

ATTILA TAMÁS

Szeged

# ÜBER EINIGE PROBLEME DER STRUKTUR DES DICHTERISCHEN KUNSTWERKS

Darüber, ob ein Gedicht (ein poetisches bzw. literarisches Kunstwerk) eine geschlossene Struktur bildet oder nicht, diskutiert man heute vielleicht bereits weniger als darüber: wie diese Struktur eigentlich beschaffen sei, was ihre wichtigsten Eigenschaften wären. „[...] Der organische bzw. strukturelle Charakter des literarischen Kunstwerkes ist in der neueren Literaturwissenschaft ein Hauptprinzip, das immer allgemeiner angenommen und immer allgemeiner betont wird“ — schreibt H. Markiewicz, und zitiert eine Formulierung dieser Konzeption von K. Wóycicki<sup>1</sup>. Man könnte noch eine Reihe anderer Zitate anführen, die eine ähnliche Auffassung widerspiegeln. Wir begnügen uns einzig mit dem Hinweis, daß auch bei Georg Lukács ähnliche Gedanken zu finden sind (und zwar in seiner Totalitätskonzeption)<sup>2</sup>. Auch ein bedeutender sozialistischer Dichter Attila József behauptet in einer seiner ästhetischen Schriften, daß, da die einzelnen Komponenten eines Werkes einander wechselseitig bedingen, ein Ganzes bilden, „in der Welt des Werkes jeder Punkt ein archimedischer Punkt“ sei<sup>3</sup>. Ferner schiebt er mit klarer Dialektik — obwohl ohne polemische Absicht — die Fragestellung, ob das literarische Kunstwerk ein in sich geschlossenes Ganzes, oder ein von der Umwelt (besonders von der Gesellschaft) bedingtes gesellschaftliches Produkt ist, als falsch formuliert beiseite. Bereits in den dreißiger Jahren verweist er darauf, daß eine das andere nicht ausschließen muß. Das Kunstwerk ist eine geschlossene Einheit, ein „Ganzes“, aber zugleich auch das Produkt eines Schaffensprozesses und deshalb gesellschaftlich bedingt. Die besonderen Eigenschaften des Einzelwerks (die Unterschiede zu anderen Wer-

<sup>1</sup> H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1966 (ung. Budapest 1968, S. 54).

<sup>2</sup> Vgl. z. B.: G. Lukács, *Ästhetik. Die Eigenart des Ästhetischen*, Luchterhand Verlag 1963, I. Halbband, S. 384, 653—654; II. Halbband, S. 234, 242, 555.

<sup>3</sup> József Attila *Összes művei*, III, Budapest 1954, S. 92, 97.

ken) und die gemeinsamen Eigenschaften mehrerer Werke verweisen immer auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Umwelt. Obwohl József wahrscheinlich vom Strukturalismus nichts wußte, sagte er indirekt, daß Strukturanalyse und eine historische marxistische Kunstauffassung nicht unvereinbar sind. (Selbst dann nicht, wenn der Marxismus und der Strukturalismus in ihren Haupttendenzen entgegengesetzte Positionen einnehmen.) Die Literaturgeschichte kann nach dieser Auffassung die Geschichte der durch die Umwelt bedingten, in immer neuen Variationen auftretenden, aber in jedem Fall in sich geschlossenen sprachlichen Einheiten (Strukturen) sein.

Die folgende kurze Studie (ein Auszug aus einer längeren Arbeit) geht von diesem Standpunkt aus, möchte aber noch weitere Beziehungen zwischen Strukturanalyse und Forschungen, die vom gesellschaftlich-humanen Aspekt ausgehen, nachweisen.

Betrachten wir nun vom gesellschaftlich-humanen Aspekt aus die Forderung, ein (literarisches) Kunstwerk als eine geschlossene Einheit aufzufassen, so müssen wir die Frage beantworten, warum diese Eigenschaft zum Wesen des Werkes gehört.

Da die Entstehung des (in unserem Falle literarischen) Kunstwerkes auf gesellschaftlich-menschliche Bedürfnisse zurückgeht und das Kunstwerk solche Bedürfnisse zu befriedigen sucht, muß man zur Beantwortung der Frage vom Menschen als gesellschaftlichem Wesen ausgehen. Wir dürfen uns aber nicht mit der Betrachtung des modernen Menschen begnügen, sondern wir müssen auch seine historische Entwicklung berücksichtigen, ebenso wie die Entwicklung der Dichtkunst.

Frühe und neuere Produkte der Dichtkunst haben auffallend viele gemeinsame Eigenschaften (u. a. die Rhythmisierung, die verschiedenen Offenbarungen eines scheinbaren oder wirklichen Glaubens an Wortmagie, die bedeutende Rolle, die die Abstufung und der Ausdruck eines anthropomorphen Weltbildes spielen). Eine feste Konstruktion, eine starke Konstruiertheit fehlt bei den verschiedenen Frühprodukten aber meist. Wenn man nach ihrer Funktion forscht, kann man bemerken, das sie — oft (bzw. zum Teil) durch den Aufbau einer illusionären Umwelt — dem Menschen helfen wollen, die Harmonie mit seiner Umwelt zu finden. Sie wollen ihn stärken, durch Formung (Organisierung) der inneren Kräfte, ihn in seiner Selbstäußerung fördern. Seine innere Verkrampfung soll durch den Ausdruck gelöst werden, den einige Typen ermöglichen. Außerdem sollen die frühen Produkte der Dichtkunst die unmittelbar erlebte, plötzliche Wirklichkeit in Zeit und Raum ausdehnen, den Menschen teils mit der Umwelt enger verbinden und teils in seiner Abgesondertheit (in seiner Autonomie als Persönlichkeit) bestätigen. Sie helfen dem Menschen also, gemeinsam mit den zu ihrem Vortrag gehörenden äußeren Tätigkeiten (Tanz, Arbeit usw.) in einen lebendigen, vielseitigen Kontakt zu seiner Umwelt zu treten und (im engen Zusammenhang damit) sich auszubilden, seine inneren Möglichkeiten zu verwirklichen, d. h. sich virtuell, aber dadurch zum Teil auch real, als Mensch zu vervollkommen.

Während der jahrtausendelangen Entwicklung wurde die unmittelbare Wirkung der illusionären Welt schwächer, demgegenüber verstärkte sich aber die Tendenz, das Werk in einer abgerundeten, fest strukturierten Einheit zu formen. Das sogenannte Sicheinfühlen des Menschen (z. B. in die Person eines unbesiegbaren Helden oder eines Bären, eines Baumes) verschiebt sich allmählich auf eine mehr spielerische Ebene. Da aber das Gedicht (bereits früher vorhandenen Tendenzen folgend) immer mehr zu einem organischen Ganzen wird, wird es um so spürbarer ein „Etwas“, ein wirkliches „Werk“. Der Mensch kann sich also (weniger bewußt und zugleich spielerischer) auch in das Kunstwerk als solches (nicht nur in die durch das Kunstwerk geschilderten Personen oder Dinge) subjektiv „einfühlen“ und es zugleich als ein Stück der vom Menschen wirklich geordneten-geformten Welt objektiv betrachten. Die Symbolfähigkeit des Werks ermöglicht ihm, darin die Vollständigkeit, die Geordnetheit, den Sieg über die Tendenzen der Disharmonie, die freie Entfaltung der Möglichkeiten (u. s.w.) zu erleben. Je mehr sich in der jahrtausendelangen Entwicklung der Bund zwischen Poesie und praktisch-konkreter Handlung lockert, desto wichtiger wird diese allgemeine-indirekte Funktion: die Befriedigung bzw. Erhaltung oder Erweckung des menschlichen Anspruchs auf Vollkommenheit im Gegensatz zu der allmählichen Zerstückelung der menschlichen Persönlichkeit und dem wachsenden Zwiespalt zwischen Mensch und Umwelt. (Von teils sehr verschiedenen Prinzipien ausgehend, teils aber doch ähnlich betrachten dieses Problem Th. Spoerri, Th. Lipps, E. Grassi, K. Marx und G. Lukács<sup>4</sup>.)

Diese organischstrukturelle Geordnetheit der verschiedensten Komponenten des dichterischen Werks ermöglicht auch das Zustandekommen eines „Zeichensystems“ (eine gewisse Weiterbildung des Zeichensystems der Sprache), da die sich aufeinander beziehenden Teile auch durch die Beziehungen innerhalb der künstlerischen Struktur (also nicht nur durch die grammatische Organisiertheit) etwas „bedeuten“ können. Das gehört zwar zu den wenn auch wichtigen, so doch nicht wichtigsten Eigenschaften dieser künstlerischen Struktur. Das wichtigste ergibt nicht diese „Verdichtung“ der Semantik des Textes, also nicht die Bereicherung der Informationsquantität, sondern die Wirkung dieser künstlerischen Form, genau formuliert: die Wirkung des geformten Stoffes.

Das Gedicht (das literarische Kunstwerk) entsteht also durch Formung eines „Materials“: des Materials der Sprache. (Deren Materialcharakter betonten bereits mehrere russische „Formalisten“ und Angehörige des Prager Strukturalistenkreises, aber auch z. B. H. Hefele, der ganz andere Auffassungen vertretende Chr. Caudwell oder R. Wellek<sup>5</sup>.) Dieser „Materialcharakter“ besteht nicht nur in dem leicht begreif-

<sup>4</sup> Th. Spoerri, *Formwerdung des Menschen*, Berlin 1938, z. B. S. 33–34, 198; Th. Lipps, *Ästhetik*, Hamburg–Leipzig 1903, S. 317; K. Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844* [...] (ung. Budapest 1962, S. 50, 76); *op. cit.*, Hbd. I, S. 305.

<sup>5</sup> V. Ehrlich, *Russian Formalism*, London, The Hague, Paris 1965, S. 45, 67, 172, 185; Chr. Caudwell, *Illusion and Reality*, London (ung. Budapest 1960, S. 131, 136); R. Wellek,

baren Tatbestand, daß die akustische Form (das Lautmaterial) im Gegensatz zur „wissenschaftlichen Sprache“ in gewissen Fällen eine sehr bedeutende Rolle spielt. Auch etwas anderes, vielleicht noch Wichtigeres, darf man nicht außer acht lassen.

Eigentlich war die Sprache schon auf den ersten Blick nicht einzig ein System verschiedener Signale. Sie war zugleich (und vielleicht sogar in nicht geringerem Maße) „Ausdruck der Seelenbewegungen“<sup>6</sup>. A. Gehlen behauptet auf die Sprache im allgemeinen bezogen: „Die Sprache ist als Sprechen gesehen zugleich Bewegung und Empfindung, also rückempfundene Bewegung und insofern eine echte Handlung, andererseits gibt sie die arteigene Weise menschlicher Kommunikation her“<sup>7</sup>. In der „Sprache der Wissenschaften“ verschwindet dies alles (bzw. wird es zu einem völlig indifferenten Zusatz), während in der Umgangssprache davon etwas erhalten bleibt. Dieser erhaltene gebliebene Tätigkeitscharakter verstärkt, erneuert sich in der künstlerisch behandelten geformten Sprache (vgl. die Gedanken von K. Burke, Chr. Caudwell, G. Thomson, R. Müller-Freienfels, I. Fónagy, A. József<sup>8</sup>). Das „Material“ des dichterischen Kunstwerks bedeutet also eine gewisse, der Schrift- bzw. Lautform anhängende, von ihr unablösbare, eigenartige innere menschliche Tätigkeit, künstlerisch geformtes-geordnetes Material ist zugleich eine Art geformte-geordnete menschliche Tätigkeit.

Die von der Grammatik kodifizierte abstrakte Bedeutung gehört also in die Reihe dieser verschiedenen Werte, die der „äußeren Form der Sprache notwendig angehören. In diese Reihe gehört aber auch die bilderzeugende Kraft (d. h. die Lautform „Haus“ z. B. ist nicht nur mit einem festen Begriff, sondern auch — und das im gleichen Maße — mit einer weniger festen Bild-Vorstellung und dadurch mit den dazugehörigen verschiedenen Assoziationen notwendig und direkt verbunden). Auch die Fähigkeit, Stimmungen und Affekte auszudrücken bzw. hervorzurufen, gehört in diese Reihe.

Hier müssen wir Halt machen, da wir Dinge berühren, die dem Gebiet der Psychologie zugehören.

Dieses Gebiet ist zweifellos ein wenig unsicher. Diese Unsicherheit ist jedoch kein zureichender Grund für ein Zurückweichen, wenn der Weg der Forschung es nun einmal berührt. Obwohl der bedeutende Literaturwissenschaftler R. Ingarden und seine Anhänger die Literatur völlig zu „entpsychologisieren“ versuchen<sup>9</sup>,

*Theory of Literature*, London 1950, S. 58; H. Hefele, *Das Wesen der Dichtung*, Stuttgart 1923, S. 56—57; L. Sziklay, *A prágai iskola*, „Kritika“, Budapest 1966, Okt., S. 20.

<sup>6</sup> D. Pais, *Két fejezet a mondattanból*, Budapest 1950, S. 4.

<sup>7</sup> A. Gehlen, *Der Mensch*, Bonn 1958, S. 161.

<sup>8</sup> K. Burke, *Philosophy of Literary Form*, New York 1951, S. 144; Caudwell, *Illusion* (ung. S. 147—152); G. Thomson, *Marxism and Poetry*, London 1945, Marxism Today Series (ung. Thomson—Klingender, *Marxizmus, költészet, művészet*, Budapest 1948, S. 17—18, 20); Müller—Freienfels, *Die Dichtkunst* (ung. Budapest 1941, S. 130—131); E. Fischer, *Von der Notwendigkeit der Kunst*, Dresden 1961, S. 141; I. Fónagy, *A költői nyelv hangtanából*, Budapest 1959, z. B. S. 243; József Attila *Összes művei*, III, S. 94—95.

<sup>9</sup> R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1965, S. 12, 327.

muß man ihnen widersprechen, will man nicht wichtige Tatsachen völlig außer acht lassen. Ingarden verfolgt seine Prinzipien äußerst konsequent, und so kommt er z. B. zu der Behauptung, die Kunstwerke der Sprache seien, im Gegensatz zur Musik, „nicht-zeitliche“ Werke. Er scheint hier zu vergessen, daß es eigentlich jahrtausendlang lediglich eine mit Musik sehr eng verbundene Poesie gab. Auch die uns überlieferte griechische Dichtkunst ist zum großen Teil in diesem Sinne verstümmelt, da wir die Musik, die früher untrennbar zu den Produkten der Poesie gehörte, nicht kennen. Auch später gibt es *ad notam*... geschriebene dichterische Werke; außerdem ist die ganze Volkspoesie mit musikalischem Vortrag verbunden. Etwas Zeitliches und etwas Nichtzeitliches und jeden einzelnen Teil des Zeitlichen mit jedem einzelnen Teil des Nichtzeitlichen so fest zu verbinden, wäre aber unmöglich.

Auch andere Tatsachen widersprechen dieser „Fetischisierung“ des Buchstaben-textes, dem Herausreißen dieses Textes aus seinen wirklichen Zusammenhängen.

Betrachten wir zur besseren Beleuchtung unserer Probleme einige Beispiele, und zwar zuerst solche, die auf das Problem im allgemeinen hinweisen, die also nicht aus lyrischen Kunstwerken stammen.

Ob ein Dramenschriftsteller seinem Text Anweisungen für die Schauspieler beibringt oder nicht, ist eigentlich keine Frage des Werkes. Es hängt ausschließlich davon ab, wie er den Intellekt des Schauspielers einschätzt. In dem Satz: „Die Zeit vergeht, wir gehen weg, man wird uns für ewig vergessen...“ (Tschechow: *Die drei Schwestern*) ist die Stimmung der Traurigkeit schon enthalten, sie gehört der zitierten Buchstabenfolge bzw. Lautform unbedingt an. Sie ist genau so vorhanden, als habe der Verfasser dazu geschrieben: „(traurig)“. Aber es wäre unverständlich, ließe man außer acht, daß gewisse Wortkonstruktionen, gewissen psychischen Gesetzen folgend, gewisse Gefühle, Stimmungen u. s. w. ausdrücken und auch erwecken können. Man kann also sagen: diese Wortkonstruktionen und diese Gemütsbewegungen sind sehr eng miteinander verbunden.

Es gibt auch kompliziertere Fälle. Bekannt ist z. B., daß manchmal extrem kurze wörtliche Äußerungen (oder Gesten) einen ganzen Charakter oder einen ganzen — und vielleicht äußerst komplexen — Seelenzustand aufhellen können. Diese Möglichkeit wird in der Kunst häufig genutzt, in literarischen Kunstwerken (meist in Prosa oder Drama), wenn man die Seele, den Charakter einer Person deutlich machen will<sup>10</sup>. Ähnlich, nur vielleicht manchmal komplizierter, ist es auch in literarischen Werken anderen Typs. (Wir haben keinen Grund anzunehmen, daß die Versform hier eine verändernde Rolle spielen könnte; andererseits ist die Lyrik bekanntlich nicht leicht von der Epik und der Dramatik abzugrenzen). Wenden wir uns darum zuerst wieder einem leichter erfaßbaren Beispiel, und zwar aus einem dramatischen Werk, zu.

<sup>10</sup> Vgl. Lukács, *Ästhetik*, Hbd. II, S. 38—76.

Wenn Macduff in Shakespeares *Macbeth*, indem er an seinen Gegner denkt, plötzlich ausruft: „Er hat keine Kinder!“, dann bezeichnet dieser Ausruf nicht nur die Tatsache, die von den nach grammatischen Regeln zu einem Satz geordneten Wörtern konkret bezeichnet wird. Es genügt auch nicht, wenn wir annehmen, daß das Ausrufungszeichen im allgemeinen einen erregten Seelenzustand andeutet. Selbst die Verbindung dieses Satzes, der eigentlich ein Aussagesatz ist, mit dem Ausrufungszeichen wäre, an sich betrachtet, kaum verständlich. Dieser Ausruf ist hauptsächlich der Ausdruck einer durch Leid und Rachedurst völlig aufgewühlten Seele. Er enthält etwa folgende Behauptung, folgendes logisches Urteil: „Es ist schrecklich: alles, was ich ihm antue, ist keine Tat, die dem uralten Recht auf Vergeltung entspricht und meine Seele beruhigen kann. Ich kann seine Kinder nicht töten — wie er die meinen getötet hat —, da er keine Kinder hat!“ Dieser Satz kann aber den psychischen Gesetzen zufolge nicht so formuliert werden, daß er den Seelenzustand, den er zum Ausdruck bringen will, widerspiegelt. Er muß also in erster Linie als Ausdruck betrachtet und bewertet werden: die eigentliche „Bedeutung“ des Ausrufs ist eine stark psychologische, die nicht einfach mit der buchstäblichen Bedeutung des Satzes gleichzusetzen ist. Wir finden hier auch keine typisch künstlerisch-strukturelle Bearbeitung des sprachlichen Stoffes: diese Bedeutung wird nur dann verständlich, wenn man die spontan-intuitive Kenntnis der menschlichen Seele, die jeder mehr oder weniger besitzt, nicht ignoriert. Der Zusammenhang zwischen Text und Seelenzustand kann aber auch wissenschaftlich, durch die Psychologie, rational erklärt und später vielleicht auch fixiert werden — ähnlich wie in Wörterbüchern, die den konventionell entstandenen Zusammenhang zwischen Laut- und Schriftzeichen und deren Zusammenhang mit gewissen Begriffen kodifizieren.

Auch unter den sogenannten lyrischen Dichtungen gibt es einen Typ von Werken, der als eine Art von dramatischem Monolog aufgefaßt werden kann. (Denken wir z. B. an Goethes *Prometheus* und die Villonschen Gedichte.) Sie können also selbstverständlich ebenso als Ausdruck gewisser seelischer Prozesse betrachtet werden, wie ein Monolog in einem Drama. Bei ihnen kann man daher die vorher erwähnten Gesetze in ähnlicher Form entdecken. Wir können sie auch in Gedichten anderer Art finden — wenn auch nicht immer mit dieser Prägnanz.

Auch die nicht seltenen Wiederholungen (z. B. einiger Wörter: „My dove, my beautiful one, Arise, arise!“ — J. Joyce: *Chamber Music*, XIV.) sind in erster Linie als Ausdruck der Gefühls- (bzw. Affekt-) Intensität verständlich. Wenn die beiden Teile der Wiederholung zusammen in der oben angegebenen Weise bewertet werden können, können sie — jeder für sich genommen — auch etwas anderes beweisen; obwohl sie scheinbar eine kleine Symmetrie bilden, haben sie nicht den gleichen Wert. Der erste Teil ist schwächer, der zweite stärker — wieder den Gesetzen des menschlichen Inneren folgend, das fast nie etwas ganz mechanisch wiederholt. Auch wörtlich völlig übereinstimmend wiederholte Sätze (Refrains) würden nichts Neues in ein Werk bringen (und hätten also keine Funktion), erhielten sie nicht durch die Nachbarsätze eine andere „Färbung“ (oder durch die Tatsache der Wie-

derholung selbst eine Veränderung der Intensität). Auch das hängt wieder zum Teil von den psychischen Gesetzen ab. Die Monotonie muß in solchen Fällen natürlich ebenfalls eine Rolle spielen, sie ist aber ein Faktor, der ohne zumindest spontane psychologische Kenntnisse in der Art, wie sie jeder Mensch zum Teil besitzt, unverständlich wäre. (Denken wir z. B. an die regelmäßig wiederholten Sätze in Heines *Die Weber*: „Wir weben, wir weben!“ oder an die Refrains in Villons Balladen.)

Man könnte noch weitere Beispiele als Beleg anderer Tatsachen anführen, die alle den Tendenzen einer völligen „Entpsychologisierung“ der Literaturwissenschaft widersprechen. Im allgemeinen kann man also behaupten: in dem Sinne, in dem ein geschriebener Buchstabe einen Laut, eine Buchstabengruppe, also ein Wort, einen Begriff, ein Ding (oder z. B. eine Eigenschaft des Dinges) repräsentiert, kann auch eine Wortverbindung, vielleicht sogar die Wortkonstruktion des ganzen Werkes, einen seelischen Vorgang (und nicht nur ihn!) repräsentieren. Dies ändert nichts daran, daß die Wortverbindung in einem anderen Aspekt als geformte, in sich geschlossene Einheit erscheinen und auch dadurch eine äußerst wichtige Funktion haben kann. (Eine Statue kann sowohl als selbstständiges künstlerisches Werk als auch als Abbild des außerhalb des Werkes existierenden menschlichen Körpers betrachtet werden.)

Die Auffassung des Werkes als Struktur schließt nicht aus, daß man es als Ausdruck oder Schilderung eines Weltteiles betrachtet. Im Gegenteil, die vertiefte, genügend vielseitige Strukturanalyse eines Kunstwerkes (in unserem Falle eines Gedichtes) betrachtet die kleinsten Bestandteile, die Buchstaben und die Laute (in ihrer vollen Wertigkeit, also z. B. auch in ihrem Assoziationswert!), sowohl als solche, als auch in ihrer Geordnetheit als Komponenten des Werkes, in ihrer Stellung innerhalb der durch sie gebildeten, stufenweise immer umfangreicher werdenden Einheiten. Zu diesen Einheiten gehören nicht nur verschiedene grammatische Einheiten (Wörter, Sätze, vielleicht Kommunikationseinheiten). Das Bild, das während des Lesens im Menschen ersteht, kann ebenso die Rolle einer Einheit spielen, wie z. B. das Moment eines seelischen Prozesses, das sprachlich ausgedrückt wird. In diesem Sinne können der Psychologe Vygotski und auch Leontjev von einer sogenannten Gefühlsstruktur des Kunstwerks sprechen<sup>11</sup>.

Auf dieser Ebene wird es sofort klar, daß auch in „rein künstlerischer Hinsicht“ nicht unbedingt die Werke den höchsten Wert verkörpern, die die brillianteste, also die vielfältigste und in ihrer Vielfalt meisterhaft ausgewogen-organisierte Struktur aufweisen. Die verschiedenen einzelnen Bestandteile (Komponenten) haben durchaus nicht immer den gleichen Wert, das gleiche „Gewicht“, die gleiche „Stärke“. Eine angenehme oder auch erregende Lautform z. B. kann vielleicht einen viel geringeren Wert besitzen (viel kraftloser wirken) als der Ausdruck eines tief erschütterten

<sup>11</sup> A. S. Vygotski, *Psichologija iskusstva*, Moskva 1965. Vstupitel'naja statja A. N. Leontjeva, V, S. 173.

Seelenzustandes oder der höchsten Konzentration menschlicher Kräfte, obwohl der letztere in bezug auf die elementaren Struktureinheiten weniger geordnet sein mag als die Lautform, die nur ein leichtes, unverbindliches seelisches Spiel ausdrückt. Der geformte Stoff enthält hier mehr innere menschliche Tätigkeit, die eine rein äußerliche Analyse nicht entdecken kann.

Im ganz engen Sinne betrachtet, wäre ein Gedicht nichts anderes als eine Häufung wenig geordneter Linien auf einem Blatt Papier. Wenn wir aber folgerichtig alle gesetzmäßigen Wirkungen dieser Linien berücksichtigen, dann bietet sich die Möglichkeit, die Strukturanalyse mit der Analyse des Werkes als einer den Menschen formenden Kraft, als eines den gesellschaftlichen Bedürfnissen entsprechenden Produktes organisch zu verbinden. So kann man auch den sonst durchaus nicht ungeordneten Einwand von Markiewicz abwehren, der behauptet, eine Maschine bilde ebenfalls eine fest konstruierte, funktionierende Einheit, aber ein literarisches Kunstwerk sei doch etwas anderes<sup>12</sup>. Die wichtigste Eigenart der Struktur eines Kunstwerks wird ja gerade durch die unbedingte und direkte Verbundenheit seiner verschiedenen Teile mit verschiedenen menschlichen Reaktionen gewährleistet.

In unserem engeren Bereich, bei der Betrachtung lyrischer (dichterischer) Kunstwerke, muß man sogar feststellen, daß zum Teil die Struktur selbst vom Leser (bzw. Hörer) geschaffen wird. Also von der Person, die an die verschiedenen sprachlichen Zeichen spontan (oder mindestens zum Teil spontan) entsprechende Reaktionen anschließen kann (Vorstellungen, Gedanken, Gefühle u. s. w.). Z. B. wird bei einem Text, in dem an betonten Stellen Wortpaare wie „Feuer“ und „Wasser“, „Himmel“ und „Erde“ stehen, wahrscheinlich jeder Forscher von einem direkten Gegensatz sprechen — obwohl ein solcher Gegensatz im engen Sinne in den Worten selbst ebensowenig zu finden ist wie in der wissenschaftlich erfaßbaren materiellen Wirklichkeit. Nur das menschliche Innere fügt das Empfinden des Gegensatzes hinzu, denn es folgt uralten Konventionen, die in der einstigen Glaubenswelt wurzeln. Man kann auch andere Beispiele nennen. Die Konstruktionsart eines Satzes kann, wenn auch nicht stark, den Eindruck von Aufstieg oder Fall erwecken (z. B. in Rilkes *Der Panther*: „Dann geht ein Bild hinein, geht durch die Glieder angespannte Stille“ — Aufstieg; „Und hört im Herzen auf zu sein“ — Fall). Dieser Eindruck kann im Rhythmus des Werkes manchmal eine wichtige Rolle spielen, ebenso wie z. B. verschiedene Laut- und Bildassoziationen zur Komponente der Struktur werden können. Andererseits kann man behaupten, daß nicht alles, was im Text nachweisbar ist, als Teil — oder mindestens nicht als gleichwertiger Teil — der Struktur eines lyrischen Werkes gelten kann. Der ästhetische Sinn des Menschen selektiert gewissermaßen: einige ganz spontane Reaktionen werden betont, hervorgehoben, andere — innerhalb der Struktur indifferente, die keine Funktion in der Struktur haben und darum stören könnten — werden demgegenüber unter die „ästhetische Wahrnehmungs-

<sup>12</sup> Markiewicz, *Glównie problemy* (ung. 55. III. 2).

schwelle" gedrängt. Ohne diese Selektion wäre es unmöglich, ein literarisches Kunstwerk mit einem musikalischen Werk oder einem Bauwerk zu vergleichen. Schon auf den ersten Blick wird nämlich klar, daß ein musikalisches oder architektonisches Kunstwerk eine „reinere“ — d. h. bis in die kleinsten Einheiten vollständiger ausgearbeitete — Struktur aufweisen kann als ein literarisches Werk, das es sozusagen mit halbfertigen Fabrikaten, mit bereits vorhandenen, aber nicht künstlerisch geformten Wörtern zu tun hat und das zumindest zum Teil nicht-künstlerischen (grammatischen) Regeln entsprechen muß. — Gehen wir den oben angedeuteten Weg weiter, können wir auch dem schon behandelten Einwand von Markiewicz begegnen, der darauf hinweist, daß bestimmte literarische Meisterwerke — z. B. die Dramen Shakespeares — eine minder verfeinerte und durchgeformte Struktur haben als andere Werke, denen von der Literaturwissenschaft das gleiche oder sogar ein niedrigeres Niveau zugesprochen wird (z. B. einige Werke des Klassizismus). Die Lösung des Problems liegt in folgendem: Charakteristische Werte des Dramas, die eine andere psychische Wirkung ausüben (z. B. die erschütternde Ausdruckskraft des geformten sprachlichen Stoffes, auf die bereits die kurze Analyse des Satzes aus *Macbeth* hinwies), können den Eindruck der Unvollständigkeit zum Teil unterdrücken und zum Teil im Gesamteindruck aufgehen lassen („aufhebend bewahren"). Das heißt: wenn der Eindruck der Unregelmäßigkeit (einer Abweichung von der erwarteten Regelmäßigkeit)<sup>13</sup> erweckt wird, hat der Leser das Gefühl, daß die festen Regeln der künstlerischen Struktur durchbrochen werden, wobei dieses Gefühl der Schilderung zügelloser Triebe, die er im Drama findet, entspricht. (Eine andere Frage ist, wie weit der Dichter — bzw. der Künstler — auf diesem Wege gehen kann. Die Antwort darauf gehört aber bereits zu den Aufgaben einer konkreten Werkanalyse oder der Literaturgeschichte im allgemeinen.)

Trotzdem müssen wir der Behauptung, das Innere des Menschen sei nicht sicher erforscht, zum Teil zustimmen. Man kann z. B. nicht leugnen, daß die Forschung hier nur schwer gewisse Grenzen ziehen kann. Diese Schwierigkeiten werden aber manchmal übertrieben. Denn selbst wenn es schwer ist, Grenzen zu ziehen, folgt daraus noch lange nicht, daß man deshalb von vornherein darauf verzichten muß. Man kann mit Recht behaupten, daß es nicht die Hauptaufgabe eines Literaturwissenschaftlers ist, den Seelenzustand des Dichters zu dem Zeitpunkt zu erforschen, in dem er das Gedicht schrieb, denn dieser Seelenzustand kann sehr viele, im Verhältnis zum Werk völlig indifferente Elemente enthalten: Elemente, die in Hinsicht auf das Werk völlig zufällig sind, die im Werk nicht objektiviert wurden. Ähnlich ist es auch mit den Reaktionen des Lesers: manche von ihnen folgen den allgemeinen psychischen Gesetzen, andere wieder hängen vor allem von seiner individuellen Eigenart ab. Den wichtigen Unterschied zwischen diesen beiden Arten der Reaktion darf man nicht außer acht lassen. Sie lassen sich voneinander unterscheiden, denn die letzteren sind meist Reaktionen zweiten Grades, d. h. in starkem Maße indirekte

<sup>13</sup> Vgl. N. Hartmann, *Ästhetik*, Berlin 1953, S. 467.

Reaktionen. Sie gehören also meistens nicht zu den äußeren Bestandteilen des Werkes selbst, sie haben keine strukturbildende Funktion: sie sind Reaktionen auf das Werk, Reaktionen auf ihnen vorangegangene Reaktionen. (Wenn wir z. B. die Zitate von Tschechow und von Shakespeare betrachten, können wir bemerken, daß unterschiedliche Reaktionen auf diese Aussagen möglich sind. Die „Trauer“ bei Tschechow kann in einem Menschen Mitleid, im anderen aber einen gewissen Hohn hervorrufen, ein Leser kann sich in Macduffs Leid und Zorn einfühlen, während der andere vor einem so übersteigerten Rachedurst zurückschreckt u. s. w. Dies alles ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß beide Leser gewissermaßen denselben Seelenzustand in sich hervorgerufen haben. Ihre verschiedenen psychischen Reaktionen, die ihrer unterschiedlichen inneren Konstitution entsprechen, schließen sich erst an den ihnen gemeinsamen Seelenzustand an).

Zugegebenerweise ist es leichter, entweder nur das zu berücksichtigen, was „handgreiflich“ ist und womit man gefällige logische Operationen durchführen kann, oder die lyrischen Werke ausschließlich intuitiv zu interpretieren, sich mit einer impressionistischen Betrachtungsweise zufriedenzugeben. Wenn wir aber das Gesamtwerk (also nicht nur die Teile, die in unsere schon vorher ausgearbeiteten Kategorien hineinpassen) wirklich verstehen (d. h. als menschliches, menschlichen Bedürfnissen dienendes Produkt mit all seinen inneren und äußeren Zusammenhängen so genau wie möglich bestimmen und erklären) wollen, dann müssen wir eine Synthese von älteren und neueren Methoden ausarbeiten. In bezug auf Exaktheit wird sich wahrscheinlich die Literaturwissenschaft mit den exakten Wissenschaften wie z. B. mit der Physik nie vergleichen können (das wird beispielsweise auch die Geschichtswissenschaft nicht erreichen), trotzdem besteht doch die Möglichkeit für eine Entwicklung in dieser Richtung. Denn wie sich Wörter und andere Elemente in einem Kunstwerk miteinander verbinden (und warum sie das in einem anderen Werk nicht tun, in dem kein genügend starker oder vielseitiger Zusammenhang zwischen ihnen besteht), wie ihre verschiedenen potentiellen Werte in diesen Kontakten realisiert, hervorgehoben oder in den Hintergrund gedrängt werden (u. s. w. u. s. w.) also warum ein Gedicht zu einem wahren Kunstwerk wird und nicht zum Kitsch oder epigonenhaft zu Machwerk, kann man wahrscheinlich nur mit Hilfe eines solchen Bemühens um eine Synthese in der Literaturwissenschaft ergründen und darstellen.

## O KILKU PROBLEMACH STRUKTURY POETYCKIEGO UTWORU

### STRESZCZENIE

Rozprawa wychodzi z założenia, że analiza strukturalna utworu poetyckiego i jego rozważenie społeczno-historyczne (oraz ocena) nie wyłączają się wzajemnie w sposób konieczny; mogą one — a po części także muszą — wzajemnie się uzupełniać. Samo strukturalne uporządkowanie, organizacja materiału w całość (w własny „świat”) pełni społeczno-ludzką funkcję: pozwala czytelnikowi przeżywać to właśnie rozwinięcie różnych możliwości, jak też to zwycięstwo nad niesforemym

materiałem i nad siłami dysharmonii, tj. to właśnie ukształtowanie. Pomaga ona zatem człowiekowi w uzyskaniu pełnego zadowolenia i zaspokaja jego pragnienie doskonałości.

Utwór ukształtowany — *par excellence* utwór językowy — jest obiektywizacją (ew. wywołaniem) wewnętrznych ludzkich aktywności. Materiał utworu jest nie tylko „wirtualny”, lecz „rzeczywisty”: utwór liryczny jest zatem nie czystą strukturą znakową (*Zeichenstruktur*), lecz kawałkiem ukształtowanego tworzywa językowego, do którego „dotykalnych” warstw tworzywa (litery i głoski) należą nie tylko pojęcia, lecz nieodzownie także uczucia, wrażenia, wyobrażenia, nastroje itp. (To co następuje jako reakcja na nie, należy od nich odłączyć, aczkolwiek obie te sfery trudno w czasie utrzymać z dala od siebie.) Tak więc artystyczne kształtowanie tworzywa językowego jest także w sposób konieczny rodzajem kształtowania wewnętrznej aktywności człowieka.

Przełożyła *Stefania Skwarczyńska*