprachgebrauch, teils in der kunsttheoretischen Tradition selbst begründet, die Aristotelische Definition der Dichtung als dichterischer Kunst ist dennoch keineswegs nur die fertige Übernahme

eines vorwiegend sprachlich bedingten Vorverständnisses. Vielmehr ist sie eine Frucht eigener philosophischer Anstrengungen. Ein neues Betätigungsfeld der φιλοσοφία. In der *Poetik* geht es Aristoteles einerseits um den Nachweis des Technecharakters der Dichtung, die ihr von Platon spöttisch aberkannt worden ist, mithin um die philosophische Legitimierung der Dichtung als Dichtkunst und andererseits um die philosophisch fundierte Aufhebung gewisser viel zu offensichtlicher Unzulänglichkeiten der zwar landläufigen, aber noch weitgehend unphilosophischen Handwerksanalogie. Die Begriffe und Vorstellungen, die er dabei als Leitfäden nimmt, lassen sich darum nur aus einem breiteren Zusammenhang des *corpus aristotelicum* heraus recht verstehen.

Das griechische Syntagma ποιητική [τέχνη] betont das Handwerkliche gleich zweifach. Ποιεῖν meint nicht nur ein Machen, ein herstellendes Erzeugen, eine durchsetzende Ausführung wie etwa das lateinische *facere*. Die Bedeutung des griechischen Verbs geht darüber beträchtlich hinaus: Ποιεῖν kann auch ein pflegendes Zurichten (des Bartes oder der Haare z.B.), ein Hervorrufen (beispielsweise von Angst) und ein Hervortreiben-Lassen (z.B. der Saat) bezeichnen. Götter können sogar Regen ποιεῖν. Zugleich liegt dem Substantiv τέχνη das Zeitwort τίκτειν zugrunde, das keineswegs nur *gebären* und *zeugen* bedeutet, sondern *erzeugen*, *hervorbringen*, *auslösen*. Nicht von ungefähr heißt der Zimmermann, der Handwerker also, der aus dem zunächst amorphem Holz (ὄλη) Gebäude hervorgehen läßt, altgriechisch τέκτων. Τίκτειν drückt offensichtlich ein Hervorbringen, ein In-die-Welt-setzen aus, wo das in seiner Gestalt vorerst noch nicht Gekannte erstmals in Erscheinung tritt, nämlich in die Erscheinung seiner Erkennbarkeit als etwas. Gestalt gewinnen kann – lehrt uns dieser Gang von Assoziationen – gleichwohl erst, was gestaltet worden ist. Nun wäre es irrig anzunehmen, daß infolge der Substantivierung in dem etwas sinneinengenden Gebrauch der Hauptwörter ποιησις und τέχνη als Termini griechischer Philosophie die soeben angedeuteten feinen Nebenbedeutungen und noch feineren Implikationen der Verba ποιεῖν und τίκτειν gänzlich sollten zum Erlöschen gekommen sein.²³

Durch die lapidare Bezeichnung ποιητική [τέχνη] werden zweifellos beide soeben genannten Bedeutungsfelder auf die Phänomene der Dichtung übertragen. Dichtkunst gibt sich der Kunstphilosophie des Aristoteles – und in seinen Fußstapfen der gesamten abendländischen Kunstphilosophie sowohl wie der landläufigen Literaturwissenschaft – als eine herstellend erzeugende Tätigkeit in Erfahrung, die es fertig bringt, das vorerst nicht Sichtbare, denn weder voll Ab- noch gänzlich Voraussehbare ansichtig, ja ansehnlich zu machen. Die ποιητική τέχνη nennt somit von sich aus auch den vermeintlichen Grundmodus ihrer selbst. Hierdurch wird sie allerdings unausweichlich in den engeren Zusammenhang der antiken Wesenslehre einbezogen.

Dies geschieht indessen nicht beliebig oder gar von ungefähr. Vielmehr ist es zwangsläufig auch die Frucht der empirisch-pragmatischen Orientierung des Ari-

stotelischen Denkens. Die Aristotelische Denkart verdankt ja ihre Durchschlagskraft nicht zuletzt der durchaus überzeugenden Überzeugung, daß sinnlich erfaßbare Wesen (αἰσθητὰ οὐσίαι) allesamt über einen Baustoff (ὕλη) verfügen.²⁴ Dieser Grundsatz der Aristotelischen Metaphysik ist indessen dermaßen fundamental, daß seine Geltung schier unbegrenzt ist. Für Aristoteles sind nicht nur Holz und Erz Stoffe (ὕλη [αἰσθητή]). Er nennt sogar rein Gedachtes und somit Immaterielles *Stoff* (ὕλη [νοητή]), wie beispielsweise ‚Gegenstände‘ der Mathematik.²⁵ Eben dieses jedem Ding gemeinsame Materialität, diese Baumaterialität verbindet Aristoteles zufolge Hervorbringungen der Natur mit denen der Kunst.²⁶

Entstehung wird im Griechischen einerseits als natürliche Entstehung, nämlich als *Ent-Stehen-von-ihm-selbst-durch-es-selbst*, als *Hervortreten*, zu Deutsch als *aufgehende Hervorgehen*, als „in sich verweilendes Sichentfalten“²⁷ (φύσις), oder aber andererseits als gekonntes Hervorholen, mithin als kunstvolles Hervorbringen in den Blick gefaßt.

Es ist an dieser Stelle besonders notwendig, zu verhüten, daß der griechische Naturbegriff in dem abgeblaßten und maßlos ausgehöhlten Sinne der gängigen Unterscheidung einer natürlichen von einer künstlichen Welt mißdeutet wird. Der griechische Ausdruck φύσις meint genauso wenig eine von Menschenhand unberührte Welt der Tiere und der Pflanzen, wie wenig die τέχνη die Aufhebung und Durchdringung dieser ‚natürlichen‘ Umgebung mit Künstlichem bedeutet.

Dem scheint indessen zu widersprechen, daß jenes, was im Griechischen mit dem Nomen φύσις bezeichnet wird, gänzlich dem Bereich des pflanzlichen Lebens entnommen ist. Φύσις meint ja bekanntlich ein Wachsen und Hervortreiben, das ewige Streben jedes Pflanzlichen dem Licht (φάος) zu. Wie der Korn zunächst im Keimen und dann in der Pflanze aufgeht, um erneut Körner zu treiben und neues Wachsen zu ermöglichen, ist alles, was irgend entsteht, d.h. aus etwas bereits Bestehendem hervorgeht, in einem allmählichen Wachsen begriffen. Für dieses Wachsen ist charakteristisch, daß es „aus etwas bereits Vorgeformtem heraus stets auf Form und Gestalt hinstrebt.“²⁸ Das im Wachsenden waltende Werden, als das die φύσις hier zu verstehen ist, „vollzieht sich selbständig, so daß der Ursprung der Bewegung, die dieses Werden ist, in dem Werdenden selber liegt.“²⁹ Dem griechischen Naturbegriff liegt somit nicht nur die zirkuläre Weltsicht einer Agrikultur zugrunde, vielmehr wird im Begriff der φύσις mitgemeint, daß die Selbstbewegung des Werdens, das als φύσις bezeichnet wird, „nicht lediglich *bewirkt* im Sinne der Kausalität“ ist, „sondern stets auch *gerichtet* im Sinne der Finalität“.³⁰ Die agrikulturell-zirkuläre Betrachtungsweise und gleichsam auch das Alter und die Verbindlichkeit dieser Sichtweise verdeutlicht Wolfgang Schadewaldt an einer Stelle aus der *Odyssee* (Lib. X, 304).³¹ Hermes rüstet hier Odysseus mit einem Kraut aus, das der Götterbote eigenhändig aus der Erde zieht. In Vers 303 heißt es dann, er habe den Sohn der Antikleia in der Natur der Pflanze auch unterwiesen. Das Worinbestehen dieser Unterweisung in der Natur des

Wunderkrauts wird indessen erläutert, indem lapidar bemerkt wird, das besagte Gewächs sei an der Wurzel schwarz und habe eine Blüte wie Milch. Hier reicht die φύσις von den Wurzeln bis zur Blüte und meint ein Wesen, das in ständigem Wachsen aus seinem Ursprung bis in seine Bestimmung hinein begriffen ist. Auch drückt φύσις keinen Zustand des Ausgewachsen-seins aus, sondern den Vorgang dieses Auswachsens und ballt daher Zeit in sich. Φύσις ist griechisch gedacht mithin ein hervorgehendes Aufgehen in der Vollendung des Gerichtet-seins einer Verursachung, die ohne das Eingreifen menschlicher Hände vonstatten geht.

Gleichwohl meint dies keineswegs, daß die τέχνη eine Aufhebung der φύσις sei, wie uns dies der uns allen geläufige Gegensatz zwischen Natur und Technik auf den ersten Blick anzunehmen zwingt. Der Mensch ist in die Totalität der φύσις gänzlich hereingestellt. Daß die Naturgewalten an der Schwelle menschlicher Behausungen Halt oder Kehrt machen, ist eine Illusion, in die sich die Moderne gerade durch das Mißverstehen ihrer Technik hat wiegen lassen. Ein verhängnisvolles Mißverständnis, dem als erstes der rechte Sinn der griechischen τέχνη zum Opfer fiel.

Für Aristoteles ist die τέχνη eine menschliche Tätigkeit, die jenes vollendet, das die Natur außerstande war durchzuführen. Die Ergänzung der φύσις durch Herstellungen, durch Hervorbringensel der τέχνη erfolgt zwar in der Tat insofern παρὰ φύσις, als die φύσις diese nicht hervorzubringen vermocht hat, muß gleichwohl ungeachtet dessen auch κατὰ φύσις erfolgen, insofern die τέχνη die φύσις vollendet, ihr nachahmt,³² d.w.s. die Natur als *aufgehende Hervorgehen* zum einzigen Maß ihrer selbst nimmt.³³ Τέχνη ist somit die Vollendung der φύσις und als solche von der Art der φύσις, so daß sich das eine anhand des anderen beschreiben und erklären läßt und umgekehrt.³⁴ Gerade deshalb ist davon die Rede, daß τέχνη der φύσις nachahmen, d.h. ihre innere Dimensionen auf sich nehmen müsse oder daß die φύσις die ποιητική das sich besser eignende Metrum gelehrt hat.³⁵ Eine Vollendung kann ja erst aus dem zu Vollendenden heraus, stets unter dessen eigenster Maßgabe geschehen. Dies ist im Falle der τέχνη etwas durchaus Natürliches, im griechischen Sinne des Wortes durch und durch Physisches.

Folglich „befreit“ Aristoteles den Begriff der μίμησις keineswegs aus dessen noch von Platon herrührender ontologischer Verklammerung, wie gelegentlich angenommen wird.³⁶ Aristoteles begründet diesen ontischen Zusammenhang lediglich anders.

Τέχνη widerstrebt somit der φύσις keineswegs. Vielmehr gilt, daß „beide grundsätzlich identisch“ verfahren. „Beide, die Art, wie die Natur erzeugt und wie die Technik herstellt, sind darin gleich, daß in beiden Fällen unter der Einwirkung von etwas aus etwas ein darin angelegtes Etwas verwirklicht wird. Der Unterschied, der hier besteht, liegt darin, daß das Einwirkende in der Natur als Ursprung der Bewegung im Naturding selber liegt, während es in der Techne seinen Ursprung in der denkenden Seele dessen hat, der den technischen Vorgang, die

Herstellung, in Bewegung setzt.⁴³⁷ „Das Werden durch Techne, Herstellung, steht dem Werden durch Physis, natürliche Erzeugung [*sic!*], gegenüber; zwischen beiden besteht eine durchgehende Analogie.⁴³⁸ „Natur und ‚Kunst‘ sind strukturgleich: die immanenten Wesenszüge der einen Sphäre können für die der anderen eingesetzt werden.“⁴³⁹ Der griechische Künstler ist folglich nicht etwa „deshalb ein τεχνίτης, weil er ein Handwerker ist, sondern weil sowohl das Hervorbringen von Werken als auch das Hervorbringen von Gebrauchszeug ein Aufbruch des wissenden und vorgehenden Menschen ist inmitten der φύσις und auf dem Grunde der φύσις.“⁴⁴⁰

Dies hat jedoch zur Folge, daß der Ur- oder Grundstoff (πρωτή ύλη),⁴¹ dem alles Geformte seinen Ursprung verdankt, als etwas selbst nicht Entstandenes, von jeher Gegebenes gedacht bleiben muß, denn sonst müßte man sich in eine durchaus lästige und geradezu unlösbare Aporie verwickeln.⁴²

Da jegliche Wirklichkeit des Seienden nicht als bloßes Vorkommen in existenzieller Singularität, sondern vielmehr als aufgehendes Hervorkommen in ontologischer Allgemeingültigkeit gefaßt ist, kann sich die Aristotelische Metaphysik dank seinem amorphen und daher näher weder bestimmbar noch zu bestimmenden Stoffbegriff der Herausforderung im Hinblick auf die unbeschreibliche Dynamik und Seinsvielfalt – wenn nicht gleich des Seins, so doch – aller Seienden als gewachsen erweisen.

Gleichwohl hat dieser Erfolg einen bedenklich hohen Preis: Der Rückgriff auf die metaphysische Wesenslehre drängt ja schließlich nachgerade darauf, die Entstehung jedweder Dichtung als künstlich-künstlerisches (τέχνη) Hervorgehen zu denken und mit der Frage nach einem Woraus (ἐξ ὧν) zu verbinden.⁴³ Allein diese Frage ist nach wie vor die des Handwerks, also ontologisch gesehen die einer ontisch ausgezeichneten Art umsichtigen Besorgens. Entstehung im Handlungsbereich des Daseins ist demnach stets Hervorbringung, d.h. die Durchführung einer τέχνη im Sinne eines herstellenden Handwerks, das will wiederum auf den Hergang und Ausgang der jeweiligen Kunsttat hin besehen besagen: die formende Herausführung eines Gebildes aus dem der Gestaltverleihung bislang verschlossenen Formlosen. Diesem Schema nach geht die künstlerische Absicht (Idee) – existenzial gesehen – durch die Vorsicht behutsamer Handhabung des Rohstoffes und der Kunstwerkzeuge in der Umsicht des besorgenden Umgangs künstlerischer Handlungen einerseits in die Einsehbarkeit des Kunstwerks als Rezeptionsvorlage, andererseits in die Kunsteinsicht der Rezipienten über, in deren einen sich schließlich auch der Schöpfer der Dichtung immer wieder verwandeln muß.

Richtig deutlich wird der ausschließliche Charakter und die enorme Durchdringungskraft der Handwerksanalogie vielleicht erst an der abendländischen Rezeption der hebräischen Schöpfungsgeschichte. Denn selbst die orientalistisch inspirierte christliche Theologie muß dem Zwang der Handwerksanalogie

nachgeben und den Weltanfang (רִאשִׁית) auf gut Aristotelisch als den gewaltigen Akt einer kunstvollen Hervorbringung begreifen. Auch erweist sich das Theologem der *creatio ex nihilo* bei genauerem Hinsehen als nichts anderes denn als eine aus Verlegenheit trotziger erteilte Antwort auf das *Ex-nihilo-nihil-fit* der klassischen Philosophie. Als *creatio prima* wird dabei die allererste von Gott als *primus movens* ausgeführte Welterschöpfung (בְּרִיאָה) bezeichnet. *Creatio secunda* meint hingegen das Hervorbringen einzelner Wesen und Gegenstände aus der bereits erschaffenen und somit als Urstoff weiterer Schöpfungen dienender Welt (יְצִירָה), woran sich als *imago Dei* schon auch der Mensch zu beteiligen vermag.

Die Erschaffung der Welt ist nach wie vor als Hervorbringung aus einem Grundstoff gedacht. Wenn sein muß, ist dieser Stoff das Nichts.

Weil durch die Aristotelische Definition der Dichtung *qua* Dichtkunst als einzig mögliche Umgrenzung des Seinsbereichs literarischer Seiender vollends dem zwiefältigen griechischen Seinsverständnis (φύσις und τέχνη) entspringt und somit der auf der Handwerksanalogie begründeten peripatetischen Dichtungslehre ein dreifacher Stoffbegriff zugrunde liegt, muß die Aristotelische Frage nach der Dichtkunst zunächst in den ursprünglichen, ontischen Fragezusammenhang von *Physik* und *Metaphysik* zurückgenommen werden.

Die Aristotelische Lehre von der ποίησις im ganzen besagt, daß jedes kunstvoll Hergestellte, sei es ein ποίημα der Dichtkunst oder sonst eines Handwerks, stets der kunstverständigen Zusammenfügung eines ungeformten Grundstoffes (ύλη), im Falle einer Statue beispielsweise des Erzes, und der diesem Grundstoff verliehenen Gestalt (μορφή) entspringt. Letztere wird indessen als die äußere Erscheinungsform der künstlerischen Leitidee (τὸ σχῆμα τῆς ιδέας)⁴⁴ begriffen, die in der Seele des Künstlers bereits vor der Kunsthandlung vorgeprägt ist und ihn schon bei den ersten schöpferischen Handlungsakten leitet.⁴⁵ Sie schwebt somit dem Künstler zum einen als Urbild, als leitende Grundansicht, zum anderen als Grundabsicht⁴⁶ (εἶδος, παράδειγμα,⁴⁷ ιδέα) vor Augen.⁴⁸

An dem systematischen Charakter dieser dreifachen Begrifflichkeit ist in aller Deutlichkeit sichtbar, daß Aristoteles bei der Wahl des ύλη-Begriffs gerade dessen Integrierbarkeit in die Handwerksanalogie vor Augen gehabt haben dürfte.⁴⁹ Jedenfalls ist das Kunstwerk bei Aristoteles die verwirklichte dreifache Verbundenheit des vor der Kunstschöpfung gestaltlosen Stoffes, der immateriellen Gestalt und der inexistenten Form.⁵⁰ Die ύλη entspricht demgemäß mit ihrer Unbestimmtheit und gleichzeitiger Verwirklichungsmöglichkeit der Kategorie des „Abstrakt-Allgemeinen“,⁵¹ des καθόλου, die μορφή wiederum mit ihrer bewirkten Wirklichkeit und ihrer Jadiesheit der Kategorie des „Partikulären“, des „Sinnlich-Wahren“,⁵² des καθ' ἑκάστον,⁵³ wobei jedoch gilt, daß mit μορφή nicht das konkret Seiende, sondern nur dessen Gestalt, sein durch Handwerk bewerkstelligtes In-Erscheinung-Treten bezeichnet ist.⁵⁴

Die τέχνη gibt sich somit als der dem Menschen einzig mögliche Brückenschlag zwischen dem Bereich des καθόλου in den des καθ' ἑκάστων in Erfahrung.

Der kunstvolle Schöpfungsvorgang ist gleichsam nur insofern eine Gestaltverleihung, als sie eine Hervorbringung, Hervorholung, eine Entwicklung ist, mithin eine Entfaltung aus dem vorderhand, denn vor der Handhabung von Kunst amorphen Stoff. Dabei leistet das vorläufig Amorphe der Bildungsabsicht durchaus Widerstand, die künstlerische Verwirklichung ist keine unbedingte Umsetzung, sondern eine mühsame Durchsetzung. Aristotelisch gedacht, ergibt sich aus der schöpferischen Grundabsicht tatsächlich eine *intentio auctoris et recipientis*, allein nicht im heutigen, sondern im ursprünglichen lateinischen Sinne des Wortes.

Aus dem soeben Erörterten folgt, daß der Aristotelischen Kunstlehre zufolge jedwedes natürlich oder künstlich Entstandene als sinnlich Wahrnehmbares, je nachdem ob es vor, im Laufe oder nach seiner Entstehung betrachtet wird, dreifach faßbar ist:

1. Als *Stoff*. Als gestaltlose, denn noch ungestaltete materielle, d.h. der Entstehung kunstvoll entfesselnden Seele fremde, näher nicht bestimmte Unterlage (ὑποκείμενον);
2. als *verwirklichte Gestalt*, d.h. als in die Tat, denn in den Stoff umgesetzten Schöpfungsanblick, der sich insofern von dem Schöpfungsabsicht unterscheidet, als diese als geistig-seelisches Vor-Bild durch Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der konkreten Verwirklichung hindurchgegangen sich einerseits wandeln, d.h. umbilden, andererseits sich den amorphen Stoff als materielle Unterlage anverwandeln mußte. Und schließlich
3. als das dynamische *Gefüge von Stoff und Gestalt*.⁵⁵

Da nun jedes nur Entstandene erst als solches gilt, insofern es aus der amorphen ὕλη hervorgekommen schon jenes ist, als was es in Erscheinung tritt, kann man in dem Aristotelisch gedachten Grundstoff etwas erblicken, das nur der Möglichkeit nach (δυνάμει) ist, was es ist, nicht aber verwirklichungsmäßig (ἐνεργεία).⁵⁶ Der begründende Grundstoff ist nur insofern einer, als darin das durch Hervorbringung Begründete gründet. Auf ihn sind in Wahrheit genauso nur vage Rückschlüsse möglich, wie auf die bei der Hervorbringung des künstlerisch zu Verfertigenen waltende Absicht, die an dem Anblick des kunstvoll Verfertigten, das Geglückten, infolge der während des Schöpfungsvorgangs auftretenden Widerstände nur mehr bedingt aufdämmert. Denn indem das Begründete in der ὕλη als Grund-Stoff seinen Grund hat, tritt das solcherart Grundgelegte mit seiner Grundlegung und nicht der Grund solches Gründens zum Vorschein, wodurch das Gründende des Grundstoffes – als dessen Natur (aufgehendes Sich-Zeigen) – gleich-

sam verdeckt wird: Jeder Grund bleibt ein Untergrund.⁵⁷ "Υλη und εἶδος (ιδέα) ziehen sich als gründende Momente der Seiendheit des Hervorgebrachten bzw. des Hervorgegangenen in den weiter nicht zu ergründenden Hintergrund zurück. In der Vollendung der Kunst, das will auf Aristotelisch besagen: im Hervorgebracht-sein gelangt beides – Stoff (ὑλη) und Vorgesehenes, die Vor-Sicht (εἶδος) – in eine unzertrennliche und unvorhergesehene Einheit. Dieses Gelangen ist indes auf seinen Grundmodus besehen ein Gelingen. Die kunstvolle Hervorbringung vollzieht sich in ihrer Vollendung, indem sie glückt und durch dieses Glücken beglückt.⁵⁸ Als die Einung der stets, in jeder Rezeption von neuem glückenden Einheit von Stoff und Vor-Sicht west das jeweils kunstvoll Hergestellte. Somit gelangt an jedem Kunstding, so auch an jedem Kunstwerk die gegenseitige Bedingung von ὑλη und εἶδος zum Vorschein.⁵⁹

Auf die Kunst der Dichtung bezogen besagt dies soviel, daß die zunächst nur innen geschaute Schöpfungsabsicht in dem Stoff des Kunstwerks als durch Umsicht und Zuversicht entstandener, fertig vorliegender Form, als materieller Vorlage künftiger, von nun ab ständig möglicher Rezeption aufgeht (εὐσύνοπτον εἶναι⁶⁰).

Die Spannweite dieses Bogens der metaphysischen Begrifflichkeit umfängt alle Arten der Entstehung, neben jener der φύσις auch die der τέχνη, insofern letztere irgend nur als Hervorbringung, als final-kausatives Hervorgehen, nämlich als ein hervorgehendes Aufgehen gedacht ist: ἡ φύσις διττή, ἡ μὲν ὡς ὑλη, ἡ δ' ὡς μορφή, τέλος δ' αὐτή.⁶¹ Damit werden indessen dank der Handwerksanalogie auch die stoffliche Grund- und die materielle Vorlage des dichterischen Kunstwerks in eine ontisch-unzertrennliche Einheit gebracht.

Für die Grundsätze einer Wissenschaft, die – wie dies die Literaturwissenschaft in all ihren Abarten heute noch tut – die Dichtkunst als ontische Seinsquelle aller literarischen Seienden ins Auge faßt, hat diese Einbindung in die Wesenslehre weitreichende Folgen.

Jedes sinnlich wahrnehmbares Seiende (ἡ αἰσθητὴ οὐσία), das nur irgend durch künstlerische Betätigung ins Sein tritt, ist im Sinne der soeben erörterten Begrifflichkeit infolge seiner Entstehung *per se* und *per definitionem* zu einer oder genauer gesagt als eine unzertrennliche Einheit von Stoff (ὑλη), vollendeter Gestalt (μορφή) und getätigter Verwirklichung (ἐνέργεια)⁶² geworden. Es ist ein in kunstvoller Einheit vorliegendes einheitliches Ganzes, mithin die Gesamtheit gewisser zum vollendeten Werksein nötiger Elemente (σύνολον), ein „dritter Typus der Substanz“⁶³, der aus ὑλη und λόγος mehr als verflochten, denn zusammengefügt ist,⁶⁴ was sowohl logische wie auch onto-logische Relevanz hat.⁶⁵ Gleichsam setzt die Kunst, dieses Hervorgehen (φύσις) eines Hervorbringsels (ποίημα) kraft kunstvoller Hervorbringung (ποίησις κατὰ τέχνην) bewerkstelligendes, denn Schwierigkeiten, Herausforderungen und Anfechtungen meistern-

des Wissen (τέχνη ἐπισταμενέ)⁶⁶ eine Kenntnis dessen voraus, wie solche Vollständigkeit erlangt werden kann. Da Ganzheit (ὀλότης) auch eine Unversehrtheit meint, ohne welche von einem Kunstwerk unmöglich die Rede sein kann, ist mit der zu solcher Vollständigkeit befähigenden Kunst die Gewandtheit mitverstanden, von sich aus (φύσει) unvollständige, aber sinngemäß ergänzbare Teile zu einer Ganzheit zu vereinen. Diese Gewandtheit erhält der Mensch indessen selber nur als Teil der als aufgehendes Hervorgehen gedachten Natur (φύσις) und nur, insofern er der selbständigen Sichentfaltung (φύσις) handelnd nachfolgt.⁶⁷ Auch verhilft der Künstler in seiner kunstvollen Handlung nur solchem zur Vollendung seiner selbst (ἐπιτελεῖ), was von sich aus (φύσει) nicht in seiner letzten, endgültigen Bestimmtheit aufgegangen, d.w.s. voll-kommen ist.⁶⁸

Die so entstehende Einheit ist indessen eine Einheit von Einheiten, die je nach Komplexität entweder selber Einheiten weiterer Einheiten oder aber nach unten hin nicht weiter teilbare Einheiten sind. Wäre dem der peripatetischen Wesenslehre zufolge anders, so könnte Aristoteles die Kenntnis der Entstehung des Produktes einer Kunst mit der Kenntnis dessen unmöglich gleichsetzen, aus welchen Teilen das jeweilige Kunst Ding zusammengesetzt ist.⁶⁹ Da diese Teile allesamt an der endgültigen Form (μορφή) beteiligt sind, denn diese erst überhaupt die Synthese (σύστασις) aller Gestalt verleihenden Teile (Morphemata) ist, erweist sich jedwede metaphysisch fundierte Kunstwissenschaft unvermeidbar als hylologische Morphologie.

Diese alle Phänomene der Dichtung morphologisch in den Blick fassende Betrachtungsweise bestimmt auch jene Blickwinkel, die eine Absteckung der Gegenstandsbereiche einer Wissenschaft von der Dichtkunst erst überhaupt ermöglichen. Wenn Aristoteles etwa sagt, daß jedes Drama gleichsam aus Aufführung, Dargelebtem (ἦθος), daherredendem Erzählen (μῦθος), also aus dem Gefüge der zu erzählenden Ereignisse (σύνθεσις τῶν πραγμάτων), Wortfügung (λέξις), Sprachklang und Gedankenfügung besteht,⁷⁰ dann wird solches keineswegs im Sinne eines analytischen Inventars gemeint. Vielmehr geht es hier darum, den Vorgang der Dichtkunst als Gestaltverleihung im Ganzen vor Augen zu behalten. Wenn sich dem Rezipienten etwa der Charakter, der Habitus einer ‚Gestalt‘ erst im Handlungsgefüge des Dargelebten in Erfahrung gibt, wenn er sich erst mitten in der Flut szenisch dargestellter Ereignisse zeigt, dann deshalb, weil dem vor uns hingelebten Charakter als Eigenschaftsgefüge (ἦθος) erst im Wechselgefüge von Ereignisfügung, Wortfügung, Gedankenfügung und Spielgefüge (Regie) Gestalt verliehen werden kann, gleichwie die übrigen Komponenten des Dramas wie die Wort- und Gedankenfügung der Eigenschaftsfügung entspringen muß.

Das Drama ist stets nur die vollbrachte Einung seiner Einheiten.

3. Die Aristotelische Morphologie literarischer Zeit

Da Aristoteles mit seiner Definition der Tragödie sowohl die Schauspielkunst⁷¹ wie auch die Epik⁷² als die Nachahmungskunst menschlicher Handlung bestimmt, sich Werke der τέχνη jedoch laut des soeben Ausgeführten nur durch einen morphologischen Forschungsansatz analysieren, d.h. zur wissenschaftlich erkennen- den Insichtnahme (θεωρία⁷³) erschließen lassen, mithin in ihre Morphemata aufgelöst werden können, bleiben Zeitphänomene der Dichtung *notgedrungen* einer morphologischen Perspektive verhaftet.

Der Aristotelische Blickwinkel engt sich in der Tat bereits vor der endgültigen Definition der (tragischen) Schauspielkunst im 6. Kapitel der *Poetik* auf eine morphologische Untersuchung der Handlungsabfolge (μῦθος) unter dem Aspekt der inneren Dimensionen der Nachahmung ein. Klar zu sehen gilt es indessen, daß diese Konzentration auf die Beschaffenheit der Handlungsabfolge zwar der Aristotelischen Hochschätzung der Handlung als wichtigster Komponente des literarischen Kunstwerks entspricht, ihr gleichwohl nicht entspringt. Vielmehr verhält es sich umgekehrt: Weil Aristoteles die Dichtung als dichtende Nachahmungskunst denkt, Kunst jedoch die gekonnte Fortführung natürlicher Entstehungsvorgänge ist, die zu einer Vollendung der dem stofflichem Wesen des Entstehenden zugrunde liegenden Möglichkeiten führt, die sich wiederum auf in ihrer Jeweiligkeit heterogene Entstehungsmomente einzelner Entstehungen ein Ganzes bildender Teile *verteilt*, die ihrerseits selber den Charakter der Vollständigkeit tragen müssen, muß den Forscher der Dichtkunst jene begründende Einheit in ihren Bann schlagen, als deren Nachahmung sich das literarische Kunstwerk konstituiert.

Nachgeahmt werden indessen zwar stets Menschen, jedoch nur, sofern sie handelnd sind.⁷⁴ Denn Tragödie und Epik sind zwar beide Nachahmungen allgemeiner Achtung würdiger Menschen. Da die ποιητική zwar eine μιμητική τέχνη ist, ihre Nachahmung jedoch im Sinne der als μίμησις πρόξεως⁷⁵ bestimmten Tragödie nicht Menschen, sondern ihren Handlungen gilt, kommt dem philosophischen Wissen über die Dichtkunst die Aufgabe zu, die Morphologie der Handlungsnachahmung zu entwerfen. Die Menschen, als dessen Nachahmung jedes literarische Werk hier gedacht ist, müssen sonach handelnd erst sein, als was sie nun gelten.⁷⁶ Dies aber nicht nur, weil Nachahmung selber eine Handlung ist, die als das Spiegelbild einer Handlung unbedingt ihr Handlungsgegenüber erheischt. Vielmehr zeigt sich der griechischen Ontologie der Mensch als das Seiende, zu dessen Sein das Handeln wesenhaft gehört. Damit ist aber zugleich gesagt, daß die philosophische Behandlungsart, der Aristoteles die Dichtung hier unterzieht, ihren Sinn mit der engeren Fassung des Worinbestehens der Nachahmung als μίμησις πρόξεων leicht wandelt. In ihrem Mittelpunkt stehen fortan nicht mehr Menschen als Ausführende konkreter zur Darstellung zu bringender Taten, son-

dern als Handlungseinheiten innerhalb einer langen Kette von Verursachung und Folge, deren jedes Glied eine Handlung und zugleich Teil der ganzen Handlung ist. Aristoteles hat ja nur und insofern das Recht, die Schauspielkunst als die Nachahmung von Handelnden zu bezeichnen, weil und als sich diese Handlungen zu der schlechthinnigen Handlung als solcher vereinigen (*Ἔστιν τε μίμησις πρᾶξεως, καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων*).⁷⁷

Menschen geben sich der Aristotelischen Kunstphilosophie denn gleich zweifach als Handlungseinheiten in Erfahrung. Erstens geht sowohl das Menschsein wie auch dessen Ehrwürdigkeit oder Schlechtigkeit erst aus Handlungen hervor.⁷⁸ Das – im griechischen Sinne – natürliche Medium der menschlichen Seinsentfaltung (*φύσις*) ist ja die *πρᾶξις*. Die Menschen sind in diesem Sinne Handlungseinheiten, weil sie sind, was sie sich im Laufe ihres literarisch darzustellenden Leben alles erlitten und erhandelt haben. Sie sind die gewordene Einheit ihres Schicksals, das aus dem Blickwinkel des Erlittenen als Verhängnis, aus dem Blickwinkel der vollbrachten Taten heraus wiederum als (schicksalwendendes) Geschick gefaßt werden kann.

Die ontisch-ontologische Unvordenklichkeit der *πρᾶξις* für das griechische Denken tritt an der Art und Weise, wie das Eingreifen höherer Gewalt ins menschliche Leben gedacht wird, offen zutage. Selbst die Götter noch – und zwar sogar Götter untereinander – schmieden und durchkreuzen, verwirklichen oder vereiteln Pläne. Kurzum sie handeln. Die *πρᾶξις* erweist somit dem griechischen Denken als ein Grundmodus menschlichen Seins, der so fundamental ist, daß über ihn nicht hinausgedacht werden kann. Selbst dann nicht, wenn es nicht mehr um Menschen geht. Daß die Geschehnisse, die von der Götterwelt ausgehen und die laut der *Poetik* in der Epik unbegrenzt, in der Dramatik nur mit Maß eingesetzt werden dürfen, pragmatisch sind und von Aristoteles in der Tat als *πράγματα* bezeichnet werden dürfen,⁷⁹ ist mithin weniger Beweis dafür, daß die Pragmatik eine zentrale Kategorie griechischer Staats- und Dichtkunst sei, als vielmehr ein Fingerzeig, daß *πρᾶξις* eine Fundamentalkategorie klassischer Ontologie ist. Die *πρᾶξις* kann erst durch ihre ontologische und nicht etwa schon durch ihre anthropologische Unvordenklichkeit zum zentralen Begriff der Aristotelischen Dichtungslehre werden.

Die durch die Dichtkunst nachzuahmenden Menschen sind für Aristoteles indessen auch aus einem anderen Grund Handlungseinheiten. Und zwar, weil die Handlungseinheit, die sie je sind, und in die ihr Leben all ihre Taten und alles von ihnen Erlittene eint, eine Einheit innerhalb der Kette jener kollektiven Handlungseinheit ist, zu der sich die individuellen Handlungseinheiten im Werk als Handlungsganzem zusammenfügen.

Der Handwerksanalogie und der damit eng verbundenen Unvordenklichkeit der *πρᾶξις* ist indessen eine weitere Analogie inhärent. Wie sich der *ἦθος*, also der durch alle Handlungen eines Lebens als roter Faden hindurchziehende Grundzug

dessen, was ein Mensch in seiner menschlichen Jeweiligkeit gilt, erst an der *πρᾶξις* erkennbar wird, so ist das Anliegen der Tragödie als literarisches Werks (*τῆς τραγωδίας ἔργον*)⁸⁰ die Auslösung seelischer Wirkungen. Die Handlung ist nicht nur insofern eine, weil sie von menschlichen Handlungen handelt, sondern auch und erst recht, weil sie auf den Aufnehmenden hin handelt, diesen behandelt, ihm zur *κάθαρσις*, d.h. zur medizinischen Befreiung von *ἔλεος* und *φόβος*, mithin zur Erlösung von nicht beherrschbaren Gemütsregungen verhilft. Die Nachahmung soll ferner – ganz im Sinne der Handwerksanalogie – in vorsorglicher Hinblicknahme auf den Rezipienten beschaffen sein. Ein *ἔργον* kann das literarische Werk nur sein, soweit es *ἐνέργεια* ist, sofern es wirkt. Das Werk scheint Aristoteles auf seine Seinsweise hin besehen ein Am-Werk-sein. Daß hier ein terminologisch bewußter Begriffsgebrauch vorliegt, bezeugt eine Stelle in der Metaphysik, wo wir uns durch Aristoteles darüber belehren lassen können, daß das Kunstwort *ἐνέργεια* ein Derivat von *ἔργον* sei.⁸¹ Das Werk wirkt, das Werk ist das Am-Werk-seiende. Da rührt es her, daß das literarische Werk, ob durch unmittelbare Aufführung oder erzählenden Bericht, sogar noch seine literarischen Gestalten als handelnde und wirkende (*πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας*) auftreten lassen muß.⁸²

Die tautologische Art der Aristotelischen Begrifflichkeit kündigt indessen von der Notwendigkeit, bei einer konsequent philosophischen Betrachtung der Dichtung zwei einander widersprechende Aspekte zur Geltung zu bringen. Einerseits muß sich die Dichtung im Sinne einer Kunst als ein einheitliches, kunstvoll konzipiertes und durchgebautes Gefüge erweisen, das sich stets identisch bleibt (*Werk*, *ἔργον*), andererseits muß die Dichtung als aufzuführende oder zu erzählende Nachahmung handelnder Menschen selber der Handlung gemäß sein. Dies besagt von der Teleologie der Dichtung als Gewirk auch: Die jeweilige Dichtung als Handlung ist auf menschliche Aufnahmehandlung angewiesen. Erst wenn sie der Aufnahmefähigkeit des Rezipienten entspricht, kann die mimetische *πρᾶξις* Dichtung ein Am-Werk-sein (*ἐνέργεια*) sein lassen, mit einem anderen Wort: Wirkungen zeitigen.

Die Wirkung ist dem Werk konstitutent und durch kunstvolle Schöpfungshandlung zugrunde gelegt. Die Teile, die es zu einer Wirkungseinheit machen, müssen optimal aufeinander abgestimmt sein, wirkungsvoll verwoben und verflochten. Kurzum: Das Werk hat durch und durch ein Gewirk zu sein.

Diese philosophisch zentrale Stellung der *πρᾶξις* in der Wesensbestimmung der Dichtung tritt ein weiteres Mal in voller Schärfe zum Vorschein, wenn Aristoteles für die sprachliche Verwirklichung der Nachahmung von Handlung einen eigenen Termin einführt und dadurch zum Ausdruck bringt, daß die künstlerische Nachahmung von Handlung eine besondere Form von Sprache und mithin eine schier unvordenkliche Sprechhandlung sei (*μῦθος*). Und imgleichen, wo Aristoteles die der Dramatik von der Epik unterscheidet. Denn der Gattungsunterschied

ergibt sich für ihn gerade aus dem Umstand, daß Dramatik und Epik *πρῶξις* je auf unterschiedliche Art und Weise zur Nachahmung gelangen lassen. In der Schauspielkunst kommt die *πρῶξις* unvermittelt durch die unmittelbare Spielhandlung von Schauspielern zur Darstellung, wogegen epische Werke auf mittelbarer Kundgabe, auf der Vermittlung durch einen Glaubwürdigen beruhen, griechisch gesagt, *ἀπαγγελία* sind.⁸³

Bezüglich der dichterischen Handhabung von Zeit scheinen aus der handlungstheoretischen Warte des Aristoteles heraus diesem letzteren Darstellungsweg, wo das Gefüge aller Sprachhandlungen in der Tat noch sind, was sie heißen, nämlich *μῦθος*, d.h. redende Heraufbeschwörung von Taten und Geschehnissen, keine Schranken gesetzt (*ἀόριστος*). Demgegenüber gilt für die Schauspielkunst, in Sonderheit für die Tragödie, daß die Handlung möglichst eines einzigen Tages darzustellen ist, wobei Aristoteles anhand der Geschichte der tragischen Dichtkunst einräumen muß, daß sich Dichter früherer Zeiten nicht immer und nicht gänzlich an diese Regel gehalten haben, mithin daß die viel beschworene Einheit der Zeit keine singuläre Einheit sein muß, sondern eine Einheit weiterer zeitlicher Einheiten sein darf.⁸⁴

Von Belang für unsere Auseinandersetzung mit den zeittheoretischen Implikationen der Aristotelischen *Poetik* ist indessen nicht die etwas bedenkliche und für moderne Dramen kaum mehr ins Gewicht fallende Vorschrift der Beschränkung dramatischer (und nur der dramatischen) Handlung auf einen einzigen Sonnenumlauf. Vielmehr soll uns hier die auch in dieser Regel zutage tretende Art beschäftigen, wie in dem morphologischen Ansatz des Aristoteles die Erfassung literarischer Zeit erfolgt.

Die rechte dichterische Handhabung der Zeit, in deren Erarbeitung Aristoteles wohl die ganze Rolle der literarischen Zeitforschung zu erblicken scheint, ist naturgemäß der ontischen Indifferenz verhaftet und widerspiegelt daher die sowohl für die *Poetik* als auch für die gesamte Poetologie charakteristische Aspektverdoppelung. Die Poetologie will ja das Sein literarischer Seiender aufklären. Dieses bleibt indessen gefaßt als das rechte Beschaffen-sein durch eine Kunst, von der die jeweilige Kunsthandlung, das Artefakt eine Kunde gibt. Erschaffen ist das Kunstwerk zugleich für an der Erschaffung selbst nicht Beteiligte, die sich dem Erschaffenen erst aufnehmend zuwenden. Mit dieser Zuwendung verfolgen sie jenes Ziel, das dem Kunstwerk in dessen Selbstbezweckung (*ἐντελέχεια*) als sein Eigentlichstes zugrunde gelegt ist (*τὸ γὰρ ἔργον τέλος*). Beide, Schöpfer und Aufnehmender suchen im kunstvollen Geschöpf der Dichtkunst zwar dasselbe. Beide suchen ja eine Wirkung. Gleichwohl, und dies erweist sich für die Poetologie als entscheidend (kritisch), die Art und Weise dieses Suchens ist eine je grundsätzlich verschiedene. Während der Künstler mit seiner Kunst, also mit all seinem Wissen und Können mit bewußter Planung sucht, im Aufnehmenden gewisse – Aristoteles zufolge die Seele des Rezipienten von (krankhaften) Gemüts-

regungen läuternde – Wirkungen zu erzeugen, sucht der Rezipient geradezu das Gegenteil: Er sucht in der Spontanität des aufnehmenden Erlebnisses (ἀίσθησις) in vollem Unvorbereitetsein von diesen Wirkungen betroffen zu werden, denn erst die homöopathische Steigerung der krankhaften Gemütsregungen kann eine Heilung bewirken. Wie man den mehrdeutigen Genitiv κάθαρσις τῶν παθημάτων auch immer verstanden haben will, ob als *genitivus obiectivus*⁸⁵ oder aber als *genitivus subiectivus* bzw. ob man ihn eher als *genitivus separativus* deutet und so auf den pathologischen Umschlag (κίνησις) der Affekte hin interpretiert und derart in einen offen medizinisch-therapeutischen Kontext legt,⁸⁶ eventuell Vorsicht walten läßt und die fragliche Stelle nicht um jeden Preis in die Zwangsjacke einer vermeintlichen Eindeutigkeit zwingt, ändert an der Aristotelischen κάθαρσις-Lehre im entscheidenden Punkt nicht das Geringste: Die der Handwerksanalogie inhärenten Querverweise (ποίησις – τέχνη – κάθαρσις) lassen Aristoteles bei dem Wechsel zwischen dem produktionsästhetischen und der rezeptionsästhetischen Aspekt erneut auf eine Analogie zurückgreifen. Die analogische Einbeziehung der Medizin, die sich heute wohl keine ernsthafte Literaturwissenschaft irgend zu rechtfertigen wüßte, ist dadurch erklärlich, daß Dichtkunst und Heilkunst Künste sind und ihre Wirkungen unmittelbar in dem Menschen zeitigen. Die metaphysische Betrachtung erblickt daher in dem ontologischen Status der jeweiligen τέχνη offenbar keine Differenz. Die primär ontologische Indifferenz führt zu einer weiteren Indifferenz, die wir – in Analogie zur poetologischen – als *ästhetische Indifferenz* bezeichnen.

Während der Tragödiendichter sein Werk mit Handlungen dergestalt auszurüsten (παρασκευάζειν)⁸⁷ hat, daß diese in seinem Publikum Jammer (ἔλεος) und Schauern (φόβος) entfesseln, begegnet der Rezipient dieser Aufrüstung des Werkes mit einer Entrüstung.⁸⁸ Ein Verlust des seelischen Gleichgewichts, das es dem literarischen Werk als Gewirk durch eine Reinigung, durch eine Rührung, d.h. durch eine alles aufrührende Ergriffenheit, durch eine κάθαρσις auf einer höheren psychischen, geistigen (seit der Schauspielkunst der Aufklärung auf einer höheren ethischen) Ebene wiederherzustellen gilt. Die Reinigung der Seele ist die Folge der in das Werk bestellten Wirksamkeit der jeweiligen Dichtung. Mithin die Folge sowohl als auch das Ziel (τέλος)⁸⁹.

Aus diesem Doppelaspekt der ποίησις ergibt sich für jedwede Art von Poetologie der Zwang, literarische Zeit als Morphem des literarischen Kunstwerks zweifach zu fassen. Der Künstler hat beim Entwurf seines Werks dessen Wirkung bestmöglich vorzubereiten. Da sich die auszulösenden Wirkungen aus Sympathie, d.h. aus dem rechten, sich schauernden, den Leidensweg der Protagonisten wie den eigenen erlebenden Nachvollzug der Geschehnisse ergeben, ist eine Handlung um so schöner, d.h. um so wirksamer, je länger, d.h. je unverkürzter, d.w.s. je lebens echter das Handlungsgefüge ist. Zugleich gilt jedoch auch, daß die Auslösung der rechten Wirkungen von dem Fassungsvermögen der Rezipienten abhängt.⁹⁰ Da-

mit die Wirkungen des literarischen Gewirks ins Werk gesetzt werden können,⁹¹ müssen die literarischen Kunstwerke als Zusammensetzungen menschlicher Handlungen (τῶν πραγμάτων σύστασις)⁹² so zusammengefügt sein, daß sie dem Denken und dem Gedächtnis der Rezipienten faßbar bleiben. Folglich gilt die Regel der Länge nur unter gleichzeitiger Geltung der Regel der Faßbarkeit (1451a 9–13).

Die Dauer der Handlung bestimmt sich von der Seite des ποιήσις indessen dadurch, wie ausführlich sie dichterisch in der Aufführung oder in der Narration dargeboten wird, wie lang also das literarisch darzustellende ist. Die Handlungsdauer bestimmt sich von der Seite der ἀΐσθησις her gesehen wiederum dadurch, wie lange bei der einzelnen Handlung während der Aufführung oder im Laufe der Erzählung verweilt wird. Die der gängigen Literaturwissenschaft geläufige Dichotomie von *Erzählzeit* und *erzählter Zeit* ist in Aristoteles' *Poetik* offen zwar noch nicht ausgesprochen, aber offenbar schon impliziert. Sie hat die Funktion, eine einigermaßen einheitliche Sicht der Zeitphänomene dadurch zu ermöglichen, daß sie die literarische Zeit als innere Dimension der einzelnen Formelemente (Morphemata) des hylomorphisch gedachten literarischen Kunstwerks ins Auge faßt. Dadurch wird die literarische Zeit jedoch quantifiziert und stillschweigend als statische Gegenwart eines Messens begriffen. Die Zeit, die eine Handlungseinheit erzählend oder aufführend einerseits umfaßt (ποιήσις), andererseits zum Nachvollzug in Anspruch nimmt (ἀΐσθησις) ist gänzlich dem Hier und Jetzt der zu erleidenden Rezeption (κῶθαρσις) als der Schnittstelle zwischen Kunstvollzug und -nachvollzug übereignet. Ein Moment der Aristotelischen Kunsttheorie, das auch in der Gattungsdefinition, nämlich in der weiter nicht hinterfragten, kollektiven heutigen Ausgelegtheit des Heute greifbar ist: Die Komödie sucht ja bekanntlich schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, und zwar bessere und schlechtere als die heutigen. Ontologisch betrachtet, bestimmt der metaphysische Ansatz der Literaturwissenschaft die literarische Zeit als Man-Zeit.

In der Regel von der Einheit der Zeit wird Zeit als innerer Dimension der Handlung im Sinne einer Ausdehnung verstanden. Zeit ist eine Hülle, die mit Ereignissen zu füllen ist. Wie einschneidend dieses Vorverständnis der Zeit von der Handwerksanalogie bestimmt ist, zeigen am eindeutigsten und einleuchtendsten die schematischen Ausführungen zur Erschaffung literarischer Kunstwerke im 17. Kapitel der *Poetik*. Aristoteles plädiert hier dafür, daß der Dichter die darzustellenden Handlungen und Ereignisse zunächst für sich im groben entwerfen und sich so einen Überblick verschaffen (θεωρεῖσθαι) solle, ehe er sich daran macht, die vorerst bloß in großen Zügen erarbeitete, skizzenhafte Handlungsabfolge szenisch oder episch endgültig auszuarbeiten und zur vollen Länge zu entwickeln.⁹³ Da die einzelnen Handlungseinheiten (Handlungsmomente) mit Notwendigkeit aufeinanderfolgen⁹⁴ und bis ins letzte Glied kausal zusammenhängen müssen,⁹⁵ ist die Handlungsabfolge ein logisches Konstrukt, ein Gerüst, an dem der Dichter,

dieser Architekt der Dichtung andere dichterische Bestandteile (*Charaktere, Inszenierung, Überzeugungskraft*) ‚befestigt‘. Die Handlungseinheiten im einzelnen ergeben ein final-kausales Netz, das die künstliche φύσις, die ποίησις des literarischen Werks als kunstvoller Nachahmung handelnder Menschen umfaßt, dieser Halt, nämlich Zusammenhalt verleiht und somit überhaupt erst ermöglicht. Denn ein „Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt [also als äußerster Ursprung, als Ur-Sache gelten kann], nach dem jedoch natürlicherweise (πέφυκεν) etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise (πέφυκεν) auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht.“⁹⁶ In der morphologischen Betrachtungsweise des Aristoteles gibt sich der μῦθος als eine final-kausale Abfolge von Handlungseinheiten.

Die Folgerichtigkeit der Handlungseinheiten so im einzelnen wie im ganzen ist indessen auch teleologisch (wirkungsästhetisch) von größter Bedeutung. Laut der in der griechischen Kultur allgemein herrschenden Vormeinung hinsichtlich von Schönheit und Ansehnlichkeit besteht das Schöne ja in den Proportionen, diese wiederum in der Größe und in der Anordnung.⁹⁷ Die Anordnung, die Zusammensetzung ist indessen der eigentliche Auslöser von φόβος und ἔλεος, mithin ein unerläßliches Moment in dem Wirkungsmechanismus, der schließlich zur κάθαρσις führt.⁹⁸ Die κάθαρσις ist jedoch das schlechthinnige Wirkungsziel der Tragödie.⁹⁹ Daher kann Aristoteles, ohne sich in einen Widerspruch zu verwickeln, einmal den μῦθος,¹⁰⁰ ein anderes Mal aber die von dem Kunstwerk hervorzurufende Wirkung¹⁰¹ das Ziel, das Worumwillen (τέλος) der Dichtung nennen. Und deshalb kann er bei der Erörterung der Schönheit literarischer Werke in einer biologischen Analogie auf Lebewesen verweisen.¹⁰² Der Leib als Bau eines ζῷον als eines σώμα φυσικόν δυνάμει ζωὴν ἔχοντος ist je auf ihre Funktionalität hin schön. Die Schönheit besteht dabei stets in der Tauglichkeit der Teile des Leibes, deren jeder einzelne ein ὄργανον, mithin ein Mittel zur ἐνέργεια eines ἔργον ist.¹⁰³ *Tauglich* besagt da indes *zugeschnitten auf deine jeweils zu erfüllende Aufgabe*. Mithin sind Schönheit, also proportionierte Anordnung, und wohl konzipierte Handlung auf ihre wirkungsästhetische Bezweckung hin besehen dasselbe. Denn ist das Gerüst der Handlungseinheiten kohärent genug, so ist die Zweckerfüllung (ἐντελέχεια) des literarischen Kunstwerks gesichert. Sobald aber das Handlungsgerüst durch handlungslogische Inkonsequenz Inkohärenz aufweist, weil etwa zu viele (oder überhaupt) Episoden den notwendigen Ablauf der Ereignisse unterbrechen oder gar untergraben, ist der heilende Kunstgenuß beeinträchtigt oder sogar vereitelt. Das Mißglücken der κάθαρσις wiederum schlägt gemäß dem Prinzip der Zweckmäßigkeit des Handwerks unmittelbar und unumgänglich auf die αἴσθησις zurück und läßt das wirkungsmechanisch Untaugliche und Unzulängli-

che als unansehnlich erscheinen. Das Werk ist ein Gewirk, dem Schönheit nur im Kraftfeld seiner Wirksamkeit und zwar als Mittel dieser Wirksamkeit zukommt.

Es ist keine weitere umständliche Interpretation der Aristotelischen Lehre von der Schönheit und der inneren Kohärenz der Handlung nötig, um deutlich zu machen, daß der hyломorphischen Interpretation der Schönheit ein vulgäres Zeitverständnis zugrunde liegt. Dieses zeichnet sich dadurch aus, daß es literarische Zeit als die Zeit der Handlungseinheit im ganzen versteht und somit als das zeitlich-logische, eben als das chronologische Verhältnis (Wechselverhältnis) der einander abwechselnden Szenen interpretieren und als Länge erfassen muß.

Die Handlungseinheiten (πράγματα) des μῦθος sind der peripatetischen Wesenslehre zufolge als stofflich, denn gestaltbar vorzustellen. Sind sie jedoch stofflich und gestaltbar, so müssen sie auch ihr Ausmaß haben. *Ausmaß haben* besagt hier soviel wie *inneres Maß haben*. Das rechte Maß kennen bedeutet das ganze Können, zu dem der Künstler als solcher befähigt ist. Das Maßvolle ist das Kunstvolle und das Kunstvolle muß maßvoll sein. Das Maßlose, also jenes, dessen Maße sich nicht ermitteln lassen, kann ja mit anderen Elementen nicht zusammengefügt werden. Kunst ist aber ein Modus des Ver-Fügens. Strukturelemente literarischer Kunstwerke, als deren eines die Handlungsabfolge gedacht ist, müssen folglich ein inneres Maß haben. Maßgebend gelten kann indessen nur jener innere Zusammenhang, jene Kohäsion, die das maß- und daher kunstvolle Zusammenfügen überhaupt erst verbürgt. Indessen ist solches nur und ausschließlich dann möglich, wenn die Zeitlichkeit der darzustellenden Ereignisse einerseits als final-kausale Chronologie, andererseits als Länge und diese als Ausdehnung gedacht ist. Erst dann kann ja der Dichter in dem Prozeß der poetischen Gestaltverleihung die Zeit *via* Quantifizierung in den Griff, nämlich in einen Kunstgriff bekommen. Der von Aristoteles hierbei verwendete und seitdem in alle Sprachen der Literaturwissenschaft übernommene Wort *Ausdehnung* (μῆκος¹⁰⁴) besagt denn, daß die Zeitlichkeit des Erzählten in ihrer Länge besteht, die entweder durch eine kunstvolle Dehnung oder dank einer gekonnten Raffung auf das erwünschte Ausmaß geformt werden kann.¹⁰⁵

Wiewohl der Bemessung der wünschenswerten Ausdehnung der gestaltende Dichter die Schönheit, die Ansehnlichkeit der Dichtung vor Augen zu halten hat und diese in der Größe und der Anordnung (τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν) besteht,¹⁰⁶ ist schließlich der Dichter mit eine Instanz, die über die Zeitlichkeit des literarischen Kunstwerks verfügt, indem er die einzelnen Ereignisse der Erzählung auf ihre wirksamste Länge stützt und in ein kunstvolles Gefüge bringt.

Die Handwerksanalogie mit der ihr inhärenten morphologischen Betrachtungsweise führt somit einerseits zu einer Raumanalogie, in der Zeitphänomene durchgängig gesehen werden, andererseits dazu, daß die Zeit der Dichtung zu einer

logischen Hilfskonstruktion verkommt, die jedweder eigenen (temporalen) Spezifik entbehrt.

Die zeitliche Abfolge ist eine räumliche in dem Sinne, daß es jederzeit möglich ist, von einem gegenwärtigen Geschehnis zu einem vergangenen oder zukünftigen Ereignis zurückzukehren oder vorzustoßen, man denke nur an die ἀναγνώρισις, die als eines der Grundelemente des μῦθος gänzlich auf einem technisierten Zeitverständnis beruht. Aber selbst dort, wo sich die Zeitlichkeit der Handlung scheinbar nicht in der chronologischen Abfolge der Handlungseinheiten erschöpft, wie bei der epischen Darstellung simultaner Ereignisse, gewinnt schließlich doch die lineare Verräumlichung der Zeit die Oberhand, denn selbst Gleichzeitiges läßt sich nur in quasitemporalem Nacheinander einer auf der Wichtigkeit der zu erzählenden Ereignisse beruhenden Reihenfolge erzählen, was das Gleichzeitige gänzlich in die chronologische Ausgelegtheit der Zeit als logisch bedingter und Logik bedingender Handlungslänge einbindet.¹⁰⁷ Literarische Zeit gibt sich der klassischen Literaturtheorie somit als gestaltbarer Zeitraum hylomorphischer Entstehung und Zweckerfüllung in Erfahrung.

Es bedarf keines Scharfblicks, einzusehen, daß sich alle modernen Theoretiker literarischer Zeitphänomene verhüllt oder unverhohlen von der Poetologie des Aristoteles und so neben der ontischen auch noch von der poetologischen und der ästhetischen Indifferenz leiten lassen. Das schon von Dilthey beschriebene¹⁰⁸ Theorem der Raffung wäre ohne die Leistung der *Poetik* aus je anderen Gründen und Hintergründen genauso wenig denkbar, wie die von Günther Müller und seiner morphologischen Schule aufgegriffene Dichotomie einer *Erzählzeit* und einer *erzählten Zeit*¹⁰⁹ oder wie die beträchtlich komplexere und subtilere, sich teilweise an der klassischen Rhetorik orientierende Terminologie Genettes¹¹⁰ und Todorovs.¹¹¹ Selbst Bachtins Chronotopos¹¹² wäre ohne den Aristotelischen Hintergrund schier unvorstellbar.

Es erhebt sich indessen die Frage, was die obige, etwas weitschweifige Interpretation zur *Poetik* der Aristoteles notwendig gemacht hat, wenn die innere Kohärenz und Konsistenz der Aristotelischen Theorie literarischer Zeitphänomene und ihre Ausstrahlung auf die heutige Literaturwissenschaft nicht bezweifelt werden können?

Bedenklich an der poetologischen Zeittheorie sowohl der *Poetik* wie auch der modernen Literaturwissenschaft ist, daß Zeit als etwas Verfügbares, Gestaltbares, Dehn- und Raffbares, Vor- und Rückgreifbares erscheint, was gleichwohl jeder Erfahrung, die wir sonst mit der Zeit machen, widerspricht. Die Disponibilität der literarischen Zeit ist als zentrale Lehre (Dogma) der Dichtungstheorie indessen lediglich eine logisch notwendige Folge der poetologischen und der ästhetischen Indifferenz,¹¹³ die sich wiederum aus der ontischen Indifferenz zwingend ergeben haben.

Wir sehen, das durch die Autorität des Aristoteles verbürgte Dogma über die jeder sonstigen Erfahrung mit der Zeit widersprechende Disponibilität der literarischen Zeit und die Verabsäumung einer ontologischen Fragestellung, die „das Nicht zwischen Sein und Seiendem“ auch in der Literaturwissenschaft ans Licht heben könnte, sind keineswegs zufällige Phänomene, zwischen denen kein Zusammenhang besteht. Im Gegenteil: Beide sind Folgen einer und derselben ontologischen Vorentscheidung der klassischen Philosophie. Die konsequente Auseinandersetzung mit literarischen Zeitphänomenen führt notwendigerweise zur Einsicht der Relevanz der ontologischen Differenz für die Literaturwissenschaft.

Dies vorangegangene Untersuchung der Aristotelischen *Poetik* auf ihre zeittheoretischen Implikationen nimmt uns in die Pflicht, literarische Zeitphänomene von der ontologischen Differenz her anzugehen. Allein, sobald wir dies einsehen, treten Pflicht und Gepflogenheit literaturwissenschaftlichen Denkens in einen offenen Konflikt. Zu tief wurzelt die Literaturtheorie mit ihrer Begrifflichkeit und Denkweisen in der peripatetischen *Poetik*, zu tief liegt sie in der Schuld des Aristoteles. Wie gesehen, entspringen die grundsätzlichen Begriffe der Literaturwissenschaft wie *Werk*, *Dichtung* und *Kunst* einem Denken, das uns wegen ihrer Verstrickung in der ontischen Indifferenz nunmehr verboten ist. Da stellt sich die Schwierigkeit unserer Unternehmung erst ein. Wir müssen, geleitet von der Interesse einer wissenschaftlichen Disziplin, auf deren Begrifflichkeit und Denkweisen verzichten. Ein solcher Verzicht bringt indessen die Erschaffung der Begrifflichkeit einer neuen, sich auf die ontologische Differenz besinnenden Denkungsart. Aus der nun folgenden Analyse eines ungarischen Romans des 20. Jahrhunderts wird mithin eine andere, ungewohnte Sprache sprechen. Pflicht geht vor Gepflogenheit.

4. Schule an der Grenze, Schüler an der Zeit

a) *Literatur und ontologische Differenz*

Die nachstehende Untersuchung der Anfangskapitel von Ottliks *Schule an der Grenze* geht von der Differenz zwischen Sein und Seiendem aus.

Sie unterscheidet somit zwischen Literatur und Literarischem. Gedacht wird Literatur dabei nicht mehr als eine Ansammlung aller literarischen Kunstwerke, hervorgebracht von der Dichtkunst, gerüstet zu einer Wirkung, sondern als eine Seinsweise des Menschen, der ontologisch gesehen Dasein ist. Das Literarische wird dabei gefaßt als das literarisch Seiende. Auf ihren ontologischen Status hin besehen ist das literarisch Seiende entweder ein daseinsmäßig literarisch Seiendes oder ein nicht daseinsmäßig literarisch Seiendes. Da das nicht daseinsmäßig lite-

rarisch Seiende, das Aristoteles – von der ontischen und der poetologischen Indifferenz geleitet – als ποίημα, mithin als ein durch und durch auf Wirkungsbeziehung hin entworfenes Gemächte, kurzum als Gewirk deutet, ohne daseinsmäßig Seiende, die sich ihm literarisch zuwenden, nicht literarisch sein kann, fassen wir die Notwendigkeit der daseinsmäßigen Zuwendung, deren jegliches nicht daseinsmäßige Seiende bedarf, um literarisch zu sein, ontologisch als Da-Bei-sein. Als ontologische Kategorie bedeutet es gleichwohl weder ein bloßes Dabeisein noch irgendeine unklare Anteilnahme des Daseins am Kunst Ding.¹¹⁴ Da-Bei-sein meint vielmehr das Sein des nicht daseinsmäßig literarisch Seienden inmitten des menschlichen Mitseins. Das hier kategorial verwendete Wort drückt aus, daß für das Sein des nicht daseinsmäßig literarisch Seienden das Mitsein von Dasein¹¹⁵ konstitutiv ist. Im Mitsein begegnen wir den Anderen am je eigenen Dasein.¹¹⁶ Wenn das Verstehen mit dem Sein des ‚Da‘ gleichursprünglich¹¹⁷ und das existenziale Sein des eigenen Seinkönnens des Daseins selbst ist,¹¹⁸ dann hat das Sein des literarisch Seienden *qua* Da-Bei-sein als Mitverstehen¹¹⁹ statt. Der ontologisch kategoriale Ausdruck *Mitverstehen* begegnet hier jedoch nicht im ontischen Sinne und bedeutet daher auch nicht so etwas wie *Hinzuverstehen* oder *Konnotation*. Er verweist darauf, daß sich das Sein des literarisch Seienden in einer Welt konstituiert, „worin“ das Dasein als Seiendes je schon *war*, worauf es in jedem irgendwie ausdrücklichen Hinkommen immer nur zurückkommen kann“,¹²⁰ und daß das Dasein „als wesenhaft verstehendes“ stets bei dem nicht daseinsmäßig literarisch Seienden ist,¹²¹ solange es ist, was es ist, nämlich literarisch Seiendes.

b) Schwierigkeiten der Erzählung – Indisponibilität der Zeit

Ottlik's Roman *Schule an der Grenze* als Da-Bei-sein setzt mit der Erzählung eines Gesprächs ein. Dieses Gespräch findet an einem konkreter Budapester Ort statt, in einer öffentlichen Badeanstalt und zu einer konkreten historischen Zeit. Das Jahr 1957 markiert nicht nur einen beliebigen Punkt im Zeitraum nach dem Zweiten Weltkrieg, sondern auch das erste noch von Terror beschattete Friedensjahr nach dem Aufstand von 1956. Der Anfang der Erzählung expliziert diesen historischen Zusammenhang zwar nicht, deutet ihn durch die Angabe der historischen Zeit gleichwohl an.

Da das nicht daseinsmäßig literarisch Seiende, das der soeben beginnende Roman ist, ein Da-Bei-sein ist, das nur in der Begegnung mit einem daseinsmäßig literarisch Seienden literarisch zu sein bestimmt ist, ist die Welt, die sich in ihm nach und nach auftut, keine vom Lesenden abgelöste, absolute Welt. Vielmehr ist sie die Welt des Lesenden. Da die Welt auch Seiendes freigibt, das ebenfalls da-

seinsmäßiges Seiendes ist, konstituiert sich die Welt immer schon als Mitwelt. Das Dasein ist *Mitdasein*.

Das Dasein, das nicht je wir sind, ist der Andere. Gleichwohl gilt es den ontologischen Sinn des Ausdrucks *der Andere* hervorzuheben: „Die Anderen“ besagt nicht soviel wie: der ganze Rest der Übrigen außer mir, aus dem sich das Ich heraushebt, die Anderen sind vielmehr die, von denen man selbst sich zumeist *nicht* unterscheidet, unter denen man auch ist.“¹²² Wie das Dasein einer seiner Seinsverfassungen nach Verstehen ist, ist es als *Mitdasein* Mitverstehen: „Die zum Mitsein gehörige Erschlossenheit des *Mitdaseins* Anderer besagt: im Seinsverständnis des Daseins liegt schon, weil sein Sein Mitsein ist, das Verständnis Anderer. Dieses Verstehen ist, wie Verstehen überhaupt, nicht eine aus Erkennen erwachsene Kenntnis, sondern eine ursprünglich existenziale Seinsart, die Erkennen und Kenntnis allererst möglich macht. Das Sichkennen gründet in dem ursprünglich verstehenden Mitsein.“¹²³

Erst nachdem das Dasein im Akt des Lesens literarisch zu sein beginnt und sich das literarisch Da-Bei-sein in dieser Zuwendung zum diesem literarisch Sein öffnet, setzt durch den Einsatz des Daseins das innerweltliche Mitspiel zwischen dem Dasein und den nun in seiner Welt innerweltlich mitseienden ausschließlich literarisch Seienden an. Dieser Wandel aus einem nicht daseinsmäßig literarisch Seienden erfolgt durch eine Bestimmung. In dieser wird das lesende Dasein zum Anderen der Anderen bestimmt. Diese bestimmende Bestimmung verleiht dem Einsatz jene Stimme, mit der das Dasein in sein literarisch Sein, das sich als Mitspiel konstituiert, einstimmt. Die Stimmigkeit des Einsatzes kommt auf die Möglichkeit dieser Bestimmung an.

Indessen wäre es ein großes Mißverstehen, wenn die Bestimmung durch den Bestimmer als ein Fügen durch einen Verfügenden gedacht würde. Die Bestimmung des Bestimmers bestimmt sich als eine Stimmverleihung, worin sich der Spielraum des literarisch Seins als Sprachraum konstituiert.

Die Bestimmung des Daseins zum Anderen der Anderen erfolgt auf seinen sprachlichen Grundzug hin besehen als Anspruch. In diesem Anspruch angesprochen, entspricht das Dasein der an ihn ergangenen Bestimmung oder widerspricht ihm und bricht dadurch das Spiel ab, verschließt sich der Erschlossenheit des Spielraums der Sprache, wendet sich von der Literatur ab.

Im Fall von Géza Ottliks *Iskola a határon*¹²⁴ wird ein Spielraum konstituiert, in welchem dem literarisch Sein, das wir als innerweltlich literarisch begegnende je sind, ein besonderer existenzialer Status zugespielt wird.

Der Bestimmer (B.B.) wird als ein von dem Erzählgeschehen selbst Bestimmter bestimmt und zudem wird ihm auch noch ein weiteres daseinsmäßig literarisch Seiendes als Mitbestimmer auf die Seite gestellt (Gábor Medve). Die Anderen treten als sich Erinnernde und Erinnernte in das Da des Daseins, das wir in unserer

Jeweiligkeit je sind. Dieser existenziale Umstand schließt die Möglichkeit einer allwissenden Erzählinstanz aus, was schon dadurch zum Ausdruck kommt, daß die einer auktorialen Erzählhaltung – unter gewissen Einschränkungen¹²⁵ – entsprechende Selbstbestimmung¹²⁶ des sekundären Bestimmers Medve, durch die wiederholte berichtigende Einschaltung des primären Bestimmers B.B. relativiert wird. Der primäre Bestimmer gibt hier den Einsatz als eine Entsprechung zu eben diesem existenzialen Umstand. Das daseinsmäßig literarisch Seiende wird zur Entsinnung bestimmt. Dieser Bestimmung unserer selbst als Mitdaseins entspricht eine mnenotechnisch korrekte anspielende Erschließung des Spielraums.

Der existenziale Status teils des Bestimmers, teils des bestimmten Mitdaseins ist indessen auch in einem weiteren Zusammenhang ein besonderer. Der Bestimmer bestimmt sich nicht nur als Erzählinstanz. Er begegnet nicht nur als Erzählendes, sondern auch als Erzähltes. Dadurch wird die Erzählsituation existenzial komplexer. Der sich auch als Erzähltes bestimmende Bestimmer tritt als ein innerweltlich Begegnendes auf, für dessen Begegnung einerseits eine Umgegnung, andererseits eine Entgegnung konstitutent ist. Umgegnet von der Mitbegegnung durch Andere tritt er nicht nur dem im Einsatz bestimmten nicht nur literarisch daseinsmäßig Seienden gegenüber im Modus des Mitdaseins auf, sondern gleichsam auch gegenüber den anderen Anderen, die von ihm umgegnet ihn umgegnen.

Daran wird existenzial erkenntlich, daß dem Mitdasein, das wir im Spielraum des literarisch Seins je sind, insofern ein defektiver existenzialer Status zukommt, als es von Anderen als Umgegnende nicht umgegnet wird. *Umgegnen* heißt existenzial *Welt literarisch so erschließen, daß für das wesenhaft räumliche In-Sein¹²⁷ des literarisch daseinsmäßig Seienden die Möglichkeit des umsichtigen Besorgens umsichtig besorgt ist*. In der Defizienz der Umgegnung wird die besondere Art des innerweltlich nicht umgegnend-umgegnet Begegnenden, der jeder Leser des Romans ist, offenbar. Seine Begegnung ist von der Art der Entgegnung. *Ent-gegnen* besagt hier den defektiven Modus seines Begegnens als weder Umgegnetes noch Umgegnendes. Soweit das literarisch daseinsmäßig Seiende im Einsatz des Anspiels vom Bestimmer zu der Art seiner literarisch innerweltlichen Begegnung bestimmt ist, hat die Ent-gegnung auch ein sprachliches Strukturmoment, sie hat die Möglichkeit des Schweigens.

Als der existenzial vordergründige Status des Bestimmers erweist sich somit der existenziale Charakter seines Mitseins, ob es mitumgegnet oder nicht. Als umgegnend-umgegneter Bestimmer verfällt es dem Mitsein der Anderen in der Verfassung des ichhaften Du, während der nicht umgegnend innerweltlich begegnende Bestimmer dem Mitsein der Anderen nie als ichhaftes Du verfällt, sondern als ichhaftes Er. Dem literarisch Mitdasein gegenüber, das wir als *ent-gegnet* begegnende stets sind, begegnet auch der nicht umgegnende Bestimmer als ichhaftes Du. Der umgegnet-umgegnende innerweltlich begegnende Bestimmer bleibt den Anderen indessen auch dann ein ichhaftes Du, wenn er sich als ichhaftes Er

bestimmt (Medve). Ein Umstand, der von keiner hylomorphologischen Narratologie gesehen wird, da dort der Erzähler im Sinne der existenzial sekundären Grammatik der Erzählsprache (als verbalen Kunstmittels der Erzählkunst) nur entweder ein Ich- oder ein Er-Erzähler sein kann.

Am Gespräch, das anfangs erzählt wird, sind zwei Freunde beteiligt. B.B., der zugleich auch der eine Bestimmer der Erzählung ist, und Szeredy. Ihre Beziehung wird durch die Schilderung der Gesprächssituation implizit charakterisiert. Die beiden sind seit ihrer gemeinsamen Kindheit in einer Militärrealschule befreundet. Während des Gesprächs beobachten sie die Badenden, die sie bei sich als Zivilisten bezeichnen, obwohl sie beide schon längst nicht im Dienst sind. Die Festigkeit des freundschaftlichen Umgangs zwischen B.B. und Szeredy legt diese sonst abwertende Bemerkung in einen wertneutralen Kontext und läßt erkennen, daß sie hier eine besondere Bedeutung hat und all jene bezeichnet, die an der gemeinsamen Kindheit nicht beteiligt sind.

Im Gespräch geht es um ein existenziell bedrängende Situation in Szeredys Leben. Er ist gerade mit einer der drei Frauen, die er liebt, zusammengezogen, wofür er zunächst Ehefrau und eine weitere Geliebte verlassen mußte. Nun erwartet er von seinem Freund dessen Meinung zu dieser Wende seines Lebens. Ihr Gespräch ist eine öfters und für länger unterbrochene einsilbige Aussprache, die ohne Übersetzung für Außenstehende nicht verständlich ist. Der eigentümlichste Grundzug dieses Gesprächs besteht gerade darin, daß sich das Sich-Aussprechen der Sprechenden nicht nur des Sprechens, sondern auch des Schweigens bedient. Diese nahezu ekstatische Vertrautheit der Freunde bestimmt das literarisch Mitdasein, das wir im Spielraum dieses Anspiels dem Einsatz zufolge sein können, zu einem Fremdsein, das sich durch die Fremde sehr bald in ein Verlangen nach Vertrautheit wandelt. Diesem Verlangen des Lesers entspricht der Bestimmer.

Von Anfang an bemüht um die Überwindung dieser existenzialen Ferne, was auch in der ständigen Übersetzung der einsilbigen, schweigsamen Sondersprache der beiden manifest wird,¹²⁸ entschließt er sich zur Erschließung eines weiteren Spielraums des Mitspiels. Dieser Entwurf seiner selbst auf eine zusätzliche Mitteilungsmöglichkeit hat einen zeitlichen Charakter. Er schaltet ein um dreizehn Jahre zurückliegendes Ereignis ein, das die Beziehung zwischen Szeredy und der erwähnten Frau beleuchten soll. Trotz dieses Exkurses in die gemeinsame Vergangenheit der Freunde, so erfolgreich er sich bei der Überwindung der im Einsatz gesetzten existenzialen Fremde sonst auch immer erweisen mag, bleibt im Bestimmer das Gefühl eigener narrativer Unzulänglichkeit zurück. Zur Erzählung der Begegnung in der Badeanstalt zurückgekehrt, muß der Bestimmer recht bald zu einem noch radikaleren Rückgriff in die gemeinsame Vergangenheit greifen. Einstweilen läßt er uns gleichwohl noch bei der Begegnung in der Badeanstalt verweilen. Er bestimmt uns zur Erfahrung einer inneren Freiheit einer kleinen Gruppe Gleichaltriger, die in der erwähnten Militärschule denselben Jahr-

gang absolviert haben. Diese Freiheit, die B.B. das Herz fünfundzwanzig Jahre nach Verlassen dieser Militärschule noch höher schlagen läßt, sooft er sich durch irgend eine alltägliche Beschäftigung auf sie besinnt, ist indessen im Keime dem einstigen Umstand zu verdanken, daß Szeredy zur Zeit der härtesten, an Terror grenzenden Militärausbildung, die in den Jungen den Zivilisten durch Gewalt und tägliche Erniedrigungen auszurotten suchte, plötzlich begann, Tag für Tag das Erlebte zu erzählen, sowie gelernt und auch die Anderen (hier nicht nur ontisch kategorial gedacht!) gelehrt hat, sich in der existenzialen Ausgesprochenheit der Einengung ihrer Seinsmöglichkeiten dennoch auf diese zu entwerfen.¹²⁹ Nun versucht Szeredy in ihrer Begegnung in der Badeanstalt dasselbe zu vollbringen, indem er seinen Freund selbst wenn nicht als Erzählinstanz, so doch als perspektivische Vermittlungsinstanz zwischen dem Da seines Seins und seinem Gewesen-sein einzuschalten versucht.¹³⁰ Als sich dieser Versuch an der existenzialen Befindlichkeit B. B.'s scheidet, äußert Szeredy den irrealen Wunsch, Medve, einen weiteren, inzwischen verstorbenen Freund aus der gemeinsamen Kindheit, als vermittelndes Mitdasein zu seiner eigenen existenzialen Entschlossenheit einzuschalten. Wo er dies laut äußert, erfährt er von B.B., daß Medve kurz vor seinem Tod B.B. seine Aufzeichnungen über die gemeinsamen Schuljahre hinterließ. Damit geht die Begegnung in der Badeanstalt zu Ende und nimmt nun eine Erzählung ihren Anfang, die durch gemeinsame Erinnerung (B.B. und Medve bestimmen sich gegenseitig zum Mitsein ihrer Bestimmung¹³¹) die gemeinsam verlebte Kindheit in der vielschichtigen Komplexität gemeinsamer Erzählung einer existenziellen¹³² Deutung unterzieht.

In Bezug auf diese Erzählung, die den weiteren Verlauf des Romans bestimmt, wird in der Ottlik-Philologie im Geist der aus der poetologischen Indifferenz resultierenden Lehre von der Disponibilität literarischer Zeit als von einer bewußten „Ausschöpfung der Komplexität der prinzipiell gegebenen Möglichkeiten der Verwicklung des Zeitgefüges“¹³³ gehandelt. Bedenklich stimmt indessen, daß sowohl Medve Gábors Aufzeichnungen mit einem Motto beginnen, das durch die Negierung der Allmacht menschlichen Willens eine poetische Verfügbarkeit der Zeit leugnet, wie auch der erste einleitende Abschnitt des Romans mit einem Titel überschrieben ist, der auf die Unmöglichkeit einer solchen Disponibilität hindeutet. Medve wählt als Motto seiner Aufzeichnungen die vom Text der Vulgata etwas abweichende lateinische Variante von Röm. 9:16: „NON EST VOLENTIS, NESQUE CURRENTIS, SED MISERENTIS DEI.“¹³⁴ Die Überschrift des Romananfanges wiederum lautet *Die Schwierigkeiten der Erzählung*. Die Art und Weise, wie das Erzählen im ersten Abschnitt auf immer neuen Zeitebenen einsetzt, innehält und dann abbricht, als würde der Erzählende in einem Sturz immer wieder nach einer Stütze greifen, die ihn aber nur zeitweise zu halten vermag und ihn dann wieder seinem freien Fall hingibt, widerlegt ebenfalls das Dogma der Verfügbarkeit literarischer Zeit. Zeit ist kein Strukturmoment poetischer Erzählung.

Bzw. sie ist es wohl, nur ist Erzählung im Sinne einer τέχνη nicht poetisch. Literatur ist keine τέχνη, sie ist eine menschliche Seinsweise: Non volentis neque currentis sed miserentis Dei.

Für diese Erzählung ist charakteristisch, daß sie nachträglich die anfangs fehlende Verständlichkeit der Ausgesprochenheit der Freunde in der Badeanstalt existenziell herstellt. Dies wird explizit, wenn B.B. in seiner Erzählung des zweiten Tages nach ihrer Einrückung in die Militärrealschule bemerkt: „Das Frühstück war eine feine Sache. Das Halsspülmittel neutral. Daß wir zu früh geweckt wurden, mies. Ich hatte noch alles klar vor Augen. Hätte mich Szeredy um Rat gebeten, so würde ich ihm ohne Zögern erteilt.“¹³⁵ Die durchaus nach ihren Regeln und nicht etwa nach denen einer Kunst verlaufende Erzählung ist dem Erzählenden nötig, um sich und uns begreiflich zu machen, wieso es nun keine sichere Antwort auf die gestellte Frage gibt.

Wenn man Heidegger darin recht gibt, daß die Zeit ebenso wenig „ist“ wie das Sein, sondern es die Zeit gäbe und daß dieses Geben, das Zeit gibt, aus einer verweigernd-vorenthaltenden Nähe sich bestimmt,¹³⁶ dann wird mit einem Mal sinnfällig, warum die für Außenstehende zunächst fremde innige Nähe zwischen Szeredy und B.B. in einer vorenthaltenden, verweigernden Antwort zur Grundlage einer erzählenden Annäherung an die Kindheit wird. Die Zeit als Gabe des Ereignens,¹³⁷ die Freigabe des vom Dasein begegneten Es-gibt, gehört in den Zeit-Spiel-Raum des Seins, das (Akk.) jedes Dasein in seinem Sein ist (trans.). Dieser Zeit-Spiel-Raum kann nur im Spannungsfeld der verweigernd-vorenthaltenden Nähe von Mitsein aufgerissen werden: So gut man sie auch immer spielt, über eine Fuge verfügt man nicht. Weder wenn man sie komponiert, noch wenn man sie spielt.

Die Anerkennung der Relevanz der ontologischen Differenz auch im Bereich der Literatur bahnt somit einen Weg, auf dem der Interpret von Ottliks *Schule an der Grenze* einer der Romanerzählung entsprechenden Auslegung der Zeitphänomene des Romans beträchtlich näher kommen kann, als unter der Last des Disponibilitätsdogmas der herkömmlichen Poetologie. Es ist hierzu allerdings nötig, mit den Denkgewohnheiten der landläufigen Literaturwissenschaft zu brechen und bis in die Terminologie hinein eine neue Denkweise, ja eine neue Sprache zu wagen. Was nötig ist, tut not. Was not tut, ist notwendig. Notwendig insofern, als sie die Not wendet. Solche Wendung ist eine Kehre, ob man sich daran kehrt oder nicht.

Anmerkungen

1. M. Heidegger: Vom Wesen des Grundes. In: Derselbe: *Wegmarken* (= Gesamtausgabe [i.w.: GA] Bd. 9). Vittorio Klostermann ²1996. S. 123
2. Vgl. M. Heidegger: *Nietzsche II*. Günther Neske ⁵1989. S. 209

3. M. Heidegger: *Sein und Zeit*. Max Niemeyer ¹⁶1986 [i.w.: SuZ]. § 14; S. 63
4. a.a.O., § 4; S. 12
5. a.a.O., § 1; S. 3 f.
6. *De arte poetica* 1, 1447a 9
7. M. Kommerell: *Lessing und Aristoteles*. Klostermann ²1957 [i.w.: Kommerell]. S. 53
8. H. R. Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Suhrkamp ²1997 [i.w.: Jauß]. S. 87
9. „Die Erzählung, wie sie im Kreis des Wandwerks [...] lange gedeiht, ist selbst eine gleichsam handwerkliche Form der Mitteilung. [...] So haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale.“ W. Benjamin: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*. In: Derselbe: *Über Literatur*. Suhrkamp 1970. S. 42
10. „Ich bin ein Lyriker und rede als Lyriker über Lyrik: in andern Worten, ich spreche von meinem Handwerk [im griechischen Sinne]. Ganz wie ein Chirurg [...] kein bißchen anders rede ich von einem Handwerk, das ich selber ausübe, in dem ich also Fachmann bin. [...] Das »Handwerk« des Lyrikers natürlich, wie das eines jeden Künstlers [im modernen Sinne], ist ein »Handwerk« besonderer Art [...]“. H. Domin: *Wozu Lyrik heute*. R. Pieper & Co ³1975. S. 147
11. „Was ist die Sprache in der Dichtung? Sie ist Material, wie etwa Metall oder Stein in der Bildhauerei, wie Farbstoff und die Materie der Bildfläche in der Malerei usf.“ J. Mukařovský: *Über die Dichtersprache* (1940). In: Derselbe: *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. Carl Hanser 1974 [i.w.: Mukařovský]. S. 148. „Der Künstler hat einen Rohstoff zu verarbeiten, der aus ursprünglich völlig disparaten Elementen besteht und der ihm aus den verschiedensten Quellen zuströmt [...]“. H. Meyer: *Zum Problem der epischen Integration* (1950). In: B. Hillebrand (Hrsg.): *Zur Struktur des Romans*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978. S. 85. „Wir rühren hier eigentlich schon an die Geheimnisse des dichterischen Schöpfungsprozesses. So viel ist klar: der Stoff ist für den Dichter wirklich nur Rohstoff, das Material, aus dem er ein Kunstwerk schafft, und zwar aus einer ganz bestimmten Weltsicht heraus und mit Mitteln und unter Gesetzen, die dem Kunstwerk, hier der Dichtung, gemäß sind. Wir ziehen den Ausdruck Gestaltung vor: von der außerdichterischen Wirklichkeit gebotener Stoff wird zu einem Kunstwerk gestaltet, zu einer Dichtung, die nun ihre eigene Welt ist.“ H. Seidler: *Die Dichtung*. Alfred Kröner 1959. S. 67 f.
12. *De arte poetica* 6, 1449b 24 ff.
13. J. Ritter: *Die Lehre vom Ursprung und Sinn der Theorie des Aristoteles* (1953). In: *Metaphysik und Politik*. Suhrkamp 1977. S. 11
14. Man bedenke nur die Zweideutigkeit des deutschen Terminus *Dichtung*, die französische Zusammensetzung *Choix de poésie*, die Wendung *dire une poésie* oder die Ambiguität des englischen *poesy* und *poetry*. Vgl. auch Kommerell, S. 52 f. Übrigens eine Gleichsetzung, die schon Aristoteles geläufig ist. Vgl. *De arte poetica* 23, 1459a 37
15. Vgl. u.a.m. *De arte poetica* 6, 1450a 30 ff. u. *cap.* 25, 1460b 24 f.
16. Durch das Kunstwerk „entsteht eine imaginäre Überlieferung, die gar nicht imaginär bleibt, sondern wirksam wird und die jetzige Welt gestaltet.“ J. Hersch: *Philosophie als Schule des Staunens*. In: Dieselbe: *Menschsein, Wirklichkeit, Sein*. Akademie Verlag 1995. S. 27
17. Kommerell, S. 53
18. a.a.O., S. 62
19. H.R. Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* [i.w.: *Provokation*]. In: Derselbe: *Literaturgeschichte als Provokation*. Suhrkamp ²1970. S. 172. Vgl. auch Jauß, S. 88 f.
20. Vgl. J. Huizinga: *Homo ludens*. Burg-Verlag 1944. S. 213. G. Bauer: *Theorie der Literatur*. In: H. Rüdiger: *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. de Gruyter 1971. S. 33

21. H.-R. Jauß: Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur. In: *Poetica* 1975. S. 333
22. Vgl. H.-R. Jauß: Zum Problem des dialogischen Verstehens. In: R. Lachmann (Hrsg.): *Dialogizität*. Wilhelm Fink 1982. S. 11
23. Genauso wenig, wie in anderen Sprachen, vgl. etwa das deutsche *schaffen* (eigentlich *schöpfen, aus der Verborgenheit in der Tiefe zutage fördern*), aber auch das ungarische *teremteni* (semantisch dasselbe, etymologisch jedoch: *hervorsprießen lassen*).
24. Met. H 1, 1042a 26
25. a.a.O., Z 10, 1036a 8–12. Siehe zu diesem Problem noch G. Picht: *Aristoteles „De anima“*. Ernst Klett-Verlag 1987 [i.w.: *Picht*]. S. 275
26. Vgl. Met. Z 7, 1032a 20 f.
27. M. Heidegger: *Einführung in die Metaphysik*. Max Niemeyer ⁵1987 [i.w.: EiM]. S. 47
28. W. Schadewaldt: *Natur, Technik, Kunst*. Mutterschmidt-Verlag 1960 [i.w.: *Schadewaldt*]. S. 38
29. Ebd.
30. a.a.O., S. 39
31. a.a.O., S. 40
32. Das Verb *nachahmen* wird hier bewußt in dessen intransitiver Form und in seiner alten Bedeutung verwendet.
33. Vgl. hierzu Fr. Krafft: Kunst und Natur. Die Heronische Frage und die Technik in der Klassischen Antike. In: *Antike und Abendland* 1973 (XIX). S. 10 f.
34. *Phys. II* 8, 199a 15 ff.
35. *De arte poetica* 4, 1449a 24
36. H. Flashar: Die Poetik des Aristoteles und die griechische Tragödie. In: *Poetica* 1984 (16). S. 13 f.
37. *Schadewaldt*, S. 49
38. K. Bartels: Der Begriff *Techne* bei Aristoteles. In: *Synusia. Festgabe für W. Schadewaldt*. Neske 1965. S. 276
39. H. Blumenberg: *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart 1981. S. 56. Zitiert nach W. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*. Suhrkamp 1993. S. 482
40. M. Heidegger: *Nietzsche. Bd. I*. Neske ⁵1989. S. 97. Vgl. hierzu auch: H.-G. Gadamer: Platon und die Vorsokratiker (1964). In: Derselbe: *GW. Bd. 6*. 1985. S. 70. Insofern bedarf also die rhetorische Frage Paul Ricœurs, ob zwischen der *μίμησις* der ποιητική τέχνη und der Vorstellung einer Wirklichkeit, die als *φύσις* gedacht ist, nicht doch „eine unterirdische Verwandtschaft bestehen“ würde (*Lebendige Metapher*. Wilhelm Fink ²1991. S. 54), an einem entscheidenden Punkt stiller Berichtigung: Die „Verwandtschaft“ ist der engste metaphysische Zusammenhang und nicht bloß ahnbar, sondern offenbar.
41. Met. Δ 4, 1014b 32
42. a.a.O., B 4, 999b 5 ff. Vgl. auch: M. Heidegger: *Nietzsche. Bd. II*. Neske ⁵1989. S. 403 f.
43. Met. Z, 1032a 12. Vgl. auch: B. A. Kyrkos: *Die Dichtung als Wissensproblem bei Aristoteles*. A. Karavias 1972. S. 37 f.
44. Met. Z 3, 1029a 4 f.
45. Da die Kunstwerke einerseits als Schöpfungen schöpferischer Künstler, andererseits als Realisationen gewisser Wirkungsabsichten derselben in bezug auf die Rezipienten gedacht sind und somit der Dichtende als ποιητής als kreative, autoritäre und vermittelnde Instanz begriffen bleiben muß, konstituieren sich die verschiedenen an Aristoteles ausgerichteten Dichtungstheorien bezeichnenderweise nicht als Poesiologie, sondern als Poetologie.
46. Zur visuellen Konnotationen der genannten Elementarbegriffe der griechischen Kultur siehe vor allem: A. Döring: *Die Kunstlehre des Aristoteles*. Hermann Dufft 1876. S. 53 f. und K. Kerényi: Höhepunkte der griechischen und der römischen religiösen Erfahrung. In: Derselbe: *Auf Spuren des Mythos*. Langen Müller 1967. S. 100 ff. und B. Snell: *Der Weg zum Denken*

- und zur Wahrheit. Vandenhoeck & Ruprecht 1978. S. 9; S. 26–32; S. 36 ff.
47. Met. Δ 2, 1013a 26 f.
48. a.a.O., Z 7, 1032a 32 f.: ἀπὸ τέχνης δὲ γίνεσθαι ὅσων εἶδος ἐν τῇ φύσει. Siehe hierzu auch Z 8, 1033b 10
49. Vgl. I. Düring: Aristoteles und das platonische Erbe. In: P. Moraux: *Aristoteles in der neueren Forschung*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968. S. 235
50. Met. Z 3, 1029a 4 ff.
51. Zs. Ritoók: Zur Mimesis praxeos. In: *Acta Ant. Hung.* 1998 (38). S. 235
52. Ebd.
53. Met. M 10, 1087a 15 ff. Siehe hierzu auch: E. Tugendhat: TI KATA TINOS (Diss.). Karl Alber 1958. S. 103 ff.
54. *Picht*, S. 276
55. Met. H 2, 1043a 27 f.
56. a.a.O., K 2, 1060a 21
57. Von der Identität von Gestalt und Gehalt darf – von dem Wohlklang des Stabreims einmal abgesehen auch – wegen der in der gängigen Literaturwissenschaft selbst in verkümmelter Form noch wirksamen metaphysischen Wesenslehre die Rede sein. Vgl. z.B. H. O. Bürger: *Methodische Probleme der Interpretation*. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift 1951/2*. S. 84
58. Vgl. *De arte poetica* 4, 1448b 18 f.
59. τοῦτο δ' ἐστὶν ἡ ὕλη ἐν ἣ τὸ εἶδος. Met. Δ 25, 1023b 22
60. Vgl. *De arte poetica* 7, 1451a 4
61. Phys. B, 199a 30 f.
62. Met. H 2, 1043a 26 ff.
63. N. Hartmann: Zur Lehre vom Eidos bei Platon und Aristoteles. In: *Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften 1941/8*. S. 25
64. Met. Z 15, 1039b 20 ff.
65. Vgl. etwa D. Kimpel: Ethos und Nomos. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift 1983* (33). S. 373 f.
66. Vgl. B. Snell: *Die Entdeckung des Geistes*. Vandenhoeck & Ruprecht 1975. S. 174 f.
67. τὰ δὲ μιμείται. Phys. II, 8, 199a 16
68. Vgl. Phys. II, 8, 199a 15
69. Met. B 3, 998a 32–998b 2 und *De arte poetica* 1, 1447a 12
70. a.a.O., 6, 1450a 14 f.
71. *De arte poetica* 5, 1449a 32; 6, 1449b 24 f.
72. a.a.O., 5, 1449b 9 f.
73. a.a.O., 19, 1456b 9
74. a.a.O., 2, 1448a 1
75. a.a.O., 6, 1449b 24
76. a.a.O., 6, 1450a 16–24
77. a.a.O., 6, 1450b 3 f.
78. Vgl. a.a.O., 2, 1448a 1 und 4, 1448b 25 f.
79. Vgl. a.a.O., 15, 1454b 7
80. a.a.O., 6, 1450a 31
81. Met. Θ, 1050a 21 ff.
82. *De arte poetica* 3, 1448a 23
83. a.a.O., 5, 1449b 12; 13, 1452b 29
84. Siehe hierzu W. Görler: „Undramatische“ Elemente in der griechischen Komödie. In: *Poetica*

1974 (6). S. 259–284

85. Vgl. Goethe: Nachlese zu Aristoteles' Poetik. In: *Goethes Werke (Hamburger Ausgabe)*. Bd. 12. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung⁹1981. S. 342 f.
86. Vgl. H. Flashar: Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik. In: *Hermes (84) 1956*
87. *De arte poetica* 14, 1453b 10 ff.
88. Vgl. hierzu *Jauß*, S. 75
89. *De arte poetica* 25, 1460b 25
90. a.a.O., 7, 1451a 5 u. 24, 59b 18 ff.
91. Met. Θ 8, 1050a 21 ff.: τὸ γὰρ ἔργον τέλος, ἢ δὲ ἐνέργεια τὸ ἔργον, διὸ καὶ τοῦνομα ἐνέργεια λέγεται κατὰ τὸ ἔργον καὶ συντείνει πρὸς τὴν ἐντελέγειαν.
92. *De arte poetica* 6, 1450a 16 f.
93. a.a.O., 17, 1455a 35–1455b 4
94. a.a.O., 7, 1450b 24–34 u. 8, 1451a 30–36
95. a.a.O., 24, 1460a 27 f.
96. a.a.O., 7, 1450b 27–32. Übersetzung von M. Fuhrmann
97. Vgl. a.a.O., 7, 1450b 37 f.
98. a.a.O., 14, 1453b 1–14
99. a.a.O., 6, 1449b 28
100. a.a.O., 6, 1450a 23
101. a.a.O., 26, 1462b 13 ff.
102. a.a.O., 7, 1450b 34 f.
103. Vgl. *De anima*, 412a 27 f.
104. *De arte poetica* 7, 1451a 7
105. Zum Mittel der Raffung vgl. a.a.O., 26, 1462a 16–1462b 2
106. a.a.O., 7, 1450b 38
107. a.a.O., 24, 1459b 27 ff.
108. W. Dilthey: Die Einbildungskraft des Dichters. In: Derselbe: *Gesammelte Schriften. Bd. VI*. G: B: Teubner³1958. S. 221
109. E. Hirt: *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*. B. G. Teubner 1923; E. Ermatinger: *Das literarische Kunstwerk*. B. G. Teubner³1939; R. Petsch: *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Max Niemeyer 1934 und schließlich und wirklich nicht in erster Linie G. Müller: Erzählte Zeit und Erzählzeit. In: Derselbe: *Morphologische Poetik*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968 und H. Meyer: Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1953/2*.
110. G. Genette: *Die Erzählung*. UTB 1994
111. Tz. Todorov: Die Kategorien der literarischen Erzählung. In: Blumensath (Hrsg.): *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Kiepenheuer & Witsch 1972
112. M. M. Bachtin: *Formen der Zeit im Roman*. Fischer 1989
113. Siehe oben S. 171 und S. 186
114. Dann würde es sich um eine existenziale Bezeichnung handeln. Vgl. SuZ, § 9; S. 44.
115. Vgl. a.a.O., § 26
116. a.a.O., § 26; S. 118
117. a.a.O., § 31; S. 142
118. a.a.O., § 31; S. 144
119. Ontisch formuliert: „Das Grundparadox der Sprache besteht [...] genau im Gespräch selbst, d.h. darin, daß Sprache und Welt, Selbst und Nicht-Selbst sich gegenseitig bedingen und be-

- stimmen, so daß man von einem nicht ohne das andere sprechen kann.“ E. Baer: Semiotische Überlegungen zum Thema Gespräch. In: E. Grassi u. H. Schmale (Hrsg.): *Das Gespräch als Ereignis*. Wilhelm Fink. 1982. S. 62
120. SuZ, § 16; S. 76
121. Vgl. a.a.O., § 34; S. 164
122. SuZ, § 26; S. 118
123. a.a.O., § 26; S. 123 f.
124. G. Ottlik: *Iskola a határon [Schule an der Grenze]*. Magvető³1992 [i.w.: SaG].
125. M. Szegedy-Maszák: *Ottlik Géza*. Kalligram 1994. S. 87
126. E. Kulcsár-Szabó: A regényi fikció három modellje. In: Derselbe: *Műalkotás – Szöveg – Hatás*. Magvető 1987. S. 270
127. Vgl. SuZ, § 40; S. 186
128. Vgl. K. Neumer: Hallgatás és dialogikus viszony Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényében. In: Derselbe: *Tévelygések a nyelv labirintusában*. Doxa – MTA Filozófiai Intézete 1995. S. 34
129. SaG, S. 14
130. SaG, S. 13
131. Vgl. Medves Widmung am Bündel seiner Aufzeichnungen.
132. M. Szegedy-Maszák: *Ottlik Géza*. Kalligram 1994. S. 80–89; E. Kulcsár-Szabó: A regényi fikció három modellje. In: Derselbe: *Műalkotás – Szöveg – Hatás*. Magvető 1987. S. 220
133. M. Szegedy-Maszák: *Ottlik Géza*. Kalligram 1994. S. 81
134. Statt „igitur non volentis neque currentis sed miserentis Dei“.
135. SaG, S. 36
136. M. Heidegger: Zeit und Sein. In: Derselbe: *Zur Sache des Denkens*. Max Niemeyer³1988. S. 16
137. a.a.O., S. 24