



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Jurij Tynjanovs literarische Evolution bei
Jan Mukařovský, Felix Vodička, Janusz Sławiński,
Aleksandar Flaker und Peter Zajac. Ein räumlicher
Vergleichsversuch“

verfasst von / submitted by

Konrad Jakubowski BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 852

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Russisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Simonek

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	4
1 Einleitung	3
2 Forschungsstand	6
3 Ergründung des „Übergangs“ als Topos	11
3.1 Definition einer Topologie des Übergangstopos.....	15
3.2 Formulierung einer Etymologie des Übergangstopos	18
4 Die literarische Evolution bei Tynjanov	22
4.1 Das konstruktive Prinzip	22
4.2 Syn- und Autofunktion	24
4.3 Der literarische Alltag	24
4.4 „Promežutok“	26
4.5 Übergänge bei Tynjanov	27
5 Die literarische Evolution bei Mukařovský	31
5.1 Die Rolle des Subjekts	31
5.2 Die „ästhetische Funktion“	32
5.3 Die „ästhetische Norm“ und der „ästhetische Wert“	35
5.4 Persönlichkeit versus immanente Entwicklung.....	37
5.5 Übergänge bei Mukařovský	38
6 Die literarische Evolution bei Vodička	43
6.1 Die literarische Struktur	43
6.2 Immanente Entwicklungsfaktoren	43
6.3 Die teleologische Auslegung.....	44
6.4 „Entwicklungswert“ und Tendenz.....	45
6.5 Die „Konkretisierung“	46
6.6 Übergänge bei Vodička	47
7 Die literarische Evolution bei Sławiński	52
7.1 Der Charakter der Gesetzmäßigkeiten	52
7.2 Die „literarische Epoche“	54
7.3 Der „literarische Strom“	56
7.4 Die „gestalterische Methode“ und die „historische Poetik“	58
7.5 Übergänge bei Sławiński.....	58
8 Die literarische Evolution bei Flaker	62
8.1 Die Stilformation.....	62
8.2 Der Richtungsbegriff.....	62
8.3 Aufbau der Stilformation	63
8.4 Die Funktionen	65
8.5 Übergänge bei Flaker	66
9 Die literarische Evolution bei Zajac	70
9.1 Die Ästhetik des Schwingens	70
9.2 Das Ereignis und die modale Semiotik	71
9.3 Die „synoptische Karte“	72
9.4 Übergänge bei Zajac.....	76
10 Abschließende Bemerkungen.....	79
11 Резюме на русском языке	87
12 Literaturverzeichnis.....	97
13 Resümee	104
14 Lebenslauf	105

1 Einleitung

Zum Aspekt der literarischen Evolution nach Jurij Tynjanov ist in der wissenschaftlichen Praxis bereits einiges verfasst worden. Hierzu muss man anführen, dass dies möglicherweise eher in großen Standardwerken der Fall gewesen ist, die Tynjanovs Thesen aus dem Kontext des russischen Formalismus behandelt haben. Man denke zum Beispiel an Namen wie Aage Hansen-Löve, Jurij Striedter oder Viktor Erlich (siehe 2). Es sei an jener Stelle auch auf die genannten Literaturwissenschaftler verwiesen, um allenfalls einen allgemeinen Überblick über das Schaffen Tynjanovs zu erhalten, da dies nicht den Gegenstand unserer Arbeit bilden wird. Zunächst eröffnet der Forschungsstand unter Punkt 2 das Thema mit zwei allgemeinen Literaturhinweisen, die lediglich eine „einstimmende“ Vorstellung von Literatur in Bewegung vermitteln. Dem folgt dann eine von uns getroffene Auswahl an Literaturhinweisen mit kurzer Beschreibung zu den jeweiligen Forschungsschwerpunkten, wobei nicht alle Literaturhinweise Eingang in vorliegende Arbeit gefunden haben.

Punkt 3 bildet gleichsam unser Schlüsselkapitel. Es besteht aus zwei Herangehensweisen. In diesem Schlüsselkapitel wird zum einen ein Versuch unternommen, die Vorstellung des Übergangs, welche unserer Meinung nach eine Grundvoraussetzung für die Beschreibung jedweder Entwicklung darstellt, zu fassen. Dies geschieht anhand eines materiellen bzw. physikalischen Zugangs, der sich dadurch auszeichnet, dass man physikalische Zustände (z.B. fest/flüssig/gasförmig) auch topologisch beschreiben kann. Diese Erkenntnis wiederum findet Eingang in eine einfach gehaltene Skizze, in der wir die grundsätzlichen Komponenten jener materiellen Topologie für die Literatur festhalten. Die Skizze selbst bildet einen Topos (einen argumentativen Ausgangspunkt) für eine weitere Auseinandersetzung. Und so geht diese erste Herangehensweise gewissermaßen den Weg, welcher versucht die Literatur in ihrer räumlichen Ausprägung zu beschreiben.

Ein weiteres Bestreben ist es in vorliegender Arbeit vor allem den Aspekt der literarischen Entwicklung zu beleuchten, wie sie Tynjanov in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts in „Literaturnyj fakt“ zu Papier gebracht hat. Bei diesem Vorhaben entfernen wir uns nicht bzw. kaum von der aus insgesamt vier Stadien bestehenden Entwicklungsskizze Tynjanovs und gehen in weiterer Folge nur auf die unserer Meinung nach mit ihr zusammenhängenden Begrifflichkeiten ein. Besagte Entwicklungsskizze nämlich bildet vorab unseren Ausgangspunkt für eine eingehendere Beschäftigung mit der Sprache Tynjanovs. Diese Beschäftigung mit der Sprache Tynjanovs besteht aus einer etymologischen Analyse seiner

aus insgesamt vier Stadien bestehenden Entwicklungsskizze. Und zwar folgt diese etymologische Analyse ebenfalls räumlichen Vorstellungen wie die erste Herangehensweise, passiert jedoch zusätzlich aus dreierlei Beweggründen: aus phänomenologischen, diskursiven und ursprungsgedanklichen Gesichtspunkten. Es sei für diesen Moment bloß erwähnt, dass allen drei Gesichtspunkten die Vorstellung eines, nennen wir es, Vorfeldes eigen sind. Für jene zweite Herangehensweise gibt es grundsätzlich Vergleichsbeispiele, wie zum Beispiel Robert Dalys Artikel „Metaphors of Genre Inequality in Iurii Tynianov’s ‚The Literary Fact‘“ (2013) oder „Das dynamische System: zur Entwicklung von Begriff und Metaphorik des Systems bei Jurij N. Tynjanov“ (1992) von Klaas-Hinrich Ehlers, wobei für unser Vorgehen Metaphern keine größere Rolle spielen.

Beide Herangehensweisen zusammen bilden gleichsam das Fundament für einen Vergleich von Tynjanovs literarischer Evolution mit den literaturtheoretischen Ausführungen von Jan Mukařovský, Felix Vodička, Janusz Sławiński, Aleksandar Flaker und Peter Zajac. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es schlussendlich anhand jenes Fundamentes Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Tynjanov und den restlichen Theoretikern festzustellen und diese zu kommentieren.

Punkt 4 bildet den Anfang des Ausführungsteils und widmet sich Tynjanovs literarischer Evolution, welche noch systemimmanent begriffen ist. Der Punkt beinhaltet die Erläuterung seiner Begriffe des konstruktiven Prinzips, des literarischen Alltags und des Zwischenraumes („promežutok“). Den Abschluss des Kapitels bildet die Analyse, wo die Kernpunkte u.a. sind, dass Tynjanovs Materialvorstellung im Rahmen unseres Zuganges als total bzw. ausschließlich begriffen werden kann.

Punkt 5 behandelt den tschechischen Strukturalisten Jan Mukařovský. Näher eingegangen wird auf sein umfassendes Konzept der ästhetischen Theorie und danach folgt der Analyseteil, wo hier einleitend festgehalten sei, dass Mukařovský im Gegensatz zu Tynjanov ausgeprägtere Vorstellungen von Entwicklung der Literatur im Raum aufzeigt und durch die Einführung des ästhetischen Wertebegriffs subjektorientiertere Betrachtungen einführt.

Punkt 6 behandelt Mukařovskýs Schüler Felix Vodička und widmet sich seinen theoretischen Weiterentwicklungen, wie z.B. der Konkretisierung eines literarischen Werkes. Der Analyseteil offenbart, dass sein Evolutionsverständnis auf einer Art Spannung beruht und man daher ein Gefühl für Richtungslosigkeit entwickelt, da seine Vorstellung bereits räumlicher ist.

Punkt 7 behandelt den polnischen Literaturtheoretiker Janusz Sławiński, wo auch sein Begriffskatalog eingehender betrachtet wird. So ist dies vor allem der Begriff des

„literarischen Stromes“, der bereits auf eine Metaebene verweist und mehrere parallele Ströme der Entwicklung zulässt. Die Analyse zeigt vornehmlich Sławińskis markante Zweiteilung in eine „positive“ (Konvention) und eine „negative“ Automatisierung.

Punkt 8 behandelt den kroatischen Literaturtheoretiker Aleksandar Flaker. Der Punkt widmet sich seinem Hauptbegriff der „Stilformation“, welchen er dem marxistischen Begriff der „Gesellschaftsformation“ entnimmt, sowie den damit zusammenhängenden Definitionen. Die nachfolgende Analyse zeigt, dass Flakers Konzept sich im von uns gesetzten Rahmen offenbar am besten dazu eignet, die Invarianten einer Topologie zu bestimmen, da sein Zugang in der Hinsicht sowohl makroskopisch als auch mikroskopisch ist.

Punkt 9 behandelt den slowakischen Literaturtheoretiker Peter Zajac, welcher im Rahmen dieser Arbeit wohl die aktuellsten Konzeptionen aufweist. Sein Begriff des „Schwingers“ erfasst sogar zarteste Verflechtungen zwischen den verschiedensten Komponenten der Literatur, und durch die Normalisierung der Nichtwahrscheinlichkeit hat er bei der Analyse den Aspekt der Ununterscheidbarkeit topologischer Invarianten am griffigsten in Worte gefasst.

Dass anscheinend zwischen Ununterscheidbarkeit und Unterscheidbarkeit topologischer Invarianten ebenfalls eine Grenzlinie zwischen den tschechischen Strukturalisten und den restlichen Theoretikern verläuft, ist in den abschließenden Bemerkungen unter Punkt 10 festgehalten. Um einen weiteren wesentlichen Punkt herauszustreichen, werden dort z.B. auch noch die Gemeinsamkeiten eines auf der topologischen Invariante beruhenden Entwicklungsantriebs bei Flaker und Mukařovský behandelt. Es sind auch noch weitere interessante Hinweise in diesem Schlusskapitel angeführt, die in Rekurrenz auf Tynjanovs literarische Evolution zu Tage getreten sind.

2 Forschungsstand

Möchte man bei der in vorliegender Arbeit zu behandelnden Thematik zunächst generell ein Gefühl für den neuzeitlichen Strukturwandel der Literatur bekommen, so kann man beispielsweise auf Ingo Stöckmanns Arbeit „Vor der Literatur. Eine Evolutionstheorie der Poetik Alteuropas“ (2001) verweisen, wo im Unterkapitel „Neuheit: Abweichung oder Innovation?“ die Initiation einer ersten Innovationsbewegung des Wortes in die Zeit nach dem Hl. Augustinus gesetzt wird. Letzterer sieht in der Neugier noch die „sinnliche Sensation des Sehens, als reine Augenlust“, welche „die von Gott gesetzten Schranken des Wissens ignoriert“, während der Hl. Thomas von Aquin auf die aristotelische Metaphysik blickt und in der Neugier „lediglich noch eine qualitative Korruption eines an sich legitimen Wissens sieht“. Das barocke Zeitalter verharret grundsätzlich auf dieser Stufe und erlaubt poetische Innovation ohne einen zumindest impliziten Gottesbezug noch nicht¹:

„Neuheit läßt sich im Rahmen älterer semantischer Traditionen zunächst nur als überraschende und unerwartete Abweichung innerhalb des vertrauten Formenrepertoires der Welt verstehen, während die mitlaufende zeitliche Differenz der Abweichung als Indiz für den Neuerungswert der Innovation bezeichnenderweise sekundär bleibt [...]“²

In Cullers „Literaturtheorie“ (2002) lesen wir dann, dass sich „die moderne westliche Vorstellung von der Literatur als imaginationsbestimmtem Schreiben [...] auf die Theoretiker der deutschen Frühromantik“ und auf das 1800 von Madame de Staël veröffentlichte Buch „Über Literatur, in ihren Verhältnissen mit den gesellschaftlichen Einrichtungen und dem Geist der Zeit“ zurückführen lässt.³

Eine frühe Kritik zum Formalismus gibt es bereits von Pavel N. Medvedev mit „Formal’nyj metod v literaturovedenii. Kritičeskoe vvedenie v sociologičeskuju poëtiku“ (1928). Grob gesagt, versucht Medvedev den russischen Formalismus als einen der europäischen Tradition entsprungenen zu deuten. Vor allem die erste Phase unter Šklovskij wird von einer soziologischen Warte aus für ihre, nennen wir es, Unausgereiftheit kritisiert, um dann eine zweite, zu der auch Tynjanov hinzugezählt wird, als die schlussendliche Revision und Hinwendung zur sozialen Frage zu sehen. Victor Erlichs „Russian Formalism“ (1955) bildet

¹ Ingo Stöckmann, Vor der Literatur. Eine Evolutionstheorie der Poetik Alteuropas, Tübingen 2001, S. 229 ff.

² Ingo Stöckmann, Vor der Literatur, 2001, S. 230.

³ Jonathan Culler, Literaturtheorie, Stuttgart 2002, S. 35 f.

ein erstes großes Überblickswerk über den Formalismus. Tzvetan Todorov sammelt in seiner „Théorie de la littérature“ (1965) Texte der Formalisten. Mojmír Grygar beurteilt in „Formální metoda po čtyřiceti letech (Poznámky ke knize Vjatora Erlichy Ruský formalismus)“ (1966) das Verhältnis des Formalismus zur marxistischen Philosophie im Vergleich zu Erlich als ein nicht gar so distanzierendes. Auch Jurij Striedters „Russischer Formalismus“ (1969) sammelt die wichtigsten Texte der russischen Formalisten, das heißt auch wichtige Texte Tynjanovs, und bietet ein einleitendes Kapitel des Autors, das sich verhältnismäßig intensiv Šklovskijs, Ejchenbaums und Tynjanovs formalistischer Theorie widmet. Ewa M. Thompsons „Russian formalism and Anglo-American new criticism: a comparative study“ (1971) vergleicht in einem einleitenden geschichtlichen Kapitel, einem nachfolgenden Kapitel der Theorie und der Postulate sowie schließlich in einem letzten Kapitel die konkrete Anwendung der Methoden des Formalismus und des New Criticism. Wolf-Dieter Stempel hat dann in Fortsetzung zu Striedters Sammlung „Texte der russischen Formalisten. 2. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache“ (1972) herausgebracht. In den USA veröffentlichten Stephen Bann und John E. Bowlt mit „Russian Formalism“ (1973) eine weitere Anthologie.

Ein im deutschsprachigen Raum wahrscheinlich unabkömmliches Standardwerk in der Auseinandersetzung mit dem Formalismus ist Aage Hansen-Löves „Der russische Formalismus“ (1978), welches auch die innerhalb der Richtung auftretende Entwicklung mithilfe dreier Modelle detailliert abhandelt und zeigt, wie genau Tynjanov in jener Entwicklung zu verorten ist. Franz Koppes „Die literaturtheoretischen Hauptrichtungen und ihr Ertrag für eine Gegenstandsbestimmung der Literaturwissenschaft“ (1978) nähert sich dem Formalismus quasi wissenschaftswissenschaftlich. Letzteres tut ebenfalls Boris Paternu mithilfe einer Gegenüberstellung von Typologie und Evolution in seinem kurzen Artikel „Von der Geschichte zur Typologie der Literatur“ (1978). Sandra Rosengrants Artikel „The Theoretical Criticism of Jurij Tynjanov“ (1980) widmet sich einer Übersicht der von Tynjanov gemeinsam mit Jakobson veröffentlichten Thesen in „Problemy izučenija literatury i jazyka“. In „Verse as a Semiotic System: Tynjanov, Jakobson, Mukařovský, Lotman Extended“ (1981) verwendet Herbert J. Eagle in der Verstheorie den Begriff der Topologie, wo er u. a. von Tynjanov aus hinargumentiert. Petr Steiner möchte die bunte Terminologie des Formalismus ordnen und schlägt in seinem Buch „Ruský formalismus: Metapoetika“ (1984) eine metaphorische Dreiteilung des Formalismus als Maschine, des Formalismus als Organismus und des Formalismus als System vor, wo Tynjanov im letzten Teil Platz hat. Den formalistischen Wandel hat Peter-André Alt in seinem Artikel „Theorien literarischer

Evolution bei Šklovskij, Tynjanov und Mukařovský“ (1986) überblicksartig behandelt. Alt beginnt mit einer Gegenüberstellung von Formalismus und Symbolismus, um dann nacheinander Šklovskijs, Tynjanovs und Mukařovskýs Theorien näher zu beleuchten. Bei Wolfgang Eismanns Arbeit „Von der Volkskunst zur proletarischen Kunst. Theorien zur Sprache der Literatur in Rußland und der Sowjetunion“ (1986) handelt es sich um „keine Untersuchung zum russischen Formalismus oder zu *bewußten* Gegenpositionen“, sondern um eine Untersuchung zu „Gegenpositionen, im Rahmen derer man die Probleme, die auch der russische Formalismus lösen wollte, unter anderen Prämissen zu lösen versuchte, unter Prämissen, die eine Lösung erschwerten“.⁴

In Douwe Fokkemas Artikel „Versuche zur Erklärung literarischer Evolution“ (1987) findet eine Auseinandersetzung mit den Evolutionsmodellen von Tynjanov, Mukařovský, Jauß, Eibl und S. J. Schmidt statt. Monika Schrader rückt in „Theorie und Praxis literarischer Wertung: literaturwissenschaftliche und -didaktische Theorien und Verfahren“ (1987) die Prozedur der Wertung in den Vordergrund und widmet sich auch den funktionalen Wertungskonzeptionen des Formalismus. Im biographischen Werk „Novoe zrenie. Kniga o Jurii Tynjanove“ (1988) widmet sich Veniamin Kaverin in einem Unterkapitel Tynjanovs theoretischen Schriften und ist hierbei sehr kritisch eingestellt. Jurij Striedter verwendet sein für seine 1969 erstellte Sammlung formalistischer Texte geschriebenes Vorwort noch einmal als einleitendes Kapitel in „Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered“ (1989), wobei versucht wird in einem zweiten Kapitel die Kohärenz von russischem Formalismus und tschechischem Strukturalismus zu veranschaulichen und man in einem dritten Kapitel zur Vorstellung von Vodičkas Theorien übergeht.

In „Das dynamische System: zur Entwicklung von Begriff und Metaphorik des Systems bei Jurij N. Tynjanov“ (1992) untersucht Klaas-Hinrich Ehlers die Metaphorik Tynjanovs und trägt so zur Aufarbeitung der formalistischen Terminologie bei. „L’apport de Tynjanov à la poétique moderne (Éléments pour une science de la littérature)“ (1992) von Marc Weinstein nimmt bei Tynjanov eine Vierteilung des Materialbegriffs vor, und zwar in zweierlei intraliterarisches Materialverständnis und in zwei externe Materialbegriffe. Aleksandr Dmitriev beleuchtet in seinem Artikel „Le contexte européen (français et allemand) du formalisme russe“ (2002) die deutschen und französischen Einflüsse im Vorfeld des Formalismus. Sergueï Tchougounnikovs Artikel „Le formalisme russe: entre pensée organique allemande et premier structuralisme“ (2003) stellt dem Formalismus das organische deutsche Denken voran und formuliert zwölf Punkte, die die Verwandtschaft der deutschen

⁴ Wolfgang Eismann, Von der Volkskunst zur proletarischen Kunst. Theorien zur Sprache der Literatur in Rußland und der Sowjetunion, München 1986, S. 10.

Romantik und des Formalismus zusammenfassen. Barbara Wurts „Fortschritt statt Fortschritt: Jurij N. Tynjanovs Konzeption der „Literarischen Evolution“ als Schreib-Praxis“ (2003) behandelt das Thema von Tynjanovs literarischer Evolution metatheoretisch von einer grundpraktischen Warte aus. Sie versteht dabei Tynjanovs belletristisches Schaffen nicht als Kontrapunkt, sondern als Vermengung mit den theoretischen Ausführungen. Daniela Elisabeth Coufals „...als wollte man die Eigenschaften einer Kanonenkugel unabhängig von der Frage des Flugs einschätzen‘: die Dynamik der Komödie dargestellt anhand von Jurij Tynjanovs Theorie der literarischen Evolution und ausgewählten Werken von Molière, Holberg und Hofmannsthal“ (2005) versucht unter Zuhilfenahme theoretischer Modelle der Komödie Tynjanovs Systemdenken auf ausgewählte Komödien zu applizieren.

Alastair Renfrew widmet sich in „A Word about Material: Bakhtin and Tynianov“ (2006) dem Begriff des Materials im Zuge eines Vergleichs von Tynjanov und Bakhtin. Renfrew zeigt dabei auf, wie Tynjanov mit seinem Materialbegriff frühere formalistische Materialvorstellungen mit neueren verbindet. Im Artikel „Formalism“ (2006) behandelt Linda Seidel den Begriff aus der Perspektive der bildenden Kunst, wie z.B. im Vergleich mit dem gut zwanzig Jahre vor dem Formalismus von Alois Riegl benutzten Begriff des „Kunstwillens“. Cathérine Depretto untersucht in ihrem Artikel „Le formalisme russe et ses sources. Quelques considérations de méthode“ (2010), ähnlich wie Dmitriev, die Quellen des Formalismus und außerdem „deux formalistes oubliés“, die beiden polyglotten Romanisten Vladimir Šklovskij und Konstantin Močul’skij. Der Artikel „Le formalisme russe. Une séduction cognitiviste“ (2010) von David Romand und Sergueï Tchougounnikov möchte den Psychologie-Bezug des Formalismus herausstreichen und dass man damit das rein Antipsychologische beim Formalismus so nicht stehen lassen kann. Robert Dalys Artikel „Metaphors of Genre Inequality in Iurii Tynianov’s ,The Literary Fact‘“ (2013) behandelt Metaphern der Genredifferenzierung in Tynjanovs „Literaturnyj fakt“, wie z.B. Zentrum und Peripherie oder „hoch“ und „niedrig“. Maxwell Anleys „The Wisdom of Brainless Knights: Paradox, Dialectics and Literature’s Conditions of Possibility“ (2014) zeigt die Konvergenzen zwischen Formalismus, Kant und Hegel auf. In „Le ,sentiment‘ comme facteur sémantique: la ,sémantique représentationnelle‘ entre la ,linguistique psychologique‘ et le formalisme“ (2016) vergleicht Tchougounnikov die Terminologie Tynjanovs in „Problemy izučenija literatury i jazyka“ mit jener der Psycholinguistik (Erdmannn, Steinthal). „Die Literatur der Literaturtheorie“ (2010) von Boris Previšić unternimmt eine Selbstbeobachtung der Theorie. Dabei wird auch die Frage gestellt, inwieweit Theorie auch Literatur sein kann bzw. muss.

Das konzise Werk Hans Günthers „Struktur als Prozeß. Studien zur Ästhetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus“ (1973) ist nicht nur relevantes Nachschlagewerk für Mukařovskýs Theorien, sondern auch deren Gegenüberstellung mit dem Formalismus, welchen Günther eher kritisch beäugt. Peter Burg hat mit „Jan Mukařovský. Genese und System der strukturalen Ästhetik“ (1985) ein umfassendes Werk zu Mukařovskýs Ästhetik verfasst. Themenrelevant dokumentiert Burg Mukařovskýs Schaffen, widmet sich ausgiebig dessen Systemdenken und versucht auch in einem eigenen Kapitel die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Tynjanov und Mukařovský zu skizzieren. Einen Vergleich von Mukařovskýs Ästhetikkonzept mit dem des Kunsthistorikers Hans Sedlmayr bietet Josef Vojvodík in seinem Artikel „The Concept of Structure and the Work of Art in the Structuralist Art History of Hans Sedlmayr in Comparison with the Structural Aesthetics of Jan Mukařovský“ (2013). Die jüngste Monographie über Mukařovský hat Ondřej Sládek mit „Jan Mukařovský. Život a dílo“ (2015) verfasst. Sie beschäftigt sich mit Mukařovský in seiner ganzen Bandbreite, wie z.B. auch mit wenig bekannten Briefen etc. Tim Beasley-Murrays Artikel „The Mukařovský Case: Structuralism, Stalinism, and the Avant-Garde“ (2015) beschäftigt sich mit Mukařovskýs Abkehr vom Strukturalismus und der darauffolgenden stalinistischen Periode. Er möchte zeigen, dass sich bei Mukařovský bereits in seiner strukturalistischen Phase heuristische und präskriptive Ansätze zeigen, welche zu diesem Wandel führen und bei ihm auch generell eine ambivalente Haltung zur Avantgarde auszumachen ist.

Hans Günthers „Struktur als Prozeß. Studien zur Ästhetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus“ (1973) behandelt auch Vodička, wobei er sich in seinen Ausführungen mehr auf Mukařovský konzentriert. Wie oben in Punkt 2 bereits erwähnt, widmet Striedter in „Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered“ (1989) Vodičkas Theorien ein ganzes Kapitel. Die von Alice Jedličková herausgegebene Festschrift „Felix Vodička 2004“ (2004) behandelt Vodička von vielen verschiedenen Blickwinkeln aus. Im Rahmen unserer Arbeit ist in dem angesprochenen Sammelband Dalibor Turečeks Artikel „K Vodičkovu modelu literární historie“ und Milan Jankovičs „Glosa k Vodičkovu pojetí ‚konkretizace‘“ von Relevanz.

Aleksandar Flaker hat in seiner Arbeit „Stilske formacije“ (1976) Sławiński bei der Erläuterung des Begriffes des „literarischen Stromes“ als Verwender dieses Begriffes hinzugezählt und ihn in ebenjenem Zusammenhang beschrieben. Die Zeitschrift „Welt der Slawen“ beschäftigt sich in der Ausgabe 2016/1 mit der neueren polnischen Literaturtheorie, wo sich manche Autoren auf Sławiński beziehen.

3 Ergründung des „Übergangs“ als Topos

Bei den Begriffsdefinitionen, welche unseren Ausgangspunkt für eine Analysemethode⁵ der verschiedenen Autoren und ihrer Konzepte literarischer Evolution bilden werden, wollen wir zuallererst an einer nicht-mathematischen Topologie des Überganges festhalten, und zwar bewusst nicht an der Verkomplizierung eines spatial⁶ oder topographical⁷ turn, sondern des „simplen“ Überganges von A nach B als Topos⁸, welcher trotz allem nach bestimmten allgemeinen Regeln der Topologie in bestimmter Weise aufrecht erhalten werden muss und nicht verändert werden darf.⁹ Auch werden wir für unsere Darstellung, da sie so grundsätzlich wie möglich gehalten sein soll, das Orientierungsproblem à la Möbius außen vor lassen und allenfalls an anderer Stelle in einem etwas anderen Zusammenhang darauf zu sprechen kommen.

Dass wir uns dazu entschlossen haben, vorab solch eine Darstellung anzufertigen, ist zum einen der Tatsache geschuldet, dass die Topologie als eine Wissenschaft des Raumes seit

⁵ Zur Methodenwahl siehe Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska u. Janusz Sławiński (Hg.), *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1962, S. 8: „Metodologia badania literatury, wyznaczając granice przedmiotu zainteresowań tej dyscypliny, niejako tym samym określa, z jakimi innymi dyscyplinami będzie ona współdziałać.“ Demzufolge formuliert unser Vorgehen gleichsam die methodologischen Grenzen der Literaturtheorie und seiner selbst. Wir halten uns nachfolgend an die Etymologie und Topologie als Partnerdisziplinen, welche uns für unsere Zwecke am dienlichsten erscheinen.

⁶ Stephan Günzel, *Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn*. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen, in: Jörg Döring u. Tristan Thielmann (Hg.), *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008, S. 219: „Geschichte, die mit Hegel gleichermaßen zum Apriori und zum Zweck von Kultur erhoben wurde, gilt seither nur noch als eine Bedingung neben anderen. Hierin besteht die Leistung und Relevanz des spatial turn.“

⁷ Stephan Günzel, *Raumparadigmen*, Bielefeld 2008, S. 223: „Im topographical turn geht es somit vordringlich um Kontingenz: So, wenn etwa die Wissenssoziologen Bruno Latour und Steven Woolgar die Ergebnisse aus medizinischen Laboren weniger an den Ergebnissen der Testreihen festmachen, als vielmehr daran, welcher Laborant neben welchem saß, wer gerade Schichtdienst hatte und welches medizinische Journal bei der Interpretation der Testergebnisse aufgeschlagen auf dem Tisch lag.“

⁸ Eine Definition des Topos findet sich z. B. in Richard Toye, *Rhetoric. A very short introduction*, Oxford 2013, S. 38: „In working out how to elaborate [...] answers to [...] questions, [one] may consider the *topoi* or 'topics of invention' – a series of ways of looking at problems in order to generate arguments.“ Gemeint ist damit ein rhetorisches Rüstzeug bestimmter Ordnungen, wie z.B. der Vergleich bzw. Ursache und Wirkung. Diese Verhältnismäßigkeiten generieren Argumente, sind gewissermaßen „Stein des Anstoßes“.

⁹ Wolfram Pichler, *Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst*, in: Wolfram Pichler (Hg.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen*, Wien 2009, S. 32: „Nicht allein Schnitte, Risse, Durchlöcherungen stehen zum topologischen Äquivalenzbegriff im Widerspruch. Auch das Vernähen von Schnitten oder Rissen, Stopfen von Löchern oder sonst eine Tilgung von Diskontinuität ist damit nicht vereinbar. Von einer topologischen Abbildung kann nur dann gesprochen werden, wenn zwei gegebene Gebilde nach beiden Richtungen auf dem Weg einer stetigen Transformation ineinander übersetzt werden können. Wie gesagt, dürfen weder bestehende Nachbarschaftsverhältnisse aufgelöst noch neue geschaffen werden. Diese Einschränkung der Transformierbarkeit lässt sich schon am Königsberger Brückenproblem leicht ablesen: Wer den Zwischenraum zwischen zwei Brücken tilgt, sie also miteinander verschmelzen lässt, reduziert die Gesamtzahl der Brücken auf sechs, wodurch sich offenbar eine wesentliche Angabe des Problems verändert.“

geraumer Zeit eine Rolle in den Literaturwissenschaften spielt.¹⁰ Und auch wenn die Beschäftigung mit dem Raum bei Tynjanov klarerweise noch nicht die Ausmaße hat annehmen können, wie dies im 21. Jahrhundert der Fall ist, so bleibt ohne Zweifel, dass Raum dem Menschen als (eine wie auch immer geartete Konstante) voranzugehen vermag. Zum anderen kann man durch die Beschreibung der Topologie eines Raumes gleichzeitig nicht nur die zeitliche Dimension (im Sinne einer Raumzeit), sondern auch das Material besser verstehen, denn „es geht [in der Topologie] um Relationen, die selbst nicht räumlich (im Sinne von Ausdehnung oder Materialität) sind“.¹¹ Das heißt, über die Kenntnis der topologischen Verhältnisse (des „Relationsgefüges“) erhält man in weiterer Folge Wissen über das Material und dessen Beschreibung bei Tynjanov, Mukařovský, Flaker, Sławiński, Vodička und Zajac.

Zweitens möchten wir bei Tynjanovs Konzept der literarischen Evolution, welches Dreh- und Angelpunkt für den weiteren Vergleich mit den nachfolgenden Konzepten literarischer Evolution sein wird, zu einer näheren Bestimmung von Tynjanovs Wortwahl schreiten, und zwar nicht seiner Terminologie (d.h. seiner „gefassten“ Sprache als einer Art vorgefertigter Begrenzung), sondern auf ähnlich trennende Weise, wie bei dem Material und seinen topologischen Verhältnissen, möchten wir uns bemühen mithilfe etymologischer Rückschlüsse¹² auf die den Terminus beschreibenden Wörter einen bedeutungserweiternden Horizont zu bekommen, um so das Phänomen des Übergangs in der literarischen Entwicklung (wie auch ein Stückweit im Gesamten) für uns begreifbarer zu machen und auch um den Übergangsprozess als Grundvorstellung mehr oder weniger „unabhängig“ darzustellen. Da wir mit Tynjanovs literarischer Evolution gleichsam unsere Primärtheorie für den weiteren Vergleich formuliert haben, werden wir von etymologischen Bestimmungsmaßnahmen bei den restlichen Theoretikern absehen, da letztere vor allem in ihrer Rekurrenz auf Tynjanov zu sehen sein werden und an und für sich selbst keinen eigenen Ausgangspunkt dieser Arbeit bilden, wiewohl solche Bestimmungsmaßnahmen Gegenstand eigener Arbeiten sein könnten. Gründe für diese Bestimmungen lassen sich dreierlei anführen:

Erstens ist es das Bestreben eine Art *phänomenales Rekonstruieren* einzuleiten, welches nach unserer Vorstellung imstande wäre den Charakter eines Systemüberganges als solchen im

¹⁰ Siehe z.B. Wolfgang Hallet (Hg.), Raum und Bewegung in der Literatur: die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, Bielefeld 2009, oder Katrin Winkler, Kim Seifert u. Heinrich Detering, Die Literaturwissenschaften im Spatial Turn: Versuch einer Positionsbestimmung, Journal of Literary Theory, 2012, Vol.6 (1), S. 253-270.

¹¹ Stephan Günzel, Raumparadigmen, Bielefeld 2008, S. 222.

¹² Mehr zur etymologischen Methode findet sich in Jürgen Untermann, Etymologie und Wortgeschichte, in: Hansjakob Seiler (Hg.), Linguistic workshop III. Arbeiten des Kölner Universalienprojekts, München 1974, S. 93-116.

Hinblick auf den von uns zu unternehmenden Vergleich auf einer Art Meta- oder Hypoebene zu erfassen, oder zumindest das dem Terminologieapparat der in dieser Arbeit zu behandelnden Theoretiker „Vorgelagerte“ bzw. „Vorausgehende“ ein stückweit zu erschließen¹³. Unser phänomenales Rekonstruieren blickt daher lose und hintergründig auf bekannte phänomenologische Vorstellungen, wie z. B. auf die (nennen wir sie) „existenziellen Vorhöfe“ in Heideggers „Sein und Zeit“ oder die Ursprünglichkeit in „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ Merleau-Pontys, wobei hier auch die Äußerung Andrej Belyjs über den Terminus als „schöner und toter Kristall“¹⁴ und eine Reihe von ihm daraus gezogener Schlussfolgerungen uns dazu bewogen haben, uns zu Beginn (im Sinne einer „Fassungslosigkeit“) nicht so sehr mit den Terminologieapparaten Tynjanovs zu befassen¹⁵, sondern uns viel mehr ins „ausufernde Abseits“ zu begeben, wo uns die Beschäftigung mit seiner Wortwahl Auskunft über ein bestimmtes Bild der Theorie und somit der literarischen Evolution als Ganzes vermitteln kann. Da Tynjanov seine literarische Evolution auf verschiedenere Weise umschrieben hat, können wir nicht auf jede einzelne Umschreibung eingehen. Die Auswahl der Umschreibungen haben wir auf ein verhältnismäßiges und für unsere Zwecke ausreichendes Maß heruntergebrochen.

Zweitens haben Belyjs Person und die Berücksichtigung von dessen theoretischem Hintergrund auch in gewisser Weise für sich, dass so eine *Brücke des Theoriediskurses* geschlagen wird, zwischen dem vorangehenden Theoretiker Belyj und dem nachfolgenden Theoretiker Tynjanov einerseits, sowie zwischen Belyjs vorangehendem Verständnis einer Befreiung des Wortes durch dessen Gegenüberstellung zur erkalteten Begriffswelt und dem 1913 nachfolgenden „Slovo kak takovoe“ von Velimir Chlebnikov und Aleksej Kručnych. Es soll damit keinesfalls erklärt werden, dass Chlebnikov, Belyj und Tynjanov in ihren Ausführungen gleichzusetzen sind, sondern dass sie in einem Naheverhältnis stehen, was die Hinwendung zum „Eigentlichen“ und das Zeitalter betrifft. Auch feilt uns so ein Vorgehen, wie wir meinen, gegen den Vorwurf einer unreflektierten Verabsolutierung von Tynjanovs

¹³ Z.B. Jan Rozwadowski, O zjawiskach i rozwoju języka, Kraków 1950, S. 44: „Język nie jest, ogółem biorąc, wytworem logicznego myślenia, tylko myśli psychologicznej i życia uczuciowego. Wynikiem tego jest, że co krok spotykamy sprzeczność między ścisłą logiką a tworam językowymi, jeżelibyśmy je chcieli przez szkła logiki rozpatrywać.“ Unter diesem Gesichtspunkt kann auch die Wissenschaftssprache gesehen werden, wobei man zur Logik unumstößlich zurückzukehren hat, möchte man die Nachvollziehbarkeit gewährleisten.

¹⁴ Andrej Belyj, Simvolizm. Kniga statej, Sankt-Peterburg 1910, S. 436: „Slovo-termin prekrasnyj i mertvyj kristall, obrazovannyj blagodarja zaversivšemusja processu razloženiija živogo slova. Živoe slovo (slovo-plot') cvetuščij organizm.“

¹⁵ Siehe im Gegensatz zu Belyj oder als Ergänzung dazu Holger Kuße, Termini als Grenzen. Ein Begriff und seine Metaphern bei P. A. Florenskij, in: Peter Thiergen (Hg.), Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit: Beiträge zu einem Forschungsdesiderat, Köln-Weimar-Wien 2006, S. 226, wo er über Pavel Florenskijs positive Vorstellung des Terminus schreibt: „Wenn das Wort eine Verdichtung der Rede ist, so ist der Terminus für Florenskij die Verdichtung eines Diskurses und sogar der gesamten Kulturgeschichte, die zugleich potentiell alle Möglichkeiten der weiteren Entwicklung enthält.“

Thesen, da wir durch das Rekurren auf Belyj als vorhergehenden Theoretiker Tynjanov in einen relativierenden Zusammenhang setzen.¹⁶

Drittens reicht dieser Gedanke der Selbstreflexion gepaart mit einem modernen *Ursprungsgedanken* im Großen und Ganzen zurück zur französischen Revolution, zum „Zurück zur Natur“ Rousseaus, einem Bestreben also, einen höheren Zustand durch das Paradoxon der Regression und Revolution neu erreichen zu wollen. Die Auseinandersetzung mit der Sprache Tynjanovs ist so gedanklich mit der nach dem Klassizismus einsetzenden romantischen Akririe und den Anfängen der Neuphilologie bei den Gebrüdern Schlegel verknüpfbar.¹⁷ Auch ist (möchte man an aktuellere Diskurse anschließen) stückweit die Vorstellung und Rekonstruktion eines sprachlichen Weltbildes damit verbunden: „Soweit die potenzielle Bedeutung auf eine nachvollziehbare Weise mit der aktuellen Bedeutung der Wörter übereinstimmt, so kann die weitere etymologische Analyse zur Aufdeckung von bereits völlig verschwundenen (oder nur spurenweise präsenten) Bedeutungselementen dieser Wörter führen“.¹⁸

Zusammenfassend, bietet es sich methodisch an, die verschiedenen theoretischen Gedanken Tynjanovs, Mukařovskýs, Vodičkas, Sławińskis, Flakers und Zajacs phänomenologisch zu behandeln, da man so besser zu ihrem „gemeinsamen Wesen“ vordringen kann und dies auch nur in dem von uns gesetzten Rahmen überhaupt möglich ist. Auf diese Weise ist auch die Nachvollziehbarkeit viel besser gewährleistet. Mithilfe einer gesonderten Betrachtung des Übergangs als topologisches Phänomen und der etymologischen Analyse von Tynjanovs beschreibender Sprache im Sinne einer Umgehung seiner „toten“ Terminologie (Belyj) soll das „gemeinsame Wesen“ so gut als möglich erörtert werden. Unser Vorgehen ist als diskursive Relativierung, sprachliche Hinwendung zum Ursprung und als phänomenologisch-topologische Freilegung charakterisierbar.

¹⁶ Siehe Sławiński (Hg.), *Zarys*, Warschau 1962, S. 8: „Przedmiot badań literackich ma charakter złożony, składają się nań elementy niejednorodne i dlatego byłoby rzeczą niemożliwą posługiwać się przy jego badaniu zupełnie jednolitym systemem pojęć.“ Damit ist gleichzeitig u. a. gesagt, dass Tynjanovs literarische Evolution als Methodenkatalog nicht verabsolutiert gesehen werden soll und wir daher auch unsere etymologische Methode auf Tynjanovs Texte anwenden werden, um deren Methodencharakter zunächst zu „entschärfen“. Unser Hinweis auf einen etymologischen Gesamtzusammenhang von Tynjanovs Texten mit bestimmten (mitunter weit entfernt in der Vergangenheit liegenden und bereits längst verblichenen) Bedeutungseinheiten kann nur als *causa remota* gesehen werden.

¹⁷ Z.B. Walter Schmitz, *„Deutsche Größe“*. August Wilhelm Schlegels Konzeption des Nationalen in der Wissenskrise um 1800, in: York-Gothart Mix und Jochen Strobel (Hg.), *Der Europäer August Wilhelm Schlegel: romantischer Kulturtransfer-romantische Wissenswelten*, Berlin 2010, S. 261: „Ist Wissen nicht durch eine entwicklungslogische Kausalität legitimiert, so lässt es sich nur unter einem verzeitlichten Werthorizont umfassend rechtfertigen, einer Drehung der Zeitachse, welche nun die scheinbar in der Vergangenheit verschollene Legitimation in der Zukunft wieder zurückholen will.“

¹⁸ Jerzy Bartmiński, *Der Begriff des sprachlichen Weltbildes und die Methoden seiner Operationalisierung*, in: *text und diskurs* 5, Warszawa-Rzeszów 2012, S. 273.

3.1 Definition einer Topologie des Übergangstopos

Notgedrungen kommt es bei dem Wort „Evolution“ zur Frage der (eher festen) topologischen Gegebenheiten der Entwicklung, wie wir zum Beispiel an folgender Textpassage festmachen können:

„Insofern gab es in dieser Zeit enormen *topologischen Druck*, der sich nicht zuletzt in der Frage äußerte, inwieweit sich eine Spezies genetisch gegenüber Koloniebildungen anderer Spezies zu behaupten vermochte. Wobei zusätzlicher Druck dadurch entstand, dass besser organisierte photosynthetisierende Kolonien den schlechter organisierten Licht- und Lebensraum nahmen, indem sie diese verdrängten oder schlicht in den Schatten stellten.“¹⁹

Bereits wenn man das obige Zitat mit Tynjanov im Hinterkopf gegenliest (und dabei seine biologischen Inhalte ausklammert), bietet sich uns das Panorama der sich ewig bekämpfenden Dominanten und das Vorherrschaftsbegehrt der sich in permanenter Rivalität befindenden Literatur (siehe 4). Für uns interessant ist eigentlich nur, dass in dem Zitat von dem Gebiet der Topologie die Rede ist, während wir uns in der Evolution mit den Veränderungen von Lebewesen befassen. Jedoch ist es bei der Topologie so, dass sie sich mit Invarianten befasst, also Parametern, welche sich nicht verändern. Wie soll nun etwas einer Entwicklung unterliegen, das sich eigentlich nicht verändert?

Eine Antwort darauf gibt uns die Klassifizierung von Phasenübergängen beim Material (das heißt z.B. fest zu flüssig zu gasförmig). Denn die Veränderung des Materials hängt ja sehr stark mit dem Druck (der Temperatur) zusammen. Auch Tynjanov hat die evolutionären Vorgänge in der Literatur mit physikalischen Vorgängen verglichen²⁰ und wir wollen

¹⁹ Klaus Wyborny, Filmtheoretische Schriften. Band 2. Grundzüge einer Topologie des Narrativen, Berlin 2014, S. 100.

²⁰ Victoria Ivleva, Literary Theory in Practice: Rethinking Jurij Tynjanov's „The Wax Figure“, in: Russian Literature LX (2006) II, S. 129: „Tynjanov creates a theory of literary evolution that is both synchronic and diachronic and is based on the ‚optical laws of history‘. He employs terms borrowed from history and physics to show the similarities between literary and historical developments and the synchronous processes that take place in literature and physics. Thus, inertia becomes a key word in Tynjanov's article ‚Promežutok‘ (‚Interregnum‘)“.

ebenfalls in diesem Gedankengang verbleiben. Das Zusammenspiel der Materialeigenschaften ist auch eine für die Veränderungen der Literatur wesentliche Fragestellung.²¹

Diese mit dem Hausverstand nachvollziehbaren Phasenübergänge passieren aufgrund von Symmetriebrüchen.²² Nun gibt es jedoch Zustände, die eine Klassifikation nach Symmetrien verunmöglichen. Welche Zustände das genau sind, braucht uns im Rahmen dieser Arbeit nicht zu beschäftigen. Besagte klassifiziert man nämlich nach ihren topologischen Invarianten.²³ Für unsere Belange genügt es, wenn wir uns für jeden Zustand oder jede Phase eine Anzahl von Löchern vorstellen. So hat z. B. Zustand I kein Loch, Zustand II ein Loch, Zustand III drei Löcher usw. Diese Klassifikation der Phasenübergänge nach topologischen Merkmalen ist in den Naturwissenschaften ein relativ junges Gebiet.

Als letztes bleibt noch der Begriff des Übergangstopos, welchen es nun hinzuzufügen gilt. Grundsätzlich soll mit einem Topos des Überganges in dieser Arbeit gemeint sein, dass ein bestimmter Sachverhalt der Vorstellung eines Überganges anhaften soll, welcher archetypisch und unveränderlich ist. Und wenn wir uns nun vorstellen, dass topologische Invarianten ebenfalls Veränderungen unterliegen, so definiert sich die Veränderung des Materials eines Gegenstandes (in unserem Fall der Literatur) durch die Veränderung zur topologischen

²¹ Wilhelm Schapp, Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung, Göttingen 1910, S. 123: „Die Formen der Eigenschaften des Dinges und des Dinges selbst festzustellen, ist ohne Voruntersuchungen über die Eigenschaften des Dinges selbst nicht möglich. Und eine solche Voruntersuchung ist noch nie angestellt. Es fehlt sogar an einer bloßen Aufzählung der Eigenschaften. Wir haben uns bis jetzt mit den dem Leben entnommenen Ausdrücken, wie schwer, hart, zäh, fest zufrieden gegeben. Die Technik bietet schon viel genauere Ausdrücke. Aber sie achtet auch nur auf Eigenschaften, die technisch wertvoll sein können und gruppiert sie nach diesem technischen Wert, schmiedbar - gießbar. Trotzdem wird hier sehr viel Brauchbares zu finden sein. Nach einer umfassenden Untersuchung dieser Eigenschaften wäre die Aufgabe, ihre Formen zu untersuchen, die Art, wie sie zusammengehören; die Unterschiede zu untersuchen, wieso ein Ding Schwere scheinbar immer hat, Elastizität aber nur, wenn diese Eigenschaft beansprucht wird. Wie es Schwere scheinbar immer behält, seine Elastizität aber verliert, wenn es zu stark beansprucht wird. Mit dieser Untersuchung wäre die Untersuchung der Kräfte, der Wärme, des Lichtes zu verbinden. Sicher hat es ja keinen Sinn, die Wärme, die wir fühlen, mit der Veränderung des Aggregatzustandes in Verbindung zu bringen. Andererseits aber stellt diese Wärme, die wir fühlen, auch nicht eine Kraft dar, wie die Farbe ein Ding darstellt. In der Wärme an sich liegt nichts von der Wirkung, die sie scheinbar ausübt.“

²² Siehe dazu z.B. Andreas Friedberger, Landau Niveaus in topologischen Oberflächenzuständen, Augsburg 2011, S. 2: „Ein wichtiges Prinzip zur Beschreibung von Phasenübergängen ist das Konzept der spontanen Symmetriebrechung (Landau-Theorie). Beim Phasenübergang von einer Flüssigkeit zum Kristall wird zum Beispiel die Translationssymmetrie gebrochen.“

²³ Andreas Friedberger, Landau, 2011, S. 2: „Seit der Entdeckung des Quanten-Hall-Effekts (QH-Effekts) im Jahre 1980 sind jedoch Zustände bekannt, welche sich nicht durch ihre Symmetrien klassifizieren lassen. Aufgrund dessen entwickelte man ein anderes Klassifizierungsschema, welches die Tatsache berücksichtigt, dass die QH-Zustände Eigenschaften haben, die [...] unverändert bleiben. Eine solche invariante Eigenschaft ist zum Beispiel der gequantelte Wert des Hallwiderstandes, der nur als ganzzahliges Vielfaches von e^2/h vorkommt. Dieses Verhalten lässt sich mathematisch durch topologische Invarianten beschreiben, welche zur Klassifizierung von geometrischen Objekten herangezogen werden.“

Invariante in der jeweiligen Phase.²⁴ Anders formuliert, verändert sich offenbar nicht das Material, sondern das dazu ausgeprägte Negativ²⁵ durch von außen zugefügte Energie. Unser aus den Naturwissenschaften herausgefilterter Übergangstopos definiert sich demnach als *das sich durch Außenwirkung verändernde Negativ des Materials*, sodass wir zu folgender Abbildung gelangen, wenn wir daraus wiederum eine Topologie formulieren möchten:

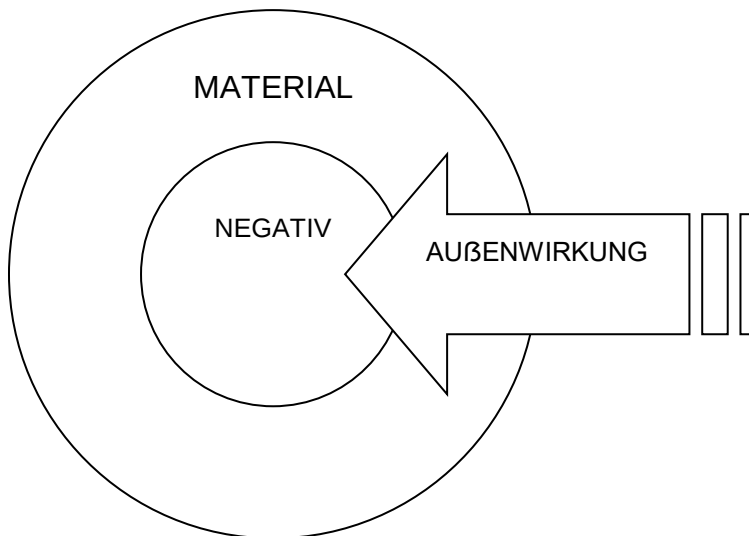


Abbildung 1: Topologie eines Übergangstopos

²⁴ Siehe Wilhelm Schapp, Beiträge, Göttingen 1910, S. 100: „Es muß dann doch wohl etwas anderes außer den Gegenständen noch da sein, das bei allen Umwandlungen sich erhält und die Grundlage der Umwandlung ist. Was soll dies sein? Können wir es zu Gesicht bringen oder müssen wir uns mit diesem ‚Es muß da sein‘ begnügen? Was meinen wir denn damit, wenn wir sagen, das, was eben als Tonscherbe erschienen sei, stelle sich jetzt als Speckschwarte heraus. Dies ‚das, was‘ soll doch eine Identität ausdrücken. Sollte es dasselbe sein, was wir als Grundlage der Umwandlung suchten? Nach dieser Betrachtung richten sich einige Verlegenheitsantworten selbst. Man könnte nämlich sagen, der Raum, in dem das Ding stände, bliebe ja derselbe. Es ist klar, daß wir mit der Grundlage jener Umwandlung, mit dem, was sich jetzt so, jetzt so darstellt, nicht den Raum meinen. Man könnte ferner die Gestalt als das sich gleich bleibende einführen wollen. Aber erstens verändert sich die Gestalt mit dem Gegenstande. Die Zacken gewinnen je nach dem Gegenstande, den man sieht, eine andere Bedeutung. Die Gestalt des zerbrochenen Tons wird anders gesehen, wie die Gestalt der geschnittenen Schwarte. Und dann meinen wir auch sicher nicht, daß die Gestalt jene Grundlage sei. Wir können die Dinge, Tonscherbe - Speckschwarte zergliedern, soweit wir wollen; wir können alle Eigenschaften der Dinge aufzählen, Härte, Schwere, Elastizität, Sprödigkeit; wir können die Weise, in der sich die beiden Dinge darstellen, die Farben, Reflexe, Flämmchen, den Glanz, die Gestalt dazu nehmen, wir können den Raum, den die Dinge einnehmen, mit einbeziehen, und doch finden wir in all diesem nicht das, was wir suchen - *das Identische in der Umwandlung* [unsere Hervorhebung, Anm.], - das, was sich jetzt als Tonscherbe, jetzt als Speckschwarte vor uns hinstellt oder vielmehr, das, was jetzt eine Tonscherbe, jetzt eine Speckschwarte vor uns hinstellt, das Identische in beiden.“

²⁵ Zur Schwierigkeit der positiven Beschreibung siehe Wilhelm Schapp, Beiträge, Göttingen 1910, S. 101: „Und hier erinnern wir uns des Unterschiedes zwischen Darstellendem und Dargestelltem. Das Dargestellte ist hier total verschieden; in sich selbst weist es nichts auf, wodurch wir von dem einen zu dem andern kommen könnten. Aber das Darstellende müssen wir näher darauf ansehen, wie es die Umwandlung ermöglicht. Und da scheint es mir nun, wenn wir die Ordnung, die wir in dem Darstellenden finden und die Formen wegnehmen könnten, oder wenn wir von diesen absehen, daß dann etwas übrig bleibt, was - form- und ordnungslos - identisch ist in den beiden Gestaltungen, die es annehmen kann. Es scheint mir, als ob die Verschiedenheit der Form und der Ordnung, in die dieselbe ‚Materie‘ [...] eingeht, die Verschiedenheit des Gegenstandes zur Folge habe. Wenn wir die ‚Materie‘ hier als das Identische bezeichnen, so ist damit Identität in einem besonderen Sinne gemeint. Es ist natürlich nicht Dingidentität oder sonstwie Gegenstandsidentität, als welche Identität des durch geformte geordnete Materie Dargestellten ist. Positiv aber das Wesen dieser Identität, die wir vor uns gehabt haben, darzulegen, ist nicht leicht.“

3.2 Formulierung einer Etymologie des Übergangstopos

Ohne zunächst auf die literarische Evolution Tynjanovs im Detail einzugehen, wollen wir festhalten, dass Tynjanovs Sprache eine Sprache vorausgegangen sein muss. Diese vorausgegangene Sprache kann unter Umständen bei aller Übereinstimmung mit Tynjanovs Sprache ungleich bedeutend sein. Wie wir unter Punkt 3 bereits erwähnt haben, werden wir Tynjanovs Terminologie zur Bestimmung einer Etymologie des Übergangstopos ausklammern und erst später auf diese zurückkommen. Stattdessen betrachten wir die seine Terminologie umgebende Sprache, welche sich auf den Moment des literarischen Übergangs bezieht. Im Gegensatz zur eher unbeweglichen Definition einer Topologie des Übergangstopos unter Punkt 3.1 ist das etymologische Erfassen des Übergangstopos eher beweglich, da das Moment des Deutens sich auf das Moment der Wirkung und der Veränderung bezieht und somit nicht einhellig sein kann. Um zu gewährleisten, dass unsere Herangehensweise nicht komplett abwegig ist, sei auf Arbeiten verwiesen, die eine gewisse Ähnlichkeit zu unserem Vorgehen aufweisen, da sie sich ebenfalls mit der Sprache Tynjanovs auseinandersetzen.

Zum einen ist dies Robert Dalys Artikel „Metaphors of Genre Inequality in Iurii Tynianov’s ‘The Literary Fact’“ (2013). Daly stellt darin drei Metaphernkomplexe vor, derer Tynjanov sich bei seinen Ausführungen bedient. Diese Metaphern verweisen ihrerseits auf gewisse Themenkomplexe historischer, biologischer und militärischer Natur. Zum zweiten ist dies „Das dynamische System: zur Entwicklung von Begriff und Metaphorik des Systems bei Jurij N. Tynjanov“ (1992) von Klaas-Hinrich Ehlers. Ehlers erkennt, ähnlich wie Daly, ebenfalls drei Metaphernkomplexe in Tynjanovs Ausführungen: technische, räumliche und Gewaltmetaphern. Die technischen führt er auf den Konstruktivismus zurück, während die Gewalt- und Raummetaphern der politischen Lage entnommen sind.

Unabhängig davon, ob die obigen Ausführungen nun nachvollziehbar sind oder nicht, zeichnen sie ein Bild des sich ewig fortsetzenden Diskurses, eines sich stets dem Sprecher entziehenden Wortes. Der Unterschied zu unserem Gedankengang ist schlicht die zeitliche Distanz aufgrund etymologischer anstatt metaphorischer Bedeutungskonnekte, welche auf verblichene Zusammenhänge hinweisen.²⁶ Unsere Herangehensweise ist also keineswegs auf

²⁶ Siehe dazu Klaas-Hinrich Ehlers, *Das dynamische System: zur Entwicklung von Begriff und Metaphorik des Systems bei Jurij N. Tynjanov*, Frankfurt am Main 1992, S. 22, wo Ehlers ebenfalls betreffend Metapher darauf hinweist, dass Sprache Raum einnimmt: „Diese Vorstellung von der ‚Ortsveränderung eines Nomens‘, in der lateinischen Tradition als ‚translatio‘ übernommen und ausgebaut, beruht auf einem ‚topo-logischen Modell der Sprache‘, in dem die einzelnen Wörter einen durch den Bezug zur Sache, die sie bezeichnen, festgelegten ‚Ort‘

eine Art etymologische Bestimmung eines zusammenhangslosen Wortkataloges gerichtet, sondern hat schlichtergreifend die Wissenschaft als in der Zeit befindlichen Schaffungsprozess im Sinn. Unser Zugang ist in gewisser Hinsicht wissenschaftswissenschaftlich. Weshalb gerade der Bereich der Etymologie bemüht werden muss, entspringt der Tatsache, dass wir so auch all die von uns ins Auge gefassten Umschreibungen einheitlich abdecken können und unsere Ausführungen auf das Wesentliche, nämlich die Gegenüberstellung der verschiedenen literaturtheoretischen Herangehensweisen in Bezug auf Tynjanov konzentrieren können.

Folgende bei Tynjanov im Zusammenhang mit einer Übergangsrhetorik vorkommenden Wurzelkomplexe²⁷ können wir diversen etymologischen Wörterbüchern²⁸ entnehmen:

- **na-meč-áetsja** „es zeichnet sich ab“ von **mét-it'** „zeichnen“: vgl. **zamétit'**, **primétit'**, **smétit'** „bemerken“, weißruss. **méta** „Merkmal, Muttermal“, bulg. **smjátam** „ich erachte, nehme an“; ferner altind. **mātiṣ** „Maß, richtige Erkenntnis“, **abhímātiṣ** „Verfolgung, Anschlag“, avest. **māta-** „bemessen, gebildet“, lat. **mētior**, **-īrī** „messen“, griech. **mhtis** „Rat, Vorhaben, Verständigkeit“, **mhtiaomai** „ich denke aus“, **mhtiaw** „ich treffe eine Entscheidung“;
- **protiv-opo-lóž-nyj** „gegenüberliegend“ von **protiv** und **ljágu**: vgl. sloven. **pròti** „entgegen“, **pròti** „hin zu“; ferner lett. **rret** „vor, zu, verglichen mit“, **pretība** „Widerstand“, lat. **pretium** „Preis“; sowie griech. **lechos** „Ruhestätte“, lat. **lectus** „Ruhestätte, Lagerstatt“;
- **išč-et** „es sucht“ von **isk-át'** „suchen“: vgl. bulg. **ískam**, **íšča** „ich begehre, fordere“, poln. **iskać** „Läuse suchen“; ferner ahd. **eissôn** „suchen, fragen, fordern“, dt. **heischen** (von heißen im Sinne von „zu etwas auffordern“), angelsächs. **āscian**, engl. **to ask** „fragen“, arm. **aic** „Untersuchung“;

einnehmen. Der metaphorische Ausdruck ersetzt demnach ein anderes Wort an dem ihm zugehörigen Platz und tritt an dessen Stelle in die Gegenstandsbeziehung ein.“ Was Ehlers hier mit den Metaphern meint, gilt unserer Meinung auch für die Etymologie, wobei Metaphern durch Substitution Raumverschiebung erwirken und bei etymologischen Zusammenhängen dies gewissermaßen die Zeit übernimmt. Für uns gilt bei Tynjanov (und hier zitieren wir bei Ehlers von derselben Seite) „das Auffinden und Wiedereinsetzen des ‚richtigen Wortes‘ (verbum proprium)“ zum Zwecke eines Metaverständnisses. Dass es kein Urwort in dem Sinne gibt und wir mehr oder weniger mit einem *mise en abyme* konfrontiert sind, ist uns bewusst. Nichtsdestoweniger ändert es nichts daran, dass wir es mit Räumen solch einer Unendlichkeit zu tun haben und diese eben ein stückweit zugänglich sind.

²⁷ Gemeint ist hier die Schlüsselpassage bei Tynjanov im Text „Literaturnyj fakt“, in: Jurij Tynjanov, *Archaisty i novatory*, Leningrad 1929, S. 17 f., Erstversion unter dem Titel „O literaturnom fakte“, in: „Lef“, 1924, № 2, S. 101-116.

²⁸ Entnommen Max Vasmer, *Étimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, Tom I-IV, Moskva 1986. Auch auf andere, sich größtenteils deckende etymologische Wörterbücher sei verwiesen, wie z.B. Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927; Nikolaj Šanskij, *Kratkij étimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, Moskva 1975; Marina Klimova, *Bol'soj étimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, Moskva 2013.

- **legč**-ájšego „das leichteste“ (gen. part.) von **legk**-ij „leicht“: vgl. ferner lat. levis „leicht, flink“, altind. laghúṣ, raghúṣ „grob, leicht, unbedeutend“, avest. rayu- „flink, gewandt“, altir. laigiu „weniger, schlechter“, griech. elachys „klein“, avest. rənǰyō „geschickter“, ahd. gilingan „gelingen“;
- **rasprostran**-jáetsja „es breitet sich aus“ von **storon**-á „Seite“, **prostór** „Weite“ bzw. **proster**-ét’ „ausdehnen“: vgl. ferner lett. stara „Bahn, Spur“, altind. str̥ṇāti, str̥ṇóti „streuen, besäen“, stárīman- „Ausbreiten“, griech. stórnymi „ich blättere ab, ich breite aus“, lat. sternō, strāvī, strātum, -ere „streuen, ausbreiten“, griech. sternon „Brust, Ebene“, ahd. stirna „Stirn“; altind. staras „Lage, Schicht“, lett. stars „Sonnenstrahl“, altind. prastarás „Streu, Polster, Ebene, Gefilde“, vl. lat. torus „Ruhestätte“; lett. stirināt „bewegen, rütteln“, alb. shtrinj „ich breite aus“, mittelir. srath „Ufer, Tal“;
- naj-**bol**’š-úju „die größte“ von **bol**’š-ój „groß“: vgl. bulg. bóle „mehr“, sloven. bôlje „besser“, altind. bálīyān „stärker“, bálīṣṭhas „am stärksten“, bálam „Stärke, Kraft“, lat. dē-bilis „schwach, invalid“, niederdt. pal, pall „fest, prall, steif“;
- **jav**-lénij „der Erscheinungen“ von **jav**-ít’ „erscheinen“: vgl. bulg. jave „zutage“, javjá „ich zeige, spreche“, sloven. jáviti „melden“, poln. na jawie „offen“, ferner lit. ovuties „sich zeigen, träumen“, lett. âvîtiēs „Blödsinn reden, sich dumm verhalten, Unfug treiben“, griech. aisthanomai „ich bemerke“, aio „ich höre“, epaistos „bekannt“, lat. audiō, īre „hören“; oboediō „gehören“;
- vy-**zyv**-aet „es verursacht“ von **zv**-at’ „nennen“: vgl. ferner lit. žavėti „verzaubern“, lett. zavêt „ansprechen, zaubern“, arm. jaunem „ich widme, ich opfere auf“;
- u-**rod**-stvo „Hässlichkeit“ von **rož**-a „Fresse, Visage“ bzw. **rod** „Geschlecht“: vgl. zu Zeiten Volockijs roža noch „Schönheit“, altostslaw. rožai „Art, Gesicht“, rožaistŕ „schön, sichtbar“; ferner lett. raža „Großfamilie, Ertrag“, lit. gỹmis „Geburt, Gesicht“, giĩnti, gemù, gĩmstu „zur Welt kommen“, fin. kasvot „Gesicht“, kasvaa „wachsen“; sloven. redíti, redím, „füttern, aufziehen“, lit. rasmẽ „Ertrag“, lett. rads „Verwandter, rod“, rasma „Blüte, Fruchtbarkeit, Ertrag“, altind. vrádhant- „sich aufrichtend“, várdhati, várdhatē, vṛdhāti „es wächst, vermehrt sich, erstarkt“, várdhas „Beitrag“, vṛddhás „erwachsen, groß, alt“, griech. órthós „aufrecht, richtig, echt“, altind. ūrdhvas „aufgerichtet“;

- o-**šib**-ka „Fehler“ von **šib**-ít' „schmeißen, schlagen“: vgl. ušibít' „stoßen“, šíbkiĭ „schnell“, altostslaw. šibati „schlagen, donnern, verblüffen“, bulg. šíbam „ich schlage, peitsche“, kroat. šibati, šībâm „aufschlitzen, auspeitschen, hauen“, poln. szyb „Schacht, Flug, Drachen“, obersorb. šibały „lebhaft, schalkhaft“, niedersorb. šuba „Besen, Rute“, ferner altind. kṣipáti „er schmeißt“, kṣiprás „baldig“, auch ahd. sweifan „schweifen“;
- **sluč**-aj „Fall“ von **luč**-ít' „(nachts) fischen“: vgl. kolí bog lučít „so Gott will“, polučít' „bekommen“, ulučít' „ablauern“, ukr. lučiti „geraten, abzielen“, bulg. lučá „ich visiere an“, sloven. lučiti, lučím „lassen, werfen“; ferner lit. láukiu, láukti „warten“, suláukti „erwarten, erleben, bekommen“, altpreuß. laukīt „suchen“; lit. lūkiù, lūkėti „abpassen“, lett. lūkāt „gucken, versuchen“, nùolūks „Ziel, Absicht“, altind. lósatē „er sieht, erkennt“, lōsanam „Auge“, griech. leyssw „ich sehe, bemerke“;
- **nebrežn**-osteĭ Fahrlässigkeiten (gen. part.) von **bereg**-ú „ich achte“: vgl. aksl. brǣgъ, brǣsti „sich kümmern“, dr.-serb. bržem, brijeħi „schützen“, tschech. brh „Schober, Höhle, Hütte“; ferner got. baírgan „bergen“, ahd. bergan „bergen“.

Nun ergänzen wir die erweiternden Bedeutungen folgerichtig in unserer Abbildung:

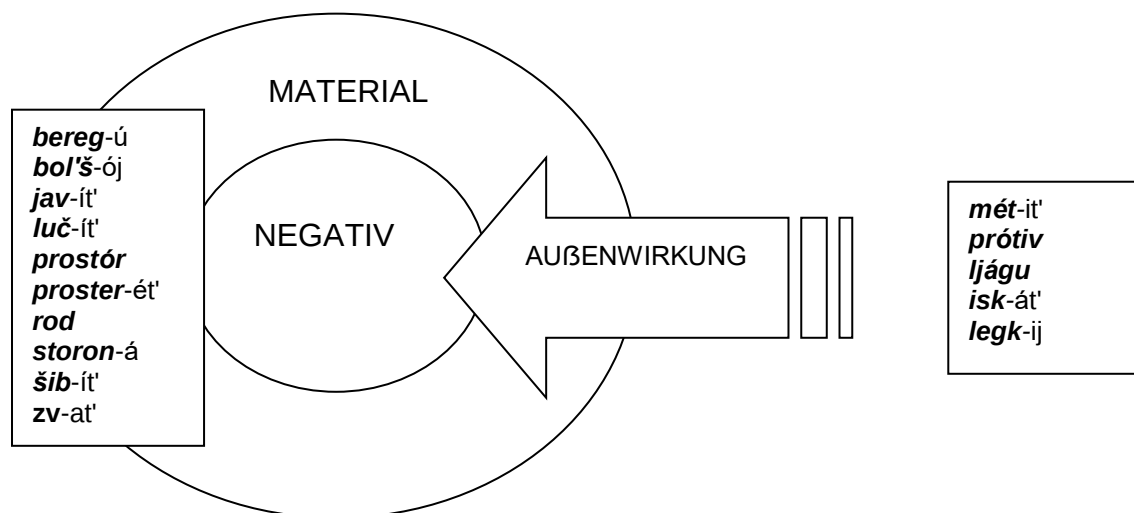


Abbildung 2 Topologie ergänzt um Bedeutungsebene

Wie man erkennen kann, wurden die Bedeutungen nach Tynjanov ihren jeweiligen Sphären zugeordnet, wobei die eine Gruppe die Außenwirkung beschreibt und die andere Gruppe mit dem Material zusammenhängt. Die nun dergestalt angefertigte Abbildung als vorausgehendes Feld wird uns gewissermaßen als Schablone dienen, um die literarische Evolution bei Tynjanov, Mukařovský, Vodička, Sławiński, Flaker und Zajac nachzuvollziehen und die Systemübergänge zu erfassen.

4 Die literarische Evolution bei Tynjanov

4.1 Das konstruktive Prinzip

In „Literaturnyj fakt“ hat Tynjanov die Etappen der literarischen Evolution folgendermaßen formuliert:

„I vot, pri analize literaturnoj évoljucii my natakivaemsja na sledujuščie étapjy: 1) po otnošeniju k avtomatizovannomu principu konstrukcii dialektičeski namečetsja protivopoložnyj konstruktivnyj princip; 2) idet ego priloženie – konstruktivnyj princip iščet legčajšego priloženija; 3) on rasprostranjaetsja na najbol’šuju massu javlenij; 4) on avtomatizuetjsja i vyzivaet protivopoložnye principy konstrukcii.“²⁹

Bei Tynjanov haben wir noch klar formulierte, der Dialektik folgende Etappen der literarischen Entwicklung.³⁰ Hansen-Löve hat die Entwicklung des russischen Formalismus als Strömung in seinen drei Modellen nachvollziehbar gemacht und systematisiert, wobei er auf die zitierte Passage so nicht eingeht.³¹ Er ordnet bloß Tynjanovs Begriff des „konstruktiven Prinzips“ in sein syntagmatisches Funktionsmodell.³² Diesem Modell, welches Material in seiner Funktion des syntagmatischen Zusammenhangs sieht³³, geht das paradigmatische Reduktionsmodell voran, wo Material zusammenhangslos und paradigmatisch betrachtet wird. Diesen beiden Modellen nachfolgend ist nun das pragmatische Modell, dessen Pragmatik in dem Balanceakt besteht, die literarische Außenwelt miteinzubeziehen und den Funktionsbegriff dynamisch-systemisch auszuweiten. Keinesfalls soll man das konstruktive Prinzip als Diener einer teleologischen Komposition verstehen, wo die Elemente, sagen wir einmal, aufeinander abgestimmt und beugsam einem

²⁹ Jurij Tynjanov, *Archaisty*, 1923, S. 17.

³⁰ Peter Burg, Jan Mukařovský. *Genese und System der tschechischen strukturalen Ästhetik*, München 1985, S. 182: „Tynjanovs Konzeption ist grundlegend im erkenntnistheoretischen Horizont Hegelscher Reflexion eingebettet. Es scheint berechtigt zu sagen, daß Tynjanov am konsequentesten das Programm einer dialektisch-evolutiven Literaturbetrachtung im Rahmen russisch formalistischer Theoriebildung durchführt.“

³¹ Hansen-Löve bezieht sich, soweit man das feststellen kann, vor allem auf Tynjanovs Verstheorie und den späteren Alltagsbegriff.

³² Aage Hansen-Löve, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978, S. 232.

³³ Auch Striedter konzipiert drei Entwicklungsphasen des Formalismus, wobei er die dritte bereits als semiotisch sieht und dem tschechischen Strukturalismus zuordnet. Siehe Jurij Striedter, *Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*, Cambridge 1989, S. 96: „The concept of phase 1, centered on the device, gave way to that of phase 2, centered on the work as functional system.“ Demnach wäre Tynjanov bei Striedter ebenfalls in Phase 2 zu verorten.

Ziel entgegengehen.³⁴ Es ist vielmehr so, dass sich das konstruktive Prinzip gegen andere „renitente“ Elemente behaupten muss und es beim formalistischen Funktionsmodell dadurch zu einer „permanenten Spannung“ (Hansen-Löve) innerhalb der Konstruktion kommt.³⁵ Mit anderen Worten, ist das konstruktive Prinzip die Dominante des Werks, die nichtsdestoweniger dem Werkganzen eine Richtung gibt.³⁶ Organisiert ist das Werk in Einheiten, die man sich anschaulicherweise als Matreška-Puppen oder Schichten einer Zwiebel vorstellen kann, wo das Innere den Beginn markiert und im Äußeren jeweils enthalten ist.³⁷

Am besten fassbar ist so eine Werkeinheit in ihrer kleinsten Ausformung, dem rhythmischen Kolon in Tynjanovs Verstheorie. Dieses Kolon ist einem paradigmatischen Druck der Bedeutungspotenzen und einem syntagmatischen Druck der Kontextbedeutung ausgesetzt. Der beschriebene Druck bleibt für die jeweils nächsthöheren Einheiten, wie z. B. Absatz oder Strophe, gewahrt.³⁸ Wesentlich hierbei ist auch Tynjanovs Begriff der Dichte³⁹ („tesnota“) einer Versreihe, welcher gleichzeitig als das Unterscheidungsmerkmal zur Prosa dient. Die Dichte eines Verses führt zur Hervorhebung sekundärer Bedeutungselemente, wie z.B. dem Rhythmus. Dadurch wird gewissermaßen die Rezeption intensiviert, da man nun als Leser „alles mitbekommt“ und uns die Feinheit der Zusammensetzung von Bedeutung entgeht. Jede noch so kleine Komponente eines Gedichts wird semasiologisiert.⁴⁰

³⁴ Zur Ungerichtetheit siehe neben Hansen-Löve auch Peter Burg, Jan Mukařovský. *Genese und System*, München 1985, S. 183: „Die kriteriale Unterscheidung von Gattungen nach ihren Konstruktionsprinzipien und differentialen Qualitäten setzt die Wahrnehmung der Veränderung und Entwicklung schon voraus. Damit ist nicht gesagt, daß diese Veränderung auch zielgerichtet ist oder daß sie im Sinne eines linearen Fortschritts zu denken wäre.“

³⁵ Aage Hansen-Löve, *Formalismus*, 1978, S. 232.

³⁶ Siehe auch Jurij Striedter, *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1969, S. IX: „Erst der Begriff der ‚ustanovka‘, durch den das systemprägende Prinzip zugleich als ein ‚intentionaler‘ Bezug verstanden wird, und nicht etwa schon als das bloße Ersetzen des Begriffs ‚Summe‘ durch den des funktionalen Systems charakterisiert Tynjanovs spezifische Auffassung des Kunstwerks und macht den historischen oder evolutionären Aspekt der Literatur zu einem Angelpunkt seiner ganzen Theorie.“

³⁷ Aage Hansen-Löve, *Formalismus*, 1978, S. 234.

³⁸ Aage Hansen-Löve, *Formalismus*, 1978, S. 235.

³⁹ Ergänzend siehe Cathérine Depretto, *Le formalisme russe et ses sources. Quelques considérations de méthode*, in: (Hg.) Vladimir Berelovič u. Michel Espagne, *Cahiers du monde russe*, Vol. 51/4, Paris 2010, S. 576: „Comme l’a montré Maksim Špir, la formule de Tynjanov, ‚tesnota stichovogo rjada‘ [...] pourrait bien venir d’un rapprochement (paronomase) entre les mots allemands dichter, serré et dichten, faire des vers, ce qui aurait donné la formule allemande *die Dichte der Gedichtreihe [...], que Tynjanov aurait ensuite traduite en russe.“

⁴⁰ Aage Hansen-Löve, *Formalismus*, 1978, S. 324 ff.

4.2 Syn- und Autofunktion

Darüber hinaus operiert Tynjanov mit zwei Funktionen: der Synfunktion (welche der konstruktiven Funktion entspricht und die Elementkorrelation zu seinem synchronen System meint) und der Autofunktion (die diachrone Elementkorrelation).⁴¹ Vereinfacht handelt es sich darum, dass ein Element laut Tynjanov entweder in seiner Funktion als Teil eines literarischen Werkes oder in seiner Funktion als Teil, der mit Teilen anderer Werke korrespondiert, gesehen werden kann. Die Autofunktion bedingt dabei die Synfunktion.⁴² Das heißt, man muss das diachrone Moment zuerst untersuchen um danach zum konstruktiven Prinzip schreiten zu können und dieses vollends in seinem jeweiligen Zusammenhang zu verstehen. Wir haben es hier mit einer deduktiven Herangehensweise zu tun.

4.3 Der literarische Alltag

Zu dieser grundsätzlichen Bewegung in der unter 4.1 zitierten Passage der Funktionsablöse gesellt sich der sogenannte literarische Alltag („literaturnyj byt“)⁴³, ein von Boris Ėjchenbaum geprägter Begriff. Indem man nun die geschichtliche Dimension versucht einzufangen, ist dies gleichbedeutend mit einer Art Eingeständnis, dass man von dem eingangs durch Hansen-Löve so treffend formulierten Modell einer „Reduktion“ bereits weit abgerückt ist. Auch Pavel Medvedev bemerkt:

⁴¹ Hans Günther, *Struktur als Prozeß. Studien zur Ästhetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus*, München 1973, S. 12, bzw. Peter Burg, Jan Mukařovský. *Genese und System*, München 1985, S. 188-189.

⁴² Jurij Tynjanov, *Archaisty*, 1923, S. 35.

⁴³ Jurij Tynjanov, *Archaisty*, 1923, S. 19: „Čem ‚ton’še‘, čem neobyčnee javlenie, tem jasnee vyrisovyvaetsja novyj konstruktivnyj princip. Takie javlenija iskusstvo nachodit v oblasti byta. Byt kišit rudimentami raznych intellektual’nych dejatel’nostej. Po sostavu byt – èto rudimentarnaja nauka, rudimentarnoe iskusstvo i tehnika; on otlišaetsja ot razvitych nauki, iskusstva i tehniki metodom obraščenijsa s nimi. ‚Chudožestvennyj byt‘ počtomu, po funkcional’noj roli v nem iskusstva, nečto otličnoe ot iskusstva, no po forme javlenij oni soprikasajutsja. Raznyj metod obraščenijsa s odnimi i temi že javlenijami sposobstvuet raznomu otboru ètič javlenij, a počtomu i samye formy chudožestvennogo byta otličny ot iskusstva. No v tot moment, kogda osnovnoj, central’nyj princip konstrukcii v iskusstve razvivaetsja, novyj konstruktivnyj princip iščet ‚novych‘, svežich i ‚ne svoič‘ javlenij. Takimi ne mogut byt’ starye, obyčnye javlenija, svjazannye s razloživšimsja konstruktivnym principom. I novyj konstruktivnyj princip padaet na svežie, blizkie emu javlenija byta.“

„No imenno zdes’, po-vidimomu, i načinaetsja revizija formalizma. Novoe ponimanie ,literaturnogo fakta‘ (Tynjanov, Tomaševskij) i ,literaturnogo byta‘ (Ėjchenbaum) rodilis’ na počve istoriko-literaturnych problem. Produmannye do konca, èti novye ponjatija uže ne vpolne ukladyvajutsja v ramki formalističeskoj sistemy.“⁴⁴

Man kann auch Hansen-Löves Formulierung folgen, dass nämlich diese letzte Phase (die Miteinbeziehung des literaturnyj byt) als „Bruch“ mit dem „orthodoxen Formalismus“ gesehen wird.⁴⁵

In jedem Fall ist die Miteinbeziehung der gesamten Literatur (im Sinne des Geschriebenen) als Metasystem als etwas Neues zu werten. Zudem organisiert sich der literarische Alltag in Reihen, die mit der Literatur, welche auch eine Reihe bildet, in ständiger Wechselrelation stehen.⁴⁶ Diese Relation ist rein sprachlicher Natur.⁴⁷ Dabei gehen, wie Hansen-Löve schreibt, die Formalisten „in ihrem Historismus so weit, die Evolution der Methode als eine Folge von Arbeitshypothesen mit der Evolution ihres [...] Objekts in eine unmittelbare Abhängigkeit zu setzen, d.h. in die historische Analyse auch die synchron jeweils geltenden interpretativen, literaturkritischen, publizistisch und wissenschaftlich wertenden Aussagen einzubeziehen.“⁴⁸

⁴⁴ Pavel Medvedev, Formal’nyj metod v literaturovedenii. Kritičeskoe vvedenie v sociologičeskuju poëtiku, 1928, in: Michail Bachtin, Frejdzizm. Formal’nyj metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofija jazyka. Stat’i, Moskva 2000, S. 257.

⁴⁵ Dazu grundsätzlich Aage Hansen-Löve, Formalismus, 1978, S. 397; explizit zum Bruch siehe auch Jurij Striedter, Literary Structure, Cambridge 1989, S. 3: „At the same time, however, the ideological pressure that produced the Formalists’ emphasis on ,literariness‘ led to their increasing awareness of the interaction between literature and society, between literary evolution and the larger process of social and political change“; zum Formalismus als anfängliche Reaktion auf Autorenlastigkeit siehe Jurij Striedter, Literary Structure, Cambridge 1989, S. 2: „Nevertheless, Russian Formalism was explicitly a reaction against the one-sided focus on the author as a person that had dominated literary criticism from Romanticism onward, whether as the aesthetics of ,genius‘, as biography, or more recently as psychological analysis“ bzw. Peter-André Alt, Theorien literarischer Evolution bei Šklovskij, Tynjanov und Mukařovský, in: arcadia, Band 21, 1986, S. 3; zum Formalismus als Reaktion auf den Marxismus siehe Jurij Striedter, Russischer Formalismus, München 1969, S. LXXVI: „Es mag [...] überraschen, daß ausgerechnet in einem Lande und zu einer Zeit, da der Marxismus zur herrschenden Doktrin wurde, eine Konzeption der Literaturwissenschaft sich entfalten und für kurze Zeit sogar tonangebend werden konnte, die Fragen zwischen Literatur und Gesellschaft bagatellierte, ja ihre Relevanz für die Literaturwissenschaft bestritt“; ergänzend siehe Jurij Striedter, Russischer Formalismus, München 1969, S. LXXII, wo Striedter Hans Robert Jaub’ Kritik am Formalismus anführt. Vor allem die Nichtbeachtung des Wirkungsaspektes und der Rezeptionsästhetik wird dabei kritisiert. Prinzipiell sieht Striedter die Kritik als berechtigt, weil „die Beachtung der sprachlichen ,Reihe‘ allein nicht ausreicht, die Wechselwirkung zwischen der Literatur und der außerliterarischen Realität, in der sie entsteht, die sie intendiert und suggeriert, in der sie aufgenommen, verstanden und wirksam wird, ausreichend zu kennzeichnen“ (S. LXXIII).

⁴⁶ Jurij Tynjanov, Archaisty, 1923, S. 40.

⁴⁷ Jurij Tynjanov, Archaisty, 1923, S. 42; ergänzend siehe Peter Burg, Jan Mukařovský. Genese und System, München 1985, S. 185: „Literatur selbst ist bei Tynjanov als Typus von Rede begriffen. Ihre Rekonstruktion muß dann von der aktual-dialogischen Äußerung ausgehen. Darin offenbart sich die Beziehung zu Vološinov und Jakubinskij, welche auch bei M[ukařovský] stark ausgeprägt ist.“

⁴⁸ Aage Hansen-Löve, Formalismus, 1978, S. 389.

4.4 „Promežutok“

Laut Tynjanov gibt es bei dem unter 4.1 beschriebenen Konzept der literarischen Evolution einen Moment, wo es zu einer Art Gleichgewicht der Kräfte kommt, wo das alte konstruktive Prinzip nicht mehr zu dominieren vermag und das sich bereits abzeichnende, neue konstruktive Prinzip ebenbürtig ist, sich jedoch noch nicht ganz durchsetzen kann.⁴⁹ Diesen Moment nennt Tynjanov „promežutok“ (Zwischenraum, Abstand):

„Novyj stich – éto novoe zrenie. I rost étič novych javlenij proischodit tol’ko v te promežutki, kogda perestaet dejstvovat’ inercija; my znaem, sobstvenno, tol’ko dejstvie inercii – promežutok, kogda inercii net, po optičeskim zakonam istorii kažetsja nam tupikom. (V konečnom sčete, každyj novator truditsja dlja inercii, každaja revoljucija proizvoditsja dlja kanona.) U istorii že tupikov ne byvaet. Est’ tol’ko promežutki.“⁵⁰

Als typischen Vertreter solch einer Zwischenzeit, eines solchen „Niemandlandes“ zwischen zwei konstruktiven Prinzipien, sieht Tynjanov den Dichter Sergej Esenin:

„Pervym – Esenin. On odin iz karakternejšich poétov promežutka. Kogda posle boja nastupaet otdych, v glaza brosaetsja mestnost’. Kogda inercija končaetsja, pervaja potrebnost’ – proverit’ sobstvennyj golos. Esenin proverjaet ego na rezonanse, na écho. Éto put’ obyčnyj.“⁵¹

Auffällig ist, dass Tynjanov Esenin als Vertreter der Zwischenzeit nicht sonderlich wertschätzt, wobei Venjamin Kaverin im Vorwort zu „Poëtika. Istorija literatury. Kino“ meint, dass Tynjanov Esenins Dichtkunst einfach nicht gelegen war.⁵² Man kann dennoch nicht ganz ausschließen, dass diese „Sedisvakanz“ der Zwischenzeit für Tynjanov einfach negativ besetzt ist, da sie einer quasi entwicklungshemmenden Haltung im steten Literaturkampf gleichkommt. Schließlich sieht er einen weiteren Dichter, Osip Mandel’stam,

⁴⁹ Jurij Striedter, *Russischer Formalismus*, München 1969, S. LXXIV. Striedter kritisiert den Wechsel der Dominanten als Denken in Negationen und vermisst die tatsächliche Positionsbestimmung des Neuen.

⁵⁰ Jurij Tynjanov, *Promežutok*, 1929, in: *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, Moskva 1977, S. 169. Teilweise Erstpublikation des Artikels „Promežutok“ in *Russkij sovremennik*, 1924, № 4, S. 209-221; Vollversion in Jurij Tynjanov, *Archaisty i novatory*, Leningrad 1929.

⁵¹ Jurij Tynjanov, *Poëtika*, 1977, S. 170.

⁵² Jurij Tynjanov, *Poëtika*, 1977, S. 13: „Tak, ocenka Esenina pokažetsja segodnja izlišne strogoj. Delo tut, vidimo, i v tom, čto sklad darovanija éтого poëta ne stol’ blizok chudožestvennym vkusam i pristrastijam Tynjanova, kak tvorčestvo Pasternaka ili molodogo Tichonova.“

ebenfalls in einem negativen Licht.⁵³ Tatsache ist auch, dass Tynjanov eine Reihe anderer, z.B. Puškin und Majakovskij positiv hervorhebt.⁵⁴ Festzustehen scheint jedenfalls, dass der *proměžutok* eine Zeit beschreibt, die den Schaffenden auf die Probe stellt.

4.5 Übergänge bei Tynjanov

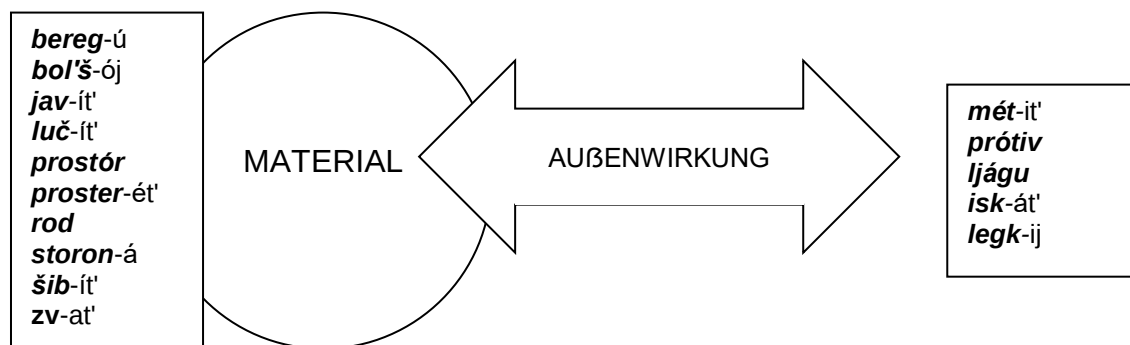


Abbildung 3

Möchte man nun Tynjanovs Konzept der literarischen Evolution mit unserer Schablone vergleichen, so fällt auf, dass unser als „Negativ“ formuliertes Loch zu fehlen scheint.⁵⁵ Tynjanov spricht zwar von Differenzqualität und definiert diese als Funktion, welche in der Korrelation zu Reihen des literarischen Alltags und der literarischen Reihe selbst besteht⁵⁶, jedoch betrifft diese Definition die Beschaffenheit des Materials selbst und hat mit einer Oppositionsstellung zum Nicht-Materiellen zunächst gar nichts gemein.

Die Außenwirkung definiert Tynjanov als ständige Wechselwirkung der literarischen mit den außerliterarischen Reihen, und zwar auf rein sprachlicher Basis. Das heißt, wir müssen uns den Pfeil als Doppelpfeil vorstellen, welcher einerseits auf das Material und andererseits auf die außerliterarischen Reihen weist. Mit den außerliterarischen Reihen im Zusammenhang stehen auch die Bedeutungsstränge rechter Hand, während die Bedeutungsstränge linker Hand in gewisser Weise das literarische Werk und damit die literarische Reihe beschreiben.

⁵³ Jurij Tynjanov, *Poëtika*, 1977, S. 191: „U Mandel'stama net slova – zvonkoj monety. U nego est' ottenki, veksolja, peredajuščiesja iz stroki v stroku. Poka – v étom ego sila. Poka potomu čto v period proměžutka zvonkaja moneta čašče vsego okazyvaetsja fal'sivoj. My éto videli, govorja o Esenine.“

⁵⁴ Jurij Tynjanov, *Poëtika*, 1977, S. 173 (Puškin) u. S. 176 (Majakovskij).

⁵⁵ Peter Burg, Jan Mukařovský. *Genese und System*, München 1985, S. 184: „Die einzige Invariante, die Tynjanov zulässt, ist die Invarianz der dial[ektischen] Prozeßstruktur, welche die formale Struktur der Entwicklung angibt.“

⁵⁶ Jurij Tynjanov, *Archaisty*, 1923, S. 35.

Auf das Material zu sprechen kommt Tynjanov im „literarischen Faktum“ und beschreibt es folgendermaßen:

„Svoeobrazie literaturnogo proizvedenija – v priloženii konstruktivnogo faktora k materialu, v ‚oformlenii‘ (t. e. po suščestvu – deformacii) materiala. Každoe proizvedenie – èto èkscentrik, gde konstruktivnyj faktor ne rastvorjaetsja v materiale, ne ‚sootvetstvuet‘ emu, a èkscentričeski s nim svjazan, na nem vystupaet. Pri ètom, samo soboju, ‚material‘ povse ne protivopoložen ‚forme‘, on tože ‚formalen‘, ibo vne konstruktivnogo materiala ne suščestvuet. Popytki vychoda za konstrukciju privodjat k rezul’tatam, podobnym rezul’tatam potebnianskoj teorii: v točke X (ideja), k kotoroj stremitsja obraz, mogut sojtis’, očevidno, mnogie obrazy, i èto smešivaet v odno samye različnye, specifičeskie konstrukcii. Material – podčinenij element formy za sčet vydvynutyh konstruktivnych. Takim steržnevym, konstruktivnym faktorom budet v stiche ritm, v širokom smysle materialom – semantičeskie gruppy; v proze im budet – semantičeskaja gruppirovka (sjužet), materialom – ritmičeskie, v širokom smysle, èlementy slova.“⁵⁷

Das Material kann also laut Tynjanov nicht außerhalb der Form existieren und ist dem konstruktiven Faktor (der Deformation) untergeordnet. Das konstruktive Prinzip ist nun ein der Evolution unterliegender Begriff, welcher die sich ständig ändernden Beziehungen zwischen Material und konstruktivem Faktor meint.⁵⁸ Wir bewegen uns hier ausschließlich innerhalb der wie auch immer organisierten Materialvorstellung und es gibt bei Tynjanov keine immaterielle Invariante, die mit dem Material interagiert. Die Außenwirkung trifft direkt auf das Material und verformt es auf jeweilige Weise.

⁵⁷ Jurij Tynjanov, *Archaisty*, 1923, S. 15.

⁵⁸ Jurij Tynjanov, *Archaisty*, 1923, S. 16; ergänzend hierzu siehe Alastair Renfrew, *A Word about Material: Bakhtin and Tynjanov*, in: *The Slavonic and East European Review*, Vol. 84, Nr. 3, London 2006, S. 439: „The qualifier ‚shaped‘ (oformliaemyi) might initially appear to imply that Tynjanov persists in conceiving of a fundamental separation between material and its linguistic expression (its ‚vessel‘): that is, that he persists in the positivist illusion which has on occasion distracted Shklovskii, and which allows the artist only to find and ‚shape‘ material, but not to create it. The more critical inference, however, is that it is impossible to speak of any cultural or experiential phenomena as simply ‚found‘. This is borne out by Tynjanov's development in ‚Literaturnyi fakt‘ of the idea that the literary work is essentially the application (prilozhenie) of the constructive factor to linguistic material, it comes into being in the process of the ‚shaping of the material‘ (‚v oformlenii materiala‘)“; nicht vollends eingehen können wir im Rahmen dieser Arbeit auf Marc Weinstein, der vier verschiedene Materialbegriffe Tynjanovs ausmacht, siehe Marc Weinstein, *Le débat Tynjanov / Bakhtin ou la question du matériau*, in: *Revue des études slaves*, tome 64, fascicule 2, Paris 1992. S. 297-322, es sei nur gesagt, dass die erste Definition die von uns behandelte meint, zweite weitere Definitionen gewisse Unterscheidungen im Filmbereich beschreiben und eine letzte Material im Sinne von Aufzeichnungen des literarischen Lebens ausdrückt.

Die Etappen der Implementierung des konstruktiven Prinzips sind gleichzusetzen mit Prozessbeschreibungen innerhalb des Materials, genauer gesagt, zwischen Material und Form. Blicken wir nun auf die von uns aufgelisteten Bedeutungsstränge, dann sehen wir, dass Tynjanov durch seine Wortwahl bestimmte Bedeutungen anderen unbewusst vorgezogen hat. Als Bewegung beherbergt „[...] namečajsja protivopoložnyj konstruktivnyj princip [...]“, wie wir oben feststellen konnten, ein Sich-bemerkbar-machen oder sogar die Vorstellung eines Anschlags (im Altindischen). Tynjanov hingegen hat es als ein Auftauchen aus den Hinterhöfen beschrieben⁵⁹, also eher als etwas Unauffälliges. Was auch bemerkenswert scheint, ist das vor allem im Griechischen ausgedrückte Moment einer Art „durchorganisierten Besonnenheit“ des neuen Prinzips. Mit lat. pretium kann man den antonymischen Charakter des neuen Prinzips mit einer Wertvorstellung gleichsetzen und lett. rret eröffnet uns das Bild des Preisvergleichs, vielleicht auch im Sinne einer Opferbereitschaft.

„[...] konstruktivnyj princip iščet legčajšego priloženija [...]“ – hier beinhaltet das Moment der Suche nach Anwendungsmöglichkeit („priloženie“) in anderen Sprachen Bedeutungen des Begehrens, der Aufforderung oder der Untersuchung. Daraus lässt sich ableiten, dass es womöglich nicht nur das neue konstruktive Prinzip gibt, das in gewisser Weise „klammheimlich um Obdach ersucht“, sondern durchaus pochend einfordert. Die zukünftige dominierende Rolle des Prinzips ist bereits im Moment der Suche betont. Tynjanov spricht von der leichtesten Anwendungsmöglichkeit, wobei die hier gemeinte Leichtigkeit im Altindischen auch „Grobheit“ oder „Indifferenz“ bedeuten kann. Die „Flinkheit“ bzw. „Gewandtheit“ betont die Stellung des neuen Prinzips im Angesicht der übermächtigen Entität des Textes.

„[...] rasprostranjaetsja na najbol’šuju massu javlenij [...]“ – der Moment der Ausdehnung oder Verbreitung zeigt Verbindungen zum Wort „Spur“ und „Bahn“. Weiters haben wir die Bedeutungen „Sonnenstrahl“, „Brust“ und „Streuung“. Man kann schlussfolgern, dass der hier behandelte Bedeutungsstrang mit der Vorstellung des Ackerbaus und der Feldbestellung zu tun hat. Das neue konstruktive Prinzip wird eigentlich „auf etwas Präpariertem angepflanzt“, was den Gedankengang zulässt, dass aufseiten der Konstruktion ein gewisses Entgegenkommen oder eine Erwartungshaltung herrschen muss. Dies würde für einen eher organisierten Übergang sprechen. Der Superlativ „najbol’šuju“ beinhaltet Bedeutungen der Kraft und der Festigkeit, was nicht nur für Durchsetzung, sondern womöglich für Konsolidierung spricht. Das neue konstruktive Prinzip kommt nach seinen Etappen der

⁵⁹ Jurij Tynjanov, *Archaisty*, 1923, S. 9.

„Flinkheit“ und „Gewandtheit“ zur Ruhe. Die Klimax ist erreicht. Wahrscheinlich ist es auch genau hier, wo wir das Vorhandensein einer Symmetrie vermuten dürfen, welche dann in weiterer Folge abermals gebrochen wird. „Javlenie“ drückt auch das „Zutagetreten“ aus, den Übertritt vom Inoffiziellen ins Offizielle. Interessanterweise verbindet das Lettische diesen Moment nicht nur mit „Amt und Würden“, sondern auch mit „Amtsbekanntheit“, also Fehlverhalten. Wiederum findet sich hier die kümmerliche Zukunft des neuen konstruktiven Prinzips bereits am Höhepunkt seiner Kräfte eingeschrieben.

„[...] on avtomatizujuetsja i vyzyvaet protivopoložnye principy konstrukcii [...]“ – das, was sich als „Treiben von Blödsinn“ in „Amt und Würden“ angekündigt hat, schlägt jetzt um in irrationales „Reizen“, eine „Einladung“ an neue konstruktive Prinzipien die Führungsrolle zu übernehmen. Der Bedeutungskern weist ebenfalls auf diese irrationale Bewegung hin. Das „Verzaubern“ und das „Bezirzen“ der Außenwelt werden jetzt wesentlich. Es wirkt nun so, als hätte sich das konstruktive Prinzip nicht weiter nachvollziehbaren Aufgaben gewidmet und wäre in Glossolie verfallen. Das Armenische erweitert das Entgegenkommen und die Erwartungshaltung um die Bedeutungen der „Widmung“ und des „Opfers“.

Auf der Folgeseite in „Literaturnyj fakt“ beschreibt Tynjanov die dem konstruktiven Prinzip zuwiderlaufenden Tendenzen als „slučaj“, „urodstvo“, „ošibka“ oder „nebrežnost“.

„Slučaj“ betont Tynjanovs Vorstellung des neuen konstruktiven Prinzips als klammheimliches Unterfangen, da hier eine Verwandtschaft zum „nächtlichen Fischen“ gegeben ist. Dennoch bleibt die Vorstellung eines „Anschlags“ aufrecht. Weiters liest man heraus, dass es sich um eine „Gelegenheit“, ein „Abpassen“, ein „Ertappen auf frischer Tat“ handelt.

„Urodstvo“ leitet sich von „Fresse, Visage“ bzw. „Geschlecht“ ab. „Visage“ weist klar auf die „Hässlichkeit“ hin, wobei wir zu Zeiten Volockijs noch die Bedeutung „Schönheit“ haben. „Gesicht“ verweist zudem auf das „Sich-bemerkbar-machen“ und gepaart mit der Bedeutung von „aufrecht“ kann man dem neuen konstruktiven Prinzip einen gewissen „Naturalismus“ ablesen, der dann wortwörtlich „gedeihend“ fortwirken wird. Erwähnenswert ist auch die Bedeutung von „Verwandtschaft“ wiederum als Indikator dafür, dass dem neuen konstruktiven Prinzip das alte nicht fremd zu sein scheint.

„Ošibka“ zeigt die physische Seite von „Fehler“. Wie „ein schneller verblüffender Schlag“ agiert das neue konstruktive Prinzip.

„Nebrežnost“ kommt von seinem Gegenteil „Achtung“ und gibt so indirekt zu verstehen, dass das alte konstruktive Prinzip, wie wir oben bereits erwähnt haben, seine Aufgaben nicht mehr wahrnimmt und so „unachtsam“ wird. Es hat sich ja zu „kümmern“, „Schutz zu bieten“.

5 Die literarische Evolution bei Mukařovský

5.1 Die Rolle des Subjekts

Mukařovskýs Evolutionsgedanken ist bei Günther (1973) gut beschrieben. Er entwickelt sich als Vertreter des tschechischen Strukturalismus vom Formalismus her und überwindet diesen.⁶⁰

Das pragmatische Modell Hansen-Löves, welches bei Tynjanov noch die Einführung des literaturnyj byt beschrieb, schlägt jetzt um, denn Mukařovský kann nun „die formalistische Verabsolutierung der syntaktisch-formalen Relationen auf Kosten der pragmatischen und semantischen Zeichendimensionen kritisieren“.⁶¹ Der tschechische Strukturalismus unterscheidet sich vom französischen durch seine Dynamik bzw. durch die Vorstellung einer evolutionierenden Struktur sowie durch seine eher proindividuelle Haltung.⁶²

Mukařovský ist für den Außenstehenden vornehmlich als Erneuerer des Ästhetikbegriffs⁶³ bekannt, da er das Ästhetische als historisch-gesellschaftliches Phänomen sieht.⁶⁴ Funktion ist

⁶⁰ Grundsätzlich siehe Hans Günther, *Struktur als Prozeß*, München 1973, S. 8; zur Auseinandersetzung Mukařovskýs mit Šklovskij siehe Peter Burg, Jan Mukařovský. *Genese und System*, München 1985, S. 8: „Nach Š[klovskij]s Meinung kann in der literarischen Analyse gänzlich von den sozialen Bestimmungszusammenhängen der literarischen Reihe abgesehen werden. Die Analyse hat allein auf die Webweise, will sagen, das Verfahren (priem) hin zu orientieren. M[ukařovský] kritisiert diesen verkürzenden Standpunkt heftig. Nach seiner Meinung bleibt zwar die Webweise primärer Gegenstand der Analyse, indes muß die Einwirkung des historisch-sozialen Zusammenhangs in die lit. Reihe, d.h. die Situation auf dem Baumwollmarkt mitberücksichtigt werden. Die äußeren Elemente tragen diesem Standpunkt zufolge zwar nicht die Entwicklung der lit. Reihe, bestimmen aber deren Phasen erst eindeutig. M[ukařovský] weicht also vom Standpunkt des reinen Immanentismus ab, behält aber zugleich die Position des Primats der immanenten Analyse bei. Ein literarisches Faktum ist ergo nicht rein verfahrenstechnisch erklärbar, sondern existiert als Resultante zweier Kräfte und zwar der inneren Dynamik der Struktur einerseits und der äußeren Einflüsse andererseits“; auf derselben Seite: „M[ukařovský], der zu Beginn seiner Studien dominant hegelianisch orientiert war, entwickelt seine Thesen vom historisch-systematischen Standpunkt her besehen auf dem Boden der Thesen und Postulate Tynjanovs. Die enge Beziehung ist nicht zu übersehen. Wir können darum feststellen, daß zumindest für den M[ukařovský] der 30er Jahre bis zum Beginn der 40er Jahre die Beziehungen zu Tynjanov und später Jakobson aus erkenntnistheoretischer Sicht dominanten Einfluß ausüben“; ergänzend siehe Jurij Striedter, *Literary Structure*, Cambridge 1989, S. 84: „René Wellek, who was a member of the Prague Linguistic Circle before emigrating to the United States, interprets the ‚literary theory and aesthetic of the Prague school‘ as an extension of Russian Formalism, denying the importance of native Czech influences. Victor Erlich, too, characterizes Czech Structuralism as a direct continuation and ‚redefinition of Formalism‘“. In gewisser Weise lässt dies Striedter bei aller Herausstreichung der Eigenständigkeit auch zu, ebenda, S. 119: „The accounts may make it their polemical business to show that even Structuralism never overcame the narrowness and one-sidedness of Formalism, in which case the new semiotic concept and the correlation derived from it of the literary system and the social system of systems is played down or passed over entirely“, weiters zur Eigenständigkeit siehe Peter-André Alt, *Theorien literarischer Evolution*, Berlin-New York 1986, S. 4.

⁶¹ Hans Günther, *Struktur als Prozeß*, München 1973, S. 8 f.

⁶² Hans Günther, *Struktur als Prozeß*, München 1973, S. 9.

⁶³ Peter Burg, Jan Mukařovský. *Genese und System*, München 1985, S. 5: „Ansatzpunkte und Tendenzen zur strukturalen Ästhetik hin finden wir demnach ab 1928. Wenn man eine Marke angeben wollte, so könnte man M[ukařovský]s große Studie zu Mácha ‚Máj‘ nennen. Hatten sich die Studien in der Zeit von 1923-1928 weitestgehend mit phonologischen und stilistischen Analysen begnügt, so entdecken wir nun einen stärkeren

wie bei Tynjanov ein Schlüsselbegriff⁶⁵, nur koppelt Mukařovský diesen nun auch an das Subjekt.⁶⁶ Es ist im Grunde damit von ihm der Umstand angesprochen, welchen Ějchenbaum in seinem „literaturnyj byt“ erkannt hat: „Die Frage „wie soll man schreiben“, wurde die andere Frage „wie ist man Schriftsteller“ abgelöst oder zumindest verkompliziert. Mit anderen Worten, das Problem der Literatur als solcher wurde durch das Problem des Schriftstellers verdrängt.“⁶⁷

5.2 Die „ästhetische Funktion“

Mukařovský formuliert seinen Funktionsbegriff, indem er zunächst auf die Architektur blickt:

„Funkcionalismus architektonický totiž vychází z předpokladu, že budova má jedinou, přesně vymezenou funkci danou účelem, za kterým je stavěna — odtud známé Corbusierovo srovnání budovy se strojem, výrobkem typicky funkčně jednoznačným. Jako vývojová etapa architektury byl funkcionalismus takto pojatý neobyčejně plodný, a jako polemika s předchozím obdobím historizujícím, které s oblibou předstíralo u budovy účel jiný, než k jakému byla stavěna, byl i teoreticky oprávněný. Přesto však ukázaly se záhy jeho slabiny: budova, zejména obytná, nemůže být vyčerpána funkcí jedinou, poněvadž je dějištěm lidského života, a lidský život je mnohotvárný.“⁶⁸

Übergang zu allgemein ästhetischen Fragestellungen, eine Umorientierung auf verstärkte Grundlagenreflexion. Seine Arbeiten zu Masaryks wissenschaftlichem Wörterbuch, in dem er über die Begriffe der ‚Lyrik‘, ‚Metrik‘, ‚Metapher‘ und ‚Metonymie‘ arbeitet, deuten die Schwerpunktverlagerung an“; siehe auch Jurij Striedter, *Literary Structure*, Cambridge 1989, S. 112 f., wo Striedter im Gegensatz zu Burg die Studie zu Máchas „Máj“ als rein formalistisch bezeichnet; auf den Seiten 108 f. sieht Striedter bereits bei vielen Formalisten und ihnen nahe Stehenden ästhetische und semiotische Ansätze (er erwähnt v.a. Boris Ěngel’gardt, Gustav Špet). Er sieht diese jedoch periphratisch.

⁶⁴ Hans Günther, *Struktur als Prozeß*, München 1973, S. 9.

⁶⁵ Peter Burg, Jan Mukařovský. *Genese und System*, München 1985, S. 19: „M[ukařovský]s Versuch der Konstruktion einer strukturalen Ästhetik fußt demnach auf der funktionalen Perspektive. Sein funktionaler Ansatz hat nicht nur das Ziel der Verwerfung metaphysischer Konzeptionen des Schönen, sondern betont zugleich die Fundierung des Ästhetischen in der Tätigkeit des Menschen, wodurch eine integrale Perspektive für die Entwicklung der Ästhetik gegeben ist. Das Ästhetische ist damit in den lebenspraktischen Horizont menschlicher Tätigkeit eingebettet und soll vor unzulässiger Ontologisierung bewahrt werden.“

⁶⁶ Hans Günther, *Struktur als Prozeß*, München 1973, S. 12; was bei Mukařovský mit dem Autorensubjekt einher geht, ist auf Basis semiotischer Überlegungen nun auch die Frage nach dem Rezipienten, siehe Jurij Striedter, *Literary Structure*, Cambridge 1989, S. 113: „Actually the addition [...] of the explicitly semiotic base [...] was not only and not even primarily crucial for its own sake, but because it raised new questions concerning the particular modes of existence and functioning of literature, and because it made it necessary to refer the work as sign and literature as an evolutionary series to the codes available to the recipient (the reader), which required the theory and analytic description of literature as literature to include the relationship of literature and society, and of changes in both.“

⁶⁷ Boris Ějchenbaum, *Das literarische Leben*, in: Jurij Striedter, *Russischer Formalismus*, München 1969, S. 467.

⁶⁸ Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1966, S. 68.

Mukařovský erkennt im Baustil Le Corbusiers diesselbe Einfältigkeit, welche der formalistischen Textimmanenz anhaftet (er sieht sie sogar als für den Menschen schädlich an⁶⁹). Hatte Tynjanov die konstruktive Funktion noch zum Primat erklärt, sieht Mukařovský nun die übrigen Funktionen nicht explizit „dominiert“, sondern versteht sie als Bestandteil des menschlichen Daseins, welches selbst vielfältig ist. Also ist die bloße Feststellung, dass Funktionen existieren, für Mukařovský noch kein Grund für deren Verabsolutierung im Sinne einer Abkopplung von der Komplexität des Menschen. Funktionen haben ihre Quelle in den Haltungen des Menschen zur Wirklichkeit,⁷⁰ wobei sich das Subjekt mithilfe von Funktionen gegenüber seiner Außenwelt geltend macht („Funkce je způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu.“⁷¹). Haltungen evozieren Ziele, die durch Werkzeuge und Taten erreicht werden. Diese Werkzeuge und Taten sind es, die zufällige Funktionen der Verwendung offenbaren und beständige Funktionen der Eigenschaft besitzen:

„Každý z těchto postojů, je-li zaujat člověkem, zmocňuje se člověka celého, všech jeho schopností, a zaměřuje je jistým směrem. [...] Každý z těchto postojů směřuje k jistému cíli, jenž ovšem postojem samým je dán jen velmi obecně, a nabývá určitosti teprve konkrétním úkolem, který v dané chvíli má být praktickém. [...] O nástrojích a činnosti, vhodných k dosažení jistého cíle, pravíme, že jsou schopny fungovat vzhledem k tomuto cíli, že jsou nositeli té nebo oné funkce. Nástroj činnosti je často věc trvalá, která existuje i tehdy, není-li právě v činnosti. I tehdy však nástroj, který je k jisté činnosti, k dosahování jistého cíle uzpůsoben, nese v svém ustrojení známky této své způsobilosti. Funkce se tak jeví nejen jako nahodilý způsob užití nějaké věci, ale i jako trvalá vlastnost tohoto svého nositele.“⁷²

Mukařovský unterscheidet hierbei zwischen vier Haltungen⁷³ mit ihren jeweiligen Funktionen⁷⁴ (unmittelbar-praktisch, unmittelbar-theoretisch, mittelbar-magisch-religiös-symbolisch, mittelbar-ästhetisch).

Innerhalb dieser Funktionen nimmt die ästhetische Funktion⁷⁵ eine besondere Stellung ein, da sie „inhaltsleer“ ist, wobei der „Inhalt“ gleichbedeutend mit dem Ziel der Funktion ist. Sie ist

⁶⁹ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 206.

⁷⁰ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 55.

⁷¹ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 69.

⁷² Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 55.

⁷³ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 57.

⁷⁴ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 70.

das Leugnen („popření“) von Funktion überhaupt.⁷⁶ Sie stellt das Subjekt in den Vordergrund, und zwar nicht das Individuum, sondern den Menschen mit seinen Gefühlsreaktionen überhaupt. Die Haltung des Subjekts („des Menschen überhaupt“) wird durch den Aufbau des ästhetischen Zeichens in die Wirklichkeit als deren allgemeines Gesetz (lediglich) projiziert. Das heißt, die Wirklichkeit ist für die ästhetische Funktion nicht das unmittelbare Objekt, sondern das ästhetische Zeichen bildet das unmittelbare Objekt.⁷⁷ Das ästhetische Zeichen behält durch das Hinweisen auf ausschließlich die gesamte Wirklichkeit seine Eigenständigkeit.⁷⁸ Laut Mukařovský kann das Subjekt seine Haltung mittels ästhetischer Funktion auch gar nicht anders vermitteln, als sie auf dem Weg zur Wirklichkeit hin im ästhetischen Zeichen zu verobjektivisieren.⁷⁹ Schließlich ist die ästhetische Funktion im

⁷⁵ Peter Burg, Jan Mukařovský. *Genese und System*, München 1985, S. 19: „Gerade der Begriff der ästhetischen Funktion leistet elementare Dienste bei der Verwerfung subjektivistisch-personalistischer und objektivistischer Theorien der Ästhetik und ist somit zugleich konstitutives Element einer neu zu konstruierenden Theorie der Subjektivität, die im Denken M[ukařovskýs] nachweislich, wenngleich meist implizit erhalten ist.“

⁷⁶ Jan Mukařovský, *Studie*, Praha 1966, S. 123.

⁷⁷ Zum ästhetischen Objekt siehe Peter-André Alt, *Theorien literarischer Evolution*, Berlin-New York 1986, S. 16: „Das ästhetische Objekt ist die Schnittmenge der zunächst individuellen Wahrnehmungsmöglichkeiten von Kunst innerhalb einer Kulturgemeinschaft. Je homogener diese Gemeinschaft sich darstellt, desto größer erscheint die Schnittmenge der Perzeptionsweisen als Ausdruck ästhetischer Verbindlichkeit. Die subjektive, außerhalb des Kollektivs sich bewegende Wahrnehmung läßt sich nach Mukařovskýs Ansicht wissenschaftlich nirgends erfassen, jedoch können ablehnende Urteile über Kunstwerke bis hin zur Negation ihrer Kunsthaftigkeit im Falle avantgardistischer Normenbrüche als zum ästhetischen Objekt zugehörig gelten, weil sie Ausdruck bestimmter Konventionen und Werthaltungen sind, die eine kulturelle Gemeinschaft tragen und zu denen die Werke selbst sich ablehnend oder zustimmend verhalten können“; zum Objekt im Verhältnis zum Theoriegebäude siehe Jurij Striedter, *Literary Structure*, Cambridge 1989, S. 130: „In Mukařovský and Vodička, inquiry into the structuring of the artifact and its guiding function – which is at the heart of later Structuralist and non-Structuralist theories of perception and remains controversial – is less important than inquiry into the structure of the aesthetic object and its relation to the changing context. But that is true only for their theoretical system. In their concrete analytical work Mukařovský and Vodička used descriptive models that allowed them to grasp and describe the elements and combinatory rules of a given literary work so as to reveal its basic possible aesthetic effects, and hence to allow them to determine and explain why in a particular concretization within a particular context a particular selection from these elements and relations came about to structure a particular aesthetic object.“

⁷⁸ Jan Mukařovský, *Studie*, Praha 1966, S. 70.

⁷⁹ Jan Mukařovský, *Studie*, Praha 1966, S. 72; nach Burg versteht Mukařovský bereits Šklovskij in dieser Weise, siehe Peter Burg, Jan Mukařovský. *Genese und System*, München 1985, S. 7: „Entgegen Interpretationen Šklovskijs im Sinne eines orthodoxen Herbartismus, sieht M[ukařovský] in Š[klovskij] vor allem die Absicht, darzustellen, daß im materiellen Werk die Umrisse des ästhetischen Objekts (der Struktur) zu erfassen sind, die zwar mit dem Werk verbunden, aber nicht materialiter, sondern im Bewußtsein des Kollektivs verankert und daher nicht dinglich zu fassen sind. M[ukařovský] wendet hier bereits eindeutig grundlegende Elemente seiner späteren Entwürfe auf Š[klovskij] an“, zum Zeichen bei Mukařovský siehe ebenda, S. 11: „Der Ausgang von der Zeichenkonzeption des künstlerischen Werkes soll dialektisch vermittelnd eine rationale Synthese des subjektiven und des objektiven Standpunktes erreichen. Dies will er [Mukařovský, Anm.] damit erreichen, daß er die Unterscheidung von signifiant (sa) und signifié (sé) auch auf die beiden Aspekte der Werkexistenz ausdehnt, indem er dem materiellen Werk, also dem Artefakt die Rolle des signifiant und dem ästhetischen Objekt die Rolle des signifié zuspricht. Die so vollzogene Trennung des Werkes in eine äußere Symbolik und seinen immateriellen Bedeutungskorrelat steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dieser Vermittlungsabsicht. Durch diese Einbindung des künstlerischen Werkes in den Gesamtprozeß gesellschaftlichen Zeichengebrauchs ist auch der formalistische Immanentismus überwunden und das Problem der Beziehung von Kunst und Gesellschaft auf einer höheren Ebene aufgefaßt, zugleich aber auch monokausalistischen Theorien der Abhängigkeit der Kunst von der Gesellschaft Vorbeuge geleistet und der Kunst relative Autonomie der Evolution ihrer inneren Struktur garantiert“; das ästhetische Zeichen hat auch noch eine marxistische Dimension,

Aufbau des ästhetischen Zeichens für die Regulierung dessen zuständig, was Mukařovský die Reaktion durch eine „Geste“ nennt.⁸⁰

Die besondere Stellung der ästhetischen Funktion zeigt sich auch durch ihre speziellen Eigenschaften. So hat die ästhetische Funktion die Fähigkeit kulturelle Unterschiede herauszustreichen. Durch die maximale Konzentration auf das Objekt (das ästhetische Zeichen) kommt es zu dessen Isolation bzw. Hervorhebung. Weiters löst die ästhetische Funktion Wohlgefallen („libost“) aus und führt zu der Fähigkeit Handlungen zu erleichtern („schopnost usnadnovat akty“). So heftet sie sich vor allem auch an die Form des Gegenstands bzw. der Handlung.⁸¹

5.3 Die „ästhetische Norm“ und der „ästhetische Wert“

Da das ästhetische Zeichen von Mukařovský ausschließlich als kollektivistisch (bzw. als verobjektivisiert) verstanden wird, ist auch die Einführung der Termini der „ästhetischen Norm“ und des „ästhetischen Wertes“⁸² nachvollziehbar.

Die ästhetische Funktion hat die Potenz bei allen Gegenständen und Handlungen vorhanden zu sein⁸³, was im Umkehrschluss heißt, dass in der Kunst die ästhetische Funktion dominant ist und von den übrigen Funktionen nicht getrennt gedacht werden kann.⁸⁴

siehe Jurij Striedter, *Literary Structure*, Cambridge 1989, S. 115 ff.; Mukařovský erwehrt sich jedoch einer zu sehr vereinnahmenden materialistischen Note, siehe Hans Günther, *Struktur als Prozeß*, München 1973, S. 78: „Nicht zuletzt unter dem Einfluß marxistischer Kritiker wie Kurt Konrad, Bedřich Václavěk und Závěš Kalandra nähert er sich in entscheidenden Punkten dem dialektischen Materialismus an. Allerdings insistierte Mukařovský gegenüber den reduktionistischen Strömungen innerhalb des Marxismus auf der relativen Selbständigkeit der Überbauphänomene im Verhältnis zur sozio-ökonomischen Basis.“

⁸⁰ Jan Mukařovský, *Studie*, Praha 1966, S. 33; zur Gemeinsamkeit zwischen Geste und Konstruktion siehe Peter Burg, Jan Mukařovský. *Genese und System*, München 1985, S. 185: „Der Konstruktionsfaktor oder das Konstruktionsprinzip (beide Terme werden in der Regel synonym gebraucht) entspricht nicht dem Material, sondern ist in ‚exzentrischer Weise‘ an das Material gebunden, tritt an ihm hervor. Der Kenner des Terms der semantischen Geste erkennt sofort eine mehr als zufällige Ähnlichkeit zwischen M[ukařovský]s Bestimmung der SG [semantischen Geste, Anm.] als eines formalen, nicht inhaltlich bestimmten Bedeutungsorganisations, welcher formal-gestisch ist und sich nur zeigt [...]“. Dass bei Tynjanov das Konstruktionsprinzip nicht dem Material entspricht, ist bereits in 4.5 angeklungen.

⁸¹ Jan Mukařovský, *Studie*, Praha 1966, S. 26.

⁸² Im Folgenden ohne Anführungszeichen.

⁸³ Jan Mukařovský, *Studie*, Praha 1966, S. 18; ergänzend siehe Peter Burg, Jan Mukařovský. *Genese und System*, München 1985, S. 20: „Diese universelle Potenzialität der ästh[etischen] F[unktion] beinhaltet als Konsequenz, daß das Ästhetische nicht im Sinne einer distinkten ontischen Sphäre gedacht werden kann, sondern als integraler Bestandteil menschlichen Handelns überhaupt. Jede Handlung kann Träger der ästh. Funktion sein oder von dieser begleitet werden, wenngleich in je unterschiedlichem Maße. Eine feste Grenze zwischen ästh[etischem] Bereich und außerästhetischem Bereich gibt es nicht.“

⁸⁴ Jan Mukařovský, *Studie*, Praha 1966, S. 21.

Funktion überhaupt kann nun von Normen ebenfalls nicht getrennt gedacht werden, da die Norm die Realisierung der Funktionen verwirklicht.⁸⁵ Während die Funktionen „ihr Flussbett“ nach Belieben formen, hat die Norm eine feste Gestalt⁸⁶:

„O skutečné normě lze mluvit teprve tenkrát, jde-li o cíle obecně uznávané, vzhledem ke kterým se hodnota pocituje jako existující nezávisle na vůli individua a na jeho subjektivním rozhodování, jinými slovy, jako fakt tzv. kolektivního vědomí.“⁸⁷

Dazu gehört auch der ästhetische Wert (als Anzeige des ästhetischen Wohlgefallens), welcher durch die ästhetische Norm stabilisiert wird, da jeder Wertung auch ein subjektives Moment anhaftet (jedoch auch ein kollektives⁸⁸) und erst dann eine Normierung erfolgt.⁸⁹ Es ist so, dass es mehrere Normen gibt, welche miteinander konkurrieren⁹⁰, doch der Charakter der ästhetischen Norm besteht in ihrer Neigung („sklon“) gebrochen, anstatt eingehalten zu werden.⁹¹

Der ästhetische Wert wird enger gefasst, als die ästhetische Funktion, da sich die Frage des ästhetischen Wertes (also der Wertung) bei einer zweitrangigen Verbindung der ästhetischen mit einer anderen Funktion nicht stellt bzw. nebensächlich wird. Die Erfüllung der ästhetischen Norm ist aber andererseits ebenfalls keine Bedingung des ästhetischen Wertes⁹², sondern der ästhetische Wert steht in der Kunst folgerichtig über der ästhetischen Norm. Das Kunstwerk wird bei einer ästhetischen Wertung in seiner Gesamtheit (d.h. mit all den anderen Funktionen und Werten) betrachtet, während die ästhetische Norm einzig die ästhetische Funktion in Betracht zieht.⁹³ Mukařovský versucht neben diesem sich ändernden, ästhetischen Wert einen objektiven ästhetischen Wert zu ermitteln und kommt beschreibt dies folgendermaßen:

⁸⁵ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 76.

⁸⁶ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 27.

⁸⁷ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 27.

⁸⁸ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 43.

⁸⁹ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 27.

⁹⁰ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 30 u. S. 37.

⁹¹ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 75.

⁹² Zur Kritik an dem „Schönen“ siehe Peter Burg, Jan Mukařovský. Genese und System, München 1985, S. 184: „Die Kritik an einer Ästhetik des ‚Schönen‘ vollzieht sich bei Tynjanov auf der gleichen Grundlage wie bei M[ukařovský]. Beider Argumentation baut auf der These auf, daß der Term ‚schön‘ den Kern der Spezifik lit[erarischer] Rede gar nicht trifft. Er geht schlicht an dem Problem vorbei. Genau diese These ist analog zu Tynjanov und M[ukařovský] auch von dem späten Wittgenstein entwickelt worden.“

⁹³ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 40.

„[...] při proměnlivosti hodnocení platí každé konkrétní zdůvodnění estetického soudu jen vzhledem k poměru mezi dílem a *tou* společností nebo *tím* společenským útvarem, z jejichž stanoviska je soud pronášen. Obecně platná estetická hodnota může být ze stanoviska dobově a sociálně omezeného toliko instinktivně uhadována a teprve konfrontací soudů z mnohých období, popřípadě prostředí, nepřímo zjišťována.“⁹⁴

Mukařovský sucht einen zeitlosen ästhetischen Wert, welcher entwicklungsunabhängig und universal ist. Er beschreibt ihn als die Fähigkeit eines Werkes (welches als ganzes Zeichen ist) Bedeutungsvielfalt zu generieren. Je größer diese Fähigkeit ausfällt, desto allgemeiner ist der ästhetische Wert des Werkes („tím všeobecnější jest jeho hodnota“).⁹⁵ Die Vervollkommnung dieser Fähigkeit sieht Mukařovský im anthropologischen Bereich (wie z.B. die ähnliche Wertevermittlung bei Kinderbüchern), jedoch sieht er auch diesen von Veränderungen betroffen, da der Mensch als Produkt und Mitglied der Gesellschaft dynamisiert ist.⁹⁶

5.4 Persönlichkeit versus immanente Entwicklung

Mukařovský stellt im Zusammenhang mit der Dichtkunst die Persönlichkeit als Tendenz zur Einzigartigkeit, Unbedingtheit und Unveränderlichkeit der immanenten Entwicklung einer kulturellen Reihe gegenüber. Die Persönlichkeit ist es, welche den Zusammenhang zwischen kultureller Reihe und der Zeit aufbricht und sie in Bewegung versetzt. Eine Reihe ist zum Zwecke der Wiedererkennung um ihren Selbsterhalt einerseits und gleichzeitig zum Zwecke ihrer Entwicklung um Identitätsbruch andererseits bemüht.⁹⁷ Der Identitätserhalt rührt vom sich entwickelnden Gegenstand selbst, während der Bruch zufällig von einer außerhalb stehenden Reihe erfolgt, wobei vom Standpunkt der außerhalb stehenden Reihe gesehen das Aufkommen des Zufalles bestimmten Regelmäßigkeiten folgt und daher nachvollziehbar ist. Die innerhalb stehende Reihe lässt je nach Bedarf Zufälligkeiten zu. Mukařovský spricht auch vom zufälligen Einfluss der gesellschaftlichen Reihen auf alle kulturellen insgesamt (also z.B. nicht nur die gerade vom Literaturwissenschaftler behandelte). Die Einflüsse kultureller Reihen untereinander sind wiederum „beschränkter“.⁹⁸

⁹⁴ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 44.

⁹⁵ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 82.

⁹⁶ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 83.

⁹⁷ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 228.

⁹⁸ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 229.

Die Persönlichkeit ist durch ihre Grundkonstante, versteckt und dadurch äußerst wirkmächtig zu sein, weniger historisch vorherbestimmt. Sie kann mehr Unvorhergesehenes in die literarische Entwicklung einbringen, doch gleichzeitig bleibt sie Teil des gesellschaftlichen Ganzen und ist dadurch stark eingegrenzt. Dennoch bildet sie durch ihre besondere Stellung, die größte Unbedingtheit zu besitzen, einen Brennpunkt aller anderen Einflüsse auf die literarische Entwicklung.⁹⁹ Sie ist der literarischen Entwicklung daher grundlegendste und zugleich komplizierteste Antithese. Zum einen gibt es Autoren mit starken Persönlichkeiten, wo Mukařovský Karel Hynek Mácha als Erneuerer der Dichtkunst erwähnt.¹⁰⁰ Weiters schildert er den Fall, wo einander Zeitgenossen neben ihrer Individualität gleichzeitig durch letztere zu ergänzen scheinen (im Falle von Mácha führt Mukařovský Erben an). Diese Ergänzung-Abgrenzung findet sich auch zwischen der Persönlichkeit und deren Werk.¹⁰¹ Die Biografie einer Persönlichkeit liest sich wie ihr Kampf mit der trägen Struktur.¹⁰²

5.5 Übergänge bei Mukařovský

Wir wir gesehen haben, sind es bei Mukařovský vor allem zwei Kräfte, die bei der literarischen Entwicklung eine Rolle spielen, und zwar ist dies zum einen der ästhetische Wert und zum anderen die im letzten Kapitel behandelte Persönlichkeit, welche der literarischen Entwicklung zum Identitätsbruch verhilft.¹⁰³ Dazu formuliert er zusätzlich den Begriff des Strukturwertes:

„Historik literatury [...] klade si vzhledem k dílu otázku: Znamenalo toto dílo něco pro vývoj? — Byla by bez něho vývojová linie neúplná? To je otázka, která vyplývá

⁹⁹ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 229.

¹⁰⁰ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 230.

¹⁰¹ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 231 f.

¹⁰² Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 233.

¹⁰³ Peter-André Alt betont dagegen das kollektive Moment und sieht bei Mukařovský das ästhetische Objekt als Vorantreiber der Entwicklung, siehe Peter-André Alt, Theorien literarischer Evolution, Berlin-New York 1986, S. 18: „Zwar sind die Kunstmittel Medium des ästhetischen Werts, jedoch erfolgt die evolutionäre Beschleunigung einzig durch das Referenzsystem des im ästhetischen Objekt niedergelegten Normenfundaments, das mit regulativer Potenz aufgeladen ist und insofern den Einfluß gesellschaftlich-kultureller Orientierungsmodelle zur Geltung bringt. Eine Wechselbeziehung zwischen Artefakt und ästhetischem Objekt besteht nur durch den Wertaustausch: die künstlerische Qualität der jeweiligen Werke steigt in dem Maße, in dem es den Kunstmitteln gelingt, außerästhetische Werte an sich zu binden und das Verhältnis zum Artefakt dynamisch zu gestalten. Der evolutionäre Prozeß selbst bleibt jedoch von dieser Wertübertragung unberührt, weil nach Mukařovský nicht das Artefakt, sondern das ästhetische Objekt den künstlerischen Wandel vorantreibt, und die Korrelation der beiden Bestandteile des Kunstwerks allein auf dessen kulturellen Rang Einfluß nimmt, ohne seine Entwicklung zu bestimmen“; das lässt sich nur insofern verstehen, als dem Wertungsmoment auch eine kollektive Note anhaftet (siehe 5.3).

samozřejmě ze samé podstaty vývojového zkoumání — a je to otázka po hodnotě jiné než estetické. [...] Jediná hodnota, která bude pro historika literatury rozhodující, bude dána poměrem díla k dynamice vývojové: jako kladná hodnota se bude jevit dílo, které nějakým způsobem přeskupilo strukturu předchozí etapy, jako hodnota záporná dílo, které strukturu beze změn přejalo.“¹⁰⁴

Der Strukturwert dient also eigentlich nur einer Art Bestandsaufnahme oder einem Inventurvermerk eines bestimmten literarischen Werkes und hat mit dem Vorantreiben von Entwicklung nicht direkt etwas zu tun.

Worin besteht nun die Spezifik der bei Mukařovský beschriebenen systemischen Übergänge? Gibt es vielleicht Übereinstimmungen mit unserer Schablone?

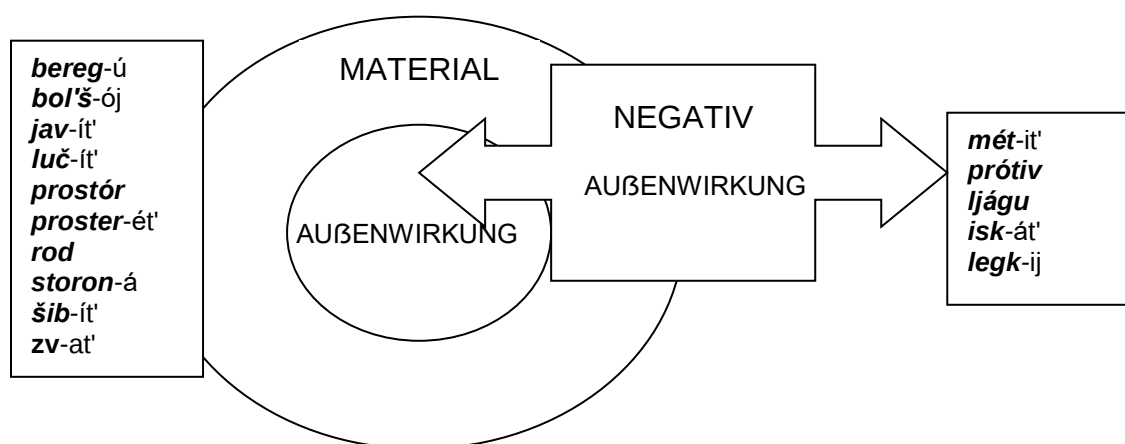


Abbildung 4

Ein „Negativ“ ist, soweit wir das feststellen konnten, von Mukařovský im Zusammenhang mit der Persönlichkeit beschrieben worden. Er spricht dort nämlich von Persönlichkeit als dem negativen Aspekt der (literarischen) Entwicklung.¹⁰⁵ Auch der ästhetische Wert spielt durch die Bewertung als Vorantreiber eine Rolle. Das heißt, die Außenwirkung (in Form der

¹⁰⁴ Jan Mukařovský, Kapitoly z české poetiky. Díl druhý. K vývoji české poesie a prózy, Praha 1948. S. 100 f.

¹⁰⁵ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 230; siehe auch Peter Burg, Jan Mukařovský. Genese und System, München 1985, S. 45, wo Burg den ästhetischen Wert als Invariante sieht: „Einzig der hypostasierte objektive ästh. W. wird der historischen Veränderlichkeit entzogen und dient als invariante Antipode, an der sich methodisch die Varianz und deren Richtung erst ausmachen läßt.“ Gemeint ist damit die bei uns in 5.3 behandelte anthropologische Seite des nach Objektivierung strebenden ästhetischen Wertes, wobei hierbei Mukařovský selbst, soweit man das beurteilen kann, von keiner „Antipode“ spricht; siehe Jurij Striedter, Literary Structure, Cambridge 1989, S. 103, wo Striedter die Verbindung zwischen ästhetischem und außerästhetischem Wert als negativ beschreibt: „Mukařovský defines the relation of this aesthetic value to the other, extra-aesthetic values of the same collective as both negative and dynamic.“ Damit ist im Grunde die funktionale „Zweckentfremdung“ bzw. Dienlichkeit im Zeichen des ästhetischen Wertes gemeint. Also ist die hier angesprochene Negativität im weitesten Sinne diejenige zwischen Außenwelt und Literatur, nicht aber eine dem Material entgegenstehende.

Persönlichkeit) verbindet sich bei Mukařovský in unserer Schablone mit dem „Negativ“. Ähnlich wie bei Tynjanov, meint Außenwirkung auch bei Mukařovský die Wechselwirkung von der literarischen bzw. kulturellen Reihe mit außenstehenden, gesellschaftlichen Reihen. Anzumerken wäre jedoch, dass bei Mukařovský eben die Persönlichkeit stets das Prisma bildet, welches genau in dieser Wechselwirkung steht. Wie oben bereits erwähnt, beeinflussen die gesellschaftlichen (außenstehenden) Reihen sämtliche kulturellen Reihen, wobei letztere sich untereinander weniger beeinflussen. Es entfällt auch die rein sprachliche Basis Tynjanovs und wird um das kollektive Subjekt ergänzt.

Material wird bei Mukařovský im Großen und Ganzen an den Wertebegriff gekoppelt, der ihm hier viel wichtiger ist. In „Estetická funkce, norma a hodnota“ kommt er in Kapitel III sehr ausgiebig auf den Zusammenhang zwischen Form und Inhalt zu sprechen. Auch wird das Werk semiotisch als ein einziges Zeichen verstanden. Ist es bei Tynjanov das konstruktive Prinzip, welches das Werk konstituiert, vereint der ästhetische Wert bei Mukařovský das Werk zu einem Ganzen und inkludiert all die sonstigen, außerhalb liegenden Funktionen und Werte.¹⁰⁶

Möchten wir nun Mukařovskýs systemische Übergänge von den Bedeutungsstängen her analysieren, so müssen wir den Moment der ästhetischen Bewertung und den Moment des Einflusses der Persönlichkeit auf die literarische Reihe näher betrachten, um sie mit Tynjanovs Übergangsbeschreibung vergleichen zu können.

Das Interessante ist, dass Mukařovský die Persönlichkeit als versteckt und dadurch äußerst wirkmächtig beschreibt (siehe 5.4). Dies ist durchaus vergleichbar mit Tynjanovs Auftauchen des konstruktiven Prinzips aus den Hinterhöfen. Zumindest in dieser Hinsicht können wir eine Gleichsetzung des konstruktiven Prinzips mit der Persönlichkeit erkennen. Auch interessant ist der in 4.5 festgestellte Zusammenhang zwischen dem Gegenüberliegenden und einer Wertvorstellung. Dies entspräche Mukařovskýs Bemerkung, dass der ästhetische Wert als Vorantreiber des Normbruchs auch mit dem Wohlgefallen brechen darf („estetická hodnota může však vedle libosti obsahovati i silné prvky nelibosti“¹⁰⁷), da wir einerseits den Wertebegriff und andererseits den Bruch mit dem Wohlgefallen als das Gegenüberliegende charakterisiert sehen.

Zum einen kann Tynjanovs „priloženie“ bei Mukařovský im weitesten Sinne als Akt der Persönlichkeit, sich mit seinem Vorgänger auseinanderzusetzen, verstanden werden. Die

¹⁰⁶ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 51: „Měl pravdu formalismus ruské školy estetické a literárněteoretické, když tvrdil, že stejně všechny složky uměleckého díla jsou bez rozdílu součástmi formy. Je však třeba dodat, že stejně bez rozdílu jsou všechny složky uměleckého díla nositeli významu i mimoestetických hodnot, a tedy součástmi obsahu.“

¹⁰⁷ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 40.

Persönlichkeit als Antithese versucht sich der literarischen Entwicklung in solch einer Art und Weise zu nähern, dass sie sich anpasst („porušovat [...] stav [...] tak, aby byl [...] převeden ve stav jiný [...], znamená [...] značnou schopnost se mu přizpůsobit“¹⁰⁸). Vor allem soll die Anpassung weitgehend nachrangig erfolgen, weil ja der „Rucksack an Neuerungen“ bzw. „die Schmuggelware“ die Entwicklungspotenz in sich trägt. Und nicht nur einfach soll es gehen, sondern im Hinblick auf die Unteilbarkeit der neuen ästhetischen Bewertung muss man sich auch noch mit Grobheit konfrontiert sehen (ein Bedeutungszusammenhang, welcher mit Mukařovský besser zu verstehen ist).

Auf das Entgegenkommen bzw. die Erwartungshaltung, welche dem konstruktiven Prinzip entgegengebracht wird, haben wir bereits hingewiesen. Diese „Bring- u. Holschuld-Konstellation“ verlagert Mukařovský nun vor allem „auf die Seite“. Er belässt es nicht in der bloßen Auseinandersetzung von Vorhergehendem mit dem Nachkommendem, sondern „dreht“ diese Achse zusätzlich in eine Auseinandersetzung zwischen Zeitgenossen, die einander ergänzen. So gewinnt dieser Aspekt an Raum und trägt die Entwicklung nach vorne. „Spur“ und „Bahn“ sind gewissermaßen Hinweise darauf. Auch der Konsolidierungsgedanke im Sinne einer Symmetrieherstellung findet sich darin behandelt. Es ist dies eigentlich die Erfüllung bzw. womöglich auch die erste Instandsetzung einer neuen ästhetischen Norm, deren Erfüllung im Wohlgefallen resultiert.

Etwas Ähnliches wie Automatisierung beschreibt Mukařovský im Zusammenhang mit anthropologischen Normen, wie z.B. Symmetrien, rechten Winkeln usw. und stellt fest, dass sie zu Indifferenz führen.¹⁰⁹ Diese Indifferenz ist u.a. auf Richtungslosigkeit zurückzuführen (z.B. ein gleichseitiges Dreieck). Indifferenz ist in der Tat etwas, das sich auch bei Tynjanov nach der Blütezeit des konstruktiven Prinzips einstellt. Mukařovskýs Indifferenz findet insofern Anwendung, als wir nicht über anthropologische Normen sprechen wollen, sondern über die symmetrische Konstellation zeitgenössischer Persönlichkeiten, welche wir im vorhergehenden Absatz festgestellt haben. Gerade aufgrund ihrer symmetrischen Beschaffenheit muss diese Konstellation zusammenfallen. Sie wird zum Magneten bzw. zum „gefundenen Fressen“. Indifferenz im Sinne einer Eigenliebe hält Einzug. Das Ziel, welches der Transport des Neuartigen in alle Winkel war, ist erreicht und findet sein Ende in der Anwendungslosigkeit. Also sprechen wir beim Publikum nicht von Rezipientenarmut, sondern von einer Art Krise der Berücksichtigungswürdigkeit des Publikums.

¹⁰⁸ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 232.

¹⁰⁹ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 29.

Auch den ästhetischen Wert betrifft die Indifferenz, welche Mukařovský aber dort Unbestimmtheit nennt.¹¹⁰ Der ästhetische Wert eines Werkes nimmt nämlich zu, wenn es auf die Gesamtheit an Werten zu verweisen vermag (kollektives Wertungsmoment).¹¹¹ Dies geht jedoch zwangsläufig mit einer „Richtungseinbuße“ einher. Mukařovský beschreibt den Wertungsübergang lediglich mit dem Ausrangieren des Werkes („Umístění uměleckého díla na jistém stupni estetické hodnoty i setrvání jeho na něm, popřípadě změna zařazení v stupnici, nebo dokonce vyřazení díla ze stupnice estetické hodnoty vůbec“¹¹²). Der Zustand der Richtungseinbuße („setrvání jeho“) eröffnet, dass das Werk „klassische Züge“ im Sinne eines kollektiven Wertungsmoments erhält oder aber in Vergessenheit gerät.

¹¹⁰ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 49.

¹¹¹ Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 46.

¹¹² Jan Mukařovský, Studie, Praha 1966, S. 43.

6 Die literarische Evolution bei Vodička

6.1 Die literarische Struktur

Felix Vodička, der Schüler Mukařovskýs, welcher auch ein Vorwort zu „Studie z estetiky“ geschrieben hat, weist in seinen theoretischen Gedankengängen viele Übereinstimmungen mit Mukařovský auf.¹¹³ Sein Artikel „Literární historie. Její problémy a úkoly“ gibt Aufschluss über seine grundlegenden Auffassungen.

Mit „literarischer Struktur“ betitelt er zwei Absätze, in denen er zunächst den Vergleich zweier literarischer Werke als grundlegend herausstreicht, um Unterschiede in der Zusammensetzung der Elemente feststellen zu können. Dann setzt Vodička die Veränderungen in den zeitlichen Kontext und stellt fest, dass sich nicht der physische Zustand der literarischen Werke verändert, sondern die Organisation der Zusammenstellung aller literarischer Elemente (lautliche, bedeutende, thematische). Diese sich in allen Werken zeigende Zusammenstellung nennt er „Struktur“.¹¹⁴

6.2 Immanente Entwicklungsfaktoren

Ähnlich wie bei Tynjanov, gibt es auch bei Vodička immanente Entwicklungsfaktoren. Er stellt fest, dass Elemente, welche in älteren literarischen Werken eine dominante Stellung einnahmen, in neueren literarischen Werken eine untergeordnete Stellung einnehmen. Den Hauptgrund hierfür sieht er in der Automatisierung der Form, wobei die Struktur eine bestimmte Anzahl an Weiterentwicklungsmöglichkeiten bietet und daher Vodička die Kausalität problematisiert. Hegels Dialektik sieht er grundsätzlich als brauchbar an und erachtet jedenfalls das Prinzip des Gegensatzes als wesentlich. Der Gegensatz zeigt sich sowohl in den Epochen (Klassizismus, Romantik, Realismus), als auch innerhalb der Epochen

¹¹³ Jurij Striedter, *Literary Structure*, Cambridge 1989, S. 122: „It is true that the school's younger members built on the theoretical and methodological foundation Mukařovský had formulated, but in the process they opened up new materials and new problems, working out partial theories of their own – some of which Mukařovský later incorporated into his theory. This was especially true of Felix Vodička, the most important literary scholar of the second generation“; auf derselben Seite: „[...] Mukařovský's theory of the work of art as a sign and his theory of the aesthetic function made possible a Structuralist history of literature as a history of reception and a history of functions. But a corresponding translation of this into literary-historical practice required some intermediate steps in theory and methodology. Vodička played a significant role in developing and formulating these steps, especially through his theory of concretization and his theoretical and methodological reflections on the function of literature [...]“.

¹¹⁴ Felix Vodička, *Struktura vývoje*, Praha 1969, S. 17 f.

(Autoren in Gegensatzpaaren). Dieses Gegensatzprinzip ist es, welches Vodička neben anderen (welche je nach Fall auftreten) als bewegende Kraft der Literaturgeschichte sieht. Überhaupt ist der Gegensatz nur das vornehmlich ins Auge springende Aufbauprinzip in der literarischen Entwicklung, denn verallgemeinert ist dies die Spannung zwischen den Elementen.¹¹⁵

Äußere Entwicklungsfaktoren richten sich („vyrovnávat“) immer nach der vorgegebenen inneren Struktur. Der Autor hat ganz nach dem Gegensatzprinzip die Möglichkeit sich mit dem Vorgängerwerk zu identifizieren oder sich durch etwas Neues zu distanzieren. Oft resultiert diese Spannung in einer Suche des Autors nach dem geeigneten Weg, um dieses Dilemma zu überwinden.¹¹⁶

6.3 Die teleologische Auslegung

Vodička sieht zwar z.B. von Hegels metaphysischer Auslegung der Dialektik ab, belässt jedoch die Möglichkeit einer innerlogischen Abgestimmtheit. Diese Teleologie ist für den Strukturgedanken wesentlich¹¹⁷ und wird einem veralteten kausalen Geschichtsverständnis gegenübergestellt. Das literarische Werk ist als Ganzes immanent zielorientiert und dies ist an dessen Zusammensetzung erkennbar, wobei die Funktion eines Elementes nicht nur auf die Werkumgebung hinweist, sondern auf seine Ähnlichkeit in der Zeit (was somit der Syn- und Autofunktion Tynjanovs gleichkommt). Vodička orientiert sich dabei an dem Ökonomen und Begründer der teleologischen Wirtschaftstheorie Karel Engliš, welcher gewollte Inhalte schlicht als teleologisch bezeichnet. Der Wille (des Autors) ist in der Werkorganisation hinterlegt und kann bei der Analyse erschlossen werden, ohne die tatsächlichen Gedanken des Autors zu berücksichtigen. Der Strukturalismus ermöglicht zusammen mit dem teleologischen Auslegen der Werkorganisation das ganzheitliche Erfassen¹¹⁸ der literarischen Erscheinungen und ihrer Entwicklung.¹¹⁹

¹¹⁵ Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 19.

¹¹⁶ Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 25.

¹¹⁷ Jurij Striedter, *Literary Structure*, Cambridge 1989, S. 138: „The aesthetics of reception [...] has to do primarily with the ‚teleological‘ orientation of every artistic act of production and of every artistic product to aesthetic reception. If representative documents about concretizations are available, the literary historian will adduce them in reconstructing contexts and also in carrying out work analyses.“

¹¹⁸ Jurij Striedter, *Literary Structure*, Cambridge 1989, S. 132: „In accordance with his striving for wholeness Vodička does not, in characterizing an individual level, simply adduce isolated, suitable examples; he covers a coherent complex as fully as possible. [...] To consider the basic material in its totality (and in all its complexity) rules out interpretational arbitrariness via selection; serves to verify or refute one's own hypotheses and those of others; and allows statistical comparisons of results“, zur Ganzheitlichkeit siehe ebenda, S. 150: „The insistence on concrete historico-social situations and evolutions is one of the chief reasons why the understanding of Czech

6.4 „Entwicklungswert“ und Tendenz

Der „Entwicklungswert“¹²⁰ wurde bereits mehr oder weniger unter der Bezeichnung „Strukturwert“ bei Mukařovský in 5.5 behandelt. Drückte der Begriff bei letzterem zunächst nur eine bloße Bestandsaufnahme eines literarischen Werkes im Hinblick auf seinen Wert in der ihm vorausgegangenen Entwicklung aus, geht Vodička nun einen Schritt weiter und weist auf zwei Dinge hin, nämlich auf eine komparative Dimension und eine aktive Potenz des Werkes:

„Dílo, které posunuje vývoj struktury určitým směrem, má přirozeně i svou vývojovou hodnotu, která tkví v změnách, jež přináší. Lze však posoudit i vývojovou hodnotu díla podle toho, jak tlumočí vývojovou tendenci, zdali ji vyjadřuje plněji než díla předcházející.“¹²¹

Der Hinweis auf die aktive Rolle eines literarischen Werkes, welche in der „Beschaffung“ von Veränderungen besteht, verwandelt den Begriff des statischen Strukturwertes in den dynamischeren Entwicklungswert Vodičkas. Zudem wird diese Fähigkeit bewertet, da sie besser oder schlechter ausfallen kann.¹²²

Structuralism remains, outside Czechoslovakia, fragmentary and one-sided. Concrete investigations into the relation of work structure to contextual structure, literary production to literary reception, and the social import of both, taking into account the particular historical context and its continuous change, could be conducted most thoroughly in the area where the inquirers had the best command of their subject and the precisest sense of nuance: in their native literature and history. One cannot fail to notice how most of the Czech Structuralists, with almost ascetic self-restraint, concentrate on the native context.“

¹¹⁹ Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 20.

¹²⁰ Im Folgenden ohne Anführungszeichen.

¹²¹ Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 23.

¹²² Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 23.

6.5 Die „Konkretisierung“

Den Begriff der „Konkretisierung“¹²³ hat Vodička der Literaturtheorie Roman Ingardens entnommen und für seine Zwecke modifiziert¹²⁴:

„Ingarden vidí strukturu díla osamoceně a staticky, bez zření k dynamice vývoje nadřazené struktury literární; proto se domnívá, že dílo může být konkretizováno tak, že jsou uplatněny všechny estetické kvality díla; rozdíly konkretizace se vztahují jen na ty složky díla, jež jsou již ve své podstatě neúplné a vyžadují doplnění v představivosti čtenáře [...]“.¹²⁵

Es handelt sich bei der Konkretisierung um die Vervollkommnung des literarischen Werkes als ästhetisches Zeichen durch das Lesen des Lesers (welcher in seiner jeweiligen Zeit durch seine Normen beeinflusst wird). Ist der statische Strukturwert Mukařovskýs in 6.4 für Vodička ein dynamischer Wert der Entwicklung, ermöglicht das Studium der Konkretisierung die zur jeweiligen Zeit existierenden ästhetischen Ansichten des Lesers zu fassen.¹²⁶ Auch ermöglicht der Begriff der Konkretisierung Elemente im Werk, welche zu einer bestimmten Zeit als unästhetisch aufgefasst wurden, zu einer anderen Zeit als ästhetisch zu beschreiben.¹²⁷

¹²³ Im Folgenden ohne Anführungszeichen.

¹²⁴ Jurij Striedter, *Literary Structure*, Cambridge 1989, S. 123.

¹²⁵ Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 41.

¹²⁶ Ergänzend als Kontrastbeispiel dazu siehe Jurij Striedter, *Literary Structure*, Cambridge 1989, S. 145 f., wo Striedter zur deutschen Rezeptionsästhetik bemerkt: „Historically, then, there is no direct line of descent. But beyond the extensive systematic analogies, one should remark, as a parallel condition of the two contexts in which these theories arose, that Jauss, like the Prague Structuralists, developed his conception of literary perception and evolution while working directly with tenets and theorems — some taken over, some critically modified, some rejected — of both Russian Formalism and Marxist literary theory and criticism. Mukařovský's work led to his establishing a semiotic aesthetic, which was to serve Vodička, too, as a theoretical basis for his concept of reception. Jauss's concept of the history of reception does not build on a semiotic and Structuralist aesthetic; rather, it is linked to the German tradition of hermeneutics as a theory of understanding. The contrast is no unbridgeable gulf, but it does lead to different directions of inquiry, systematization, and methodological procedures. [...] Jauss starts out from his own ‚horizon of expectation‘, and passes backward from it through the series of the historical receptions of a work until he reaches the work's ‚horizon of origin‘. The purpose of this procedure is, first, to actualize the potential meaning of the work through the process of merging horizons, and second, to mirror the history of reception as a history of progressive understanding that feeds into one's own. By contrast, semiotic Structuralism begins with the work as a verbal system and asks how, as a sign made of signs, it can in different communicational situations attain meaning and be structured as an aesthetic object. In Prague Structuralism this approach, too, leads via the collective conditions of perception and their changes in history to a historicization of the entire system, including the construction of evolutionary series reaching into the investigator's own present. The principal intent in forming such series in this case is not, however, to reconstruct a kind of prehistory for one's own understanding, but to investigate the relationships between work structure and the structure of literary evolution.“

¹²⁷ Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 41.

Wir dürfen daher sagen, dass die Konkretisierung eines Werkes seine „Bestandsaufnahme“ ist.

6.6 Übergänge bei Vodička

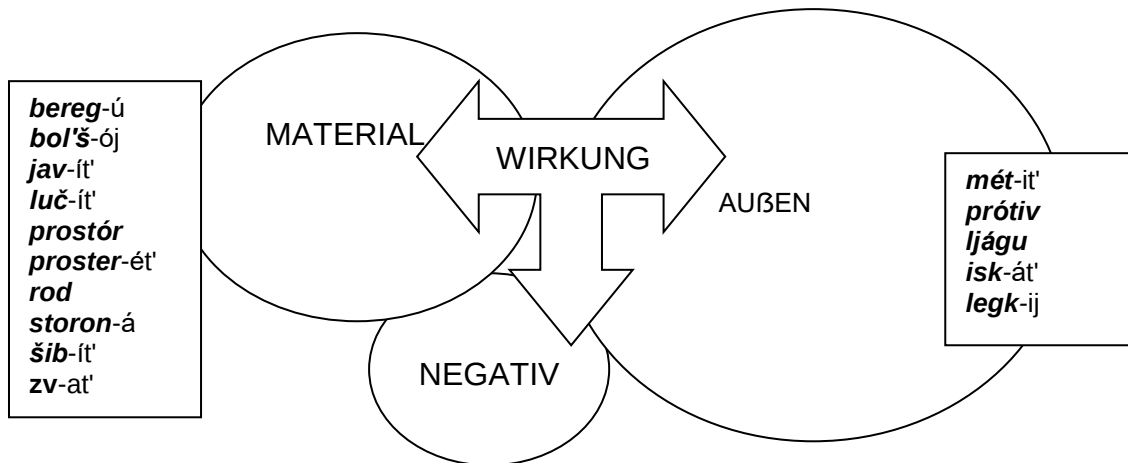


Abbildung 5

Wie oben bereits erwähnt, erklärt Vodička das Gegensatzprinzip zur treibenden Kraft in der literarischen Entwicklung, wobei dieses nur das sichtbarste Prinzip ist, welches Spannung zwischen Elementen beschreibt. Um den systemischen Übergängen auf den Grund zu kommen, müssen wir uns mit diesem Phänomen der Spannung auseinandersetzen.

Außer den Elementen, welche als definitiv gelten, haben wir bei Vodička eigentlich keine genauen Angaben über das Zustandekommen der Spannung. Weitere Anhaltspunkte wären das Leben des Autors und sein Werk, was für Vodička nicht deckungsgleich ist und ebenfalls „spannt“.¹²⁸ Dem ist folgerichtig noch die Spannung zwischen Werk und Wirklichkeit hinzuzufügen, welche das ästhetische Erleben ermöglicht.¹²⁹

¹²⁸ Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 26.

¹²⁹ Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 32; ergänzend siehe Bohumil Fořt, *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy*, Brno 2010, S. 80: „Bylo by jistě nesprávné tvrdit, že svět díla a svět reálný nemohou být podobně strukturované, nicméně Vodička zřetelně říká, že tato podobnost má své meze [...]. Vodička tím, že vnější svět literárního díla (neoddělitelně propojený s oběma zbývajícími plány díla, postavami a dějem) považuje za specifickou entitu ne nutně závislou na kontextu světa reálného a zároveň literárnímu dílu (v předchozí citaci) přiznává potenciál evokovat skutečnosti, které v něm nejsou, prakticky aspiruje na vymezení ontologického statusu literárního díla. Tato skutečnost je zvláště přínosná pro vývoj české literární vědy, protože Vodička nedefiniuje literárnost vymežováním básnického jazyka, jak tomu doposud bylo zvykem ve formalisticko-strukturalistické tradici, nýbrž schopností díla zakládat světy, které jsou základem literární estetiké komunikace. Odtud již máme fikční světy a jejich teorii na dohled.“

Die aktuelle (ästhetische) Norm findet teilweise Eingang in das Werk („Je přirozené, že něco s hlediskem této normy vstupuje do díla při jeho vzniku“¹³⁰) und ist Ausgangspunkt der Bewertung¹³¹ literarischer Werke. Vodička schreibt auch, dass wir uns Epochen als Komplex literarischer Wertungen vorzustellen haben.¹³² Im Umkehrschluss bedeutet das Erfassen einer Epoche das Erfassen der in ihr gültigen Norm. Zwischen Norm und Werk herrscht auch eine Spannung, aus der die literarische Werkvielfalt hervorgeht („neboť celá rozmanitost života literárních děl vyvěrá právě z dynamického napětí mezi dílem a normou“¹³³). Dass das Werk die Norm nicht immer vollends übernimmt, haben wir bereits bei Mukařovský erwähnt (siehe 5.5).

Der Umstand, dass Vodička Spannungsaufbau zum Antriebsmotor literarischer Entwicklung erklärt, verursacht zunächst eine äußerst unbewegliche Vorstellung von Evolution, da Spannungen nach unserem Dafürhalten nur schwer gerichtet verstanden werden können. Zudem entfernt er sich ja, wie wir bereits oben erwähnt haben, von der klassischen Hegelschen Triade. Die Spannungsendpunkte bilden keine saubere Synthese, sondern färben quasi ab oder sind durchmischt.¹³⁴

Blicken wir nun auf unsere Schablone, so gibt es keinen Pfeil einer aktiven Außenwirkung in dem Sinne, sondern außerhalb befindet sich der Kontext der Gesellschaft bzw. des kulturellen Lebens¹³⁵. Vodička betont die immanente Entwicklung der Literatur, um die Struktur

¹³⁰ Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 35.

¹³¹ Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 35.

¹³² Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 36.

¹³³ Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 35.

¹³⁴ Siehe dazu im weitesten Sinne Jurij Striedter, *Literary Structure*, Cambridge 1989, S. 154: „For Vodička, the word systematic always applies to the attempt to show the complexity of the object and of the relationship between its theory and its history — not an attempt to cover that complexity by rigid clinging to a closed system. That is why he asserted again and again that he had never had a system and had never wanted to establish one. This is not to say that he renounced systematic working and thinking.“

¹³⁵ Jurij Striedter, *Literary Structure*, Cambridge 1989, S. 128 f.: „For this framework Vodička introduces the term ‚context‘, which he borrows from linguistics. And the theoretical and methodological foundation of reconstructing contexts, the reconstruction of particular literary-historical contexts as developmental phases of Czech literature, and the description of shifting contexts in the reception history of individual works or entire schools (as, for example, Romanticism in the various contexts of different European nations and their literatures) become the chief concern of Vodička's writings as a literary historian, comparatist, and literary theoretician. To this extent — but only to this extent — one may say that Vodička's interest does not center on the aesthetic object but on the conditions and the consequences of its concretizations. This state of affairs has not come about because his interest in the aesthetic object is slight or because he wishes to put it aside, but because he recognizes that the literary historian is never handed aesthetic objects as such but must infer them by deducing the pertinent literary-historical context. For Vodička, therefore, the attempt to reconstruct such contexts and the description of concretizations within their framework does not indicate a turning away from the literary work of art and its structure. It is, on the contrary, an attempt to make comprehensible and describable for scholarship the structuring of these works of art as aesthetic objects and their functioning“; ähnlich siehe Dalibor Tureček, *K Vodičkovu modelu literární historie*, in Felix Vodička 2004. *Sborník příspěvků z kolokvia pořádaného Ústavem pro českou literaturu AV ČR k třicátému výročí úmrtí badatele dne 29. ledna 2004*, Praha 2004, S. 12: „Ve Vodičkově myšlení jsou v důsledku takřka absolutního potlačení konstruktivní složky literárněhistorické práce vývojové tendence hypostazovány, stávají se dokonce určující realitou, jsou podstatnější než konkrétní texty, kterým je vyhrazena jen podřízená úloha prostředníků.“

freilegen zu können.¹³⁶ Eine bestimmte „Stellung“ der Elemente bewirkt Spannung und bleibt so lange aufrecht, bis sie „entladen“ und „ausgenutzt“ wurde. Dann bewegen sich die Elemente, wobei der Schriftsteller der Träger der Weiterentwicklungsmöglichkeiten ist („básnik se jeví nositelem těchto vývojových možností“¹³⁷).

Das „Negativ“ ist bei Vodička offenkundig die Konkretisierung des Werkes¹³⁸. Indem man ein bestimmtes Werk nach den jeweiligen ästhetischen Maßstäben der Zeit konkretisiert, erhält man eine topologische Invariante. Jedoch haftet das Negativ weniger dem Material oder dem Autor an, als vielmehr dem Leser, da dieser die Bedeutung des Werks vervollkommenet¹³⁹. Das Negativ wird passiver, man kann sagen, „umweltbezogener“ verstanden.

Das Material bezeichnet Vodička an einer Stelle als klar sprachlicher Natur („materiálem slovesného díla uměleckého je jazyk“¹⁴⁰), an einer anderen Stelle spricht er von Stoff und meint damit etwas Ähnliches wie Mukařovský mit dem anthropologischen ästhetischen Wert (siehe 5.3). Stoff ist größer angelegt als ein Motiv, da er ganze Bedeutungszusammenhänge und Sujets meint. Er ist international verständlich und speist sich bei den Märchen aus drei Quellen: Mythologie, Migration und Anthropologie. Die Brücke zu Mukařovský schlägt Vodička, wo er den Stoff als nach der ästhetischen Funktion ausgerichtet bezeichnet.¹⁴¹ Somit verbindet er die Bedeutung von Material mit der des ästhetischen Wertes, indem er das Omnivalente am Wert zu gemeinem Material „degradiert“.

Wenn wir nun auf die Bedeutungsstränge blicken, um ein Gefühl dafür zu bekommen, inwieweit Vodička Tynjanovs Denken nahesteht, so ist es vor allem die Vorstellung einer Struktur, welche mit dem gegenüberliegenden konstruktiven Prinzip verglichen werden muss. „Durchorganisierte Besonnenheit“ (siehe 4.5) scheint das zu sein, was den automatisierten

¹³⁶ Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 25.

¹³⁷ Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 26; Vodička gebraucht „básnik“ im allgemeinen Sinne. Auf derselben Seite heißt es eindeutig: „Sledujeme-li vznik díla, dostáváme se nutně k původci díla, k básníkovi.“

¹³⁸ Jurij Striedter, *Literary Structure*, Cambridge 1989, S. 125: „Since the historicity of every concretization of aesthetic objects is fundamental for Prague Structuralism, the interest of the Structuralists progresses from the structure of the work of art to the conditions for its concretization, which are given outside of the work itself, are collectively handed down, and are historically variable.“

¹³⁹ Siehe jedoch als Einwand Jurij Striedter, *Literary Structure*, Cambridge 1989, S. 129 f., wo Striedter auf die „Prästrukturiertheit“ des Materials zu sprechen kommt und so dem Werk einen aktiveren Ausgangspunkt einräumt: „At such points it becomes evident that the division, which Czech Structuralism introduced for sound reasons, between the work as artifact and the work as aesthetic object is not sufficient until one also indicates and shows in practice whether and in what fashion the artifact itself already has the property of being structured, and brings this property with it, as ‚prestructuring‘, to the act of concretizing, in which act it assumes a guiding function. In other words, one must go on to inquire how, in the act of aesthetic perception or concretization by the recipient, the ‚code‘ generated by the work itself as an artifact, structured by Vodička's Theory of Reception the author for the purpose of aesthetic communication, interacts with the collectively handed-down, historically changing norms.“

¹⁴⁰ Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 32.

¹⁴¹ Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 29.

Strukturen entgegenkommt. Der Schriftsteller erkennt etwas durch das „Sich-bemerkbar-machen“ dieser Organisation. Die Struktur gibt ein spezifisches Mischverhältnis bestimmter Parameter vor, welche für den Schriftsteller im Normalfall auch in der Zukunft liegen („Nejobvyklejší případ je, že literární vývoj předejde literární vkus, takže literární norma pokulhává za literárním vývojem“¹⁴²). Diese Bewegung ist durchaus mit einer Art „Entgegenblicken“ vergleichbar.

Die Anwendungsmöglichkeit („priloženie“) ist das wenn auch nur teilweise Zu-Papier-bringen dessen, was der Schriftsteller zu erkennen imstande ist und gleichzeitig dessen, was strukturell zulässig ist („některé složky nejsou v díle zastoupeny nebo není jich využito k uplatnění estetické funkce“¹⁴³). Anders formuliert, ist es Tynjanovs „einfachste“ Anwendungsmöglichkeit.

Die Ausdehnung oder Verbreitung kommt bei Vodičkas Spannungsaufbau der Amplitude gleich. Das für den Schriftsteller Erkennbare muss nun auch das für die Gesellschaft Erkennbare werden. Die Kritiker¹⁴⁴ bewerten die Abweichung und die Norm justiert sich entsprechend.

Mit der Amplitude kommt gleichzeitig der Zusammenbruch. Zu große Kongruenz weist das Werk mit der Norm auf. Zwischen dem Schriftsteller und seinem Werk herrscht keine nennenswerte Spannung mehr. Die wirkliche und die gebotene Welt haben zu große Entsprechungen (im Sinne Vodičkas).

Schließlich müssen wir den Prozess ansprechen, welcher mit der Konkretisierung eines Werkes zusammenhängt. Laut Vodička kann ein nach der jeweiligen aktuellen Norm positiv bewertetes Werk so „gut aufgestellt“ sein, dass es ständig normerfüllend ist und die Zeit überdauert („životnost díla závisí na tom, jaké vlastnosti dílo v sobě potenciálně zahrnuje vzhledem k vývoji literární normy“¹⁴⁵). Mukařovský hatte diesen verzögerten Prozess ebenfalls im Zusammenhang mit dem ästhetischen Wert beschrieben („věčné hodnoty proměňují a vyměňují se jen jednak pomaleji, jednak méně znatelně než nižší stupně“¹⁴⁶), jedoch war bei Mukařovský die Bewertung klar dem Prozess zugehörig („podstatě estetické

¹⁴² Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 35.

¹⁴³ Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 21.

¹⁴⁴ Jurij Striedter, *Literary Structure*, Cambridge 1989, S. 127: „In this the critic has a special function. He is an individual who from the start experiences works of art with the collective in mind, describes the work with explicit reference to the norms that apply to this collective, and makes public his definite statements. For the literary public, he thereby assigns the work a particular place within the literary system and in the hierarchy of aesthetic values, confirming, modifying, or rejecting the norms and models previously valid and canonized, and creating examples for further individual concretizations of this particular literary work and of literary works in general. He is thus the mediator, not only between individual aesthetic experience and the literary public, but also between the individual work and the momentary state of literary and social evolution.“

¹⁴⁵ Felix Vodička, *Struktura*, Praha 1969, S. 41.

¹⁴⁶ Jan Mukařovský, *Studie*, Praha 1966, S. 41.

hodnoty, [...] je procesem, nikoli stavem“). Nun stellt sich die Frage, inwieweit Vodičkas Konkretisierung prozesshaft ist. Es ließe sich argumentieren, dass Konkretisierungen durch die Vorstellung eines „Ansetzens“ ein Stückweit an Prozesshaftigkeit einbüßen. Womöglich ist ein Werk nicht in dem Sinne „langlebig“, sondern hat „Lebensräume“ (ganz nach dem spatial turn). Soweit man das feststellen kann, äußert sich Vodička nicht dazu, ob so ein langlebiges Werk in gewissen Epochen die Norm überhaupt nicht bzw. nur unzureichend erfüllt. Genau dies würde der Konkretisierung aber ein wenig an Prozesshaftigkeit absprechen und sie so als ein örtliches Phänomen beschreiben.

7 Die literarische Evolution bei Sławiński

7.1 Der Charakter der Gesetzmäßigkeiten

Janusz Sławiński zählt zu den bekannteren Literaturtheoretikern im Polen der Nachkriegszeit¹⁴⁷ und seine Sicht auf die literarische Evolution lässt sich im als Nachschlagewerk konzipierten „Zarys teorii literatury“ nachvollziehen. Zunächst nennt Sławiński dort die Veränderungen der Literatur und anderer Bereiche des gesellschaftlichen Zusammenlebens sowie der Beziehungen zwischen Literatur und diesen übrigen Bereichen „literaturhistorischer Prozess“ und geht davon aus, dass dieser Prozess in seiner Entwicklung verschiedenen Gesetzmäßigkeiten unterworfen ist, welche äußerer und innerer Natur sind.

Äußerlich sind all jene Gesetzmäßigkeiten, welche mit der Dynamik¹⁴⁸ des gesellschaftlichen Zusammenlebens zusammenhängen und die inneren sind all jene Gesetzmäßigkeiten, welche ihre Quelle in den Eigenschaften der Literatur haben.¹⁴⁹ Innere und äußere Gesetzmäßigkeiten kann man weder voneinander trennen, noch einander gegenüberstellen. Literarische Phänomene finden sich von beiden betroffen, wobei mitunter die einen oder anderen überwiegen können.¹⁵⁰ Äußere Gesetzmäßigkeiten unterteilt Sławiński in indirekte und direkte, wobei indirekte „äußere Umstände“, wie z.B. Klassenkampf, Institutionen, Ideologien, Traditionen oder ästhetische Vorlieben sind. Direkte äußere Gesetzmäßigkeiten wären „sprachliche Umstände“, wie z.B. sprachliche Entwicklung, das Entstehen

¹⁴⁷ Schamma Schahadat, Schwerpunkt: Polnische Literaturtheorie. Vorwort, in: Die Welt der Slawen, München 2016/1, S. 66: „Die von den polnischen Literaturtheoretikern neu gedachten und uminterpretierten Ideen wurden im Vorkriegsdeutschland rezipiert, das gilt besonders für Roman Ingarden, Juliusz Kleiner und Zygmunt Lempicki (Sigmund von Lempicki). Die polnische Literaturtheorie der Nachkriegszeit setzte diese Traditionen fort, befand sich dabei jedoch, wie gesagt, im Schatten des tschechischen und russischen Strukturalismus und wurde in Westeuropa wenig zur Kenntnis genommen; eine Ausnahme bildete der sogenannte Warschauer Strukturalismus (die Schule der Literarischen Kommunikation) mit Janusz Sławiński, Aleksandra Okopień-Sławińska und Michał Głowiński. Diese begrenzte Rezeption ist den deutschen Slavisten zu verdanken, unter anderem Rolf Fieguth, der die polnischen Strukturalisten herausgegeben und ihre Texte übersetzt hat [...] und Wolf Schmid, der Aleksandra Okopień-Sławińska in das männlich dominierte, westliche Feld der Narratologie aufgenommen hat [...]. Diese Präsenz der polnischen Literaturtheorie ist aber punktuell und begrenzt. Die letzten umfangreicheren Präsentationen der polnischen Literaturtheorie auf Deutsch wurden vor 40 Jahren veröffentlicht [...]“.

¹⁴⁸ Hans Günther, Struktur als Prozeß, München 1973, S. 76: „Den tschechischen - wie auch den polnischen - Strukturalismus kann man, entsprechend ihrer Auffassung von Synchronie und Diachronie, ihrem Festhalten an der Einheit von Struktur und Prozeß, als dynamischen Strukturalismus bezeichnen, wohingegen die meisten sowjetischen und französischen Strukturalisten als Vertreter eines Modellstrukturalismus zu apostrophieren wären.“

¹⁴⁹ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 433.

¹⁵⁰ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 434.

gesellschaftlicher Milieus oder regionaler Varietäten, da Sprache den Stoff der Literatur bildet.¹⁵¹

Verbindungsarten ästhetischer Standpunkte mit der Literatur macht Sławiński dreierlei aus: erstens, das ästhetische Lehrgebäude, welches der literarischen Praxis vorausgeht; zweitens, folgt das Lehrgebäude dem bereits vorhandenen Werk nach; und drittens, können Theorie und Praxis gleichzeitig auftreten.¹⁵²

Die inneren Gesetzmäßigkeiten beschreiben nun die Entwicklungsdynamik der literarischen Formen, das Ureigenste des Literarischen.¹⁵³ Jedes literarische Werk folgt einer doppelten Genese: zum einen der jeweiligen historisch-gesellschaftlichen Situation (Normen, Ideologien etc.), zum anderen der bis zu seinem Zeitpunkt erfolgten literarischen Entwicklung mit all ihren Gattungen und Sorten.¹⁵⁴ Sławiński spricht auch von Entwicklungstendenzen, sagt aber, dass diese nicht so genau vorherzusagen sind, wie z.B. wirtschaftliche Entwicklungen.¹⁵⁵

Individuellen, einmaligen und nicht wiederholbaren Faktoren wird eine wichtige Rolle zugeschrieben (z.B. Talent, Fleiß oder schwer erklär- und erfassbare Begebenheiten der Geschichte)¹⁵⁶. Sie sind eine der grundlegenden Kräfte literarischer Weiterentwicklung. Auf das Kollektiv im Sinne gemeinschaftlichen Zusammenlebens kommt Sławiński auch zu sprechen und bezeichnet die Verbindung zwischen letzterem und der Literatur als feste Gesetzmäßigkeit. Weiters trifft dieser feste Charakter auf Gesetzmäßigkeiten der Abhängigkeit literarischer Formentwicklungen vom Stand der Sprache zu, sowie auf die Gesetzmäßigkeit des (sich jedoch zugleich in der Zeit ständig ändernden) Abbildes von der Wirklichkeit im Werk.¹⁵⁷ Dann gibt es relative Gesetzmäßigkeiten, welche mit gewissen Epochen oder Zeiten vergehen bzw. starke Änderungen erfahren (z.B. Reimusancen). Ähnliches gilt für die Gattungen, wo z.B. Narrativität in der Epik eine feste Gesetzmäßigkeit

¹⁵¹ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 434.

¹⁵² Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 438.

¹⁵³ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 439.

¹⁵⁴ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 440.

¹⁵⁵ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 441.

¹⁵⁶ Ergänzend siehe Piotr Sobolczyk, Sławiński, Białoszewski, interpretacja, in: Teksty Drugie, 6/2011, S. 250: „Ciekawostka dla współczesnych odkrywców kategorii ‚doświadczenia‘ dla literaturoznawstwa – u Sławińskiego właśnie tym, co zdolne ‚podmywać‘, jest doświadczenie najbardziej osobiste, dookreślone jako ‚peryferyjne‘. Gdyby jednak konsekwentnie przyjąć teorię schematów, nawet nie odrzucając teorii systemowej, nie dałoby się utrzymać w mocy twierdzenia, że jest sfera w życiu człowieka, która ‚chodzi luzem‘, nie tworzy struktury, po prostu należałoby powiedzieć, że jest to inny system, ten pierwszy – doświadczeń społecznych rozumianych jako interakcję, ten drugi – również społeczny, lecz nierozumiany jako interakcję, czyli indywidualny (jednostka jako system). Tak mógłby powiedzieć np. Niklas Luhmann. Ta polemika ma jednak o tyle sens, o ile nie chcemy podtrzymywać opozycji ‚centralne – peryferyjne‘ (a Sławiński chce lub nie uważa, że nie można poza nią wyjść) oraz o ile naszym celem nie jest wyróżnienie jednostki na tle systemu, a raczej wpisanie jej weń.“

¹⁵⁷ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 442.

darstellt und untergeordnete Elemente (wie z.B. Erzählstränge) als die eigentlichen Textsortengeneratoren sich oft stark verändern.¹⁵⁸

7.2 Die „literarische Epoche“

Ślawiński versteht die Epoche¹⁵⁹ als die Zeit zwischen zwei deutlichen Knotenpunkten des in 7.1 erwähnten literaturhistorischen Prozesses.¹⁶⁰ Die Epoche ist demnach Fragment, Kapitel des literaturhistorischen Prozesses zwischen zwei Grenzen. Wenn jene Grenzen (zufällig/oft) einschneidenden historischen Ereignissen entsprechen, dann nicht aus Gründen ihrer politischen Natur, sondern wegen des Voraussetzungscharakters, welcher neue literarische Erscheinungen ermöglicht. Grundsätzlich spricht Ślawiński bei diesen Grenzen von ihrem „Annäherungs-“, ja „Abmachungscharakter“¹⁶¹. Ähnlich wie bei Tynjanov angelegt, sieht er diese Grenzen fließend. Das heißt, die nächste Epoche kündigt sich bereits in der aktuellen auf ihre jeweilige Weise an. Ślawiński spricht sehr anschaulich von unterschwelligem, „unter der Haut“ stattfindenden Entwicklungen („tendencje [...] narastają ja gdyby podskórnie już daleko wcześniej“). Dasselbe gilt für aktuelle Epochen, die dann eben kein definitives Ende haben und quasi in eine neue Epoche „hindurch- und in ihr ausglühen“. Deshalb auch können Autoren mehreren Epochen angehören.¹⁶²

Im Zusammenhang mit Autoren, welche aufgrund des Aufkommens einer neuen literarischen Epoche ins Hintertreffen geraten, gebraucht Ślawiński ebenfalls den Begriff der Dominante¹⁶³ und sieht mit ihrem Aufkommen in einer frischen Epoche die früher dominierenden Elemente untergeordnet. Können Epochengrenzen von Nationalliteraturen noch einigermaßen anschaulich dargestellt werden, ist es bei Fragen der Weltliteratur bzw. Kontinentalliteratur aus Gründen des zeitlich versetzten Aufgreifens der jeweilig neuen Entwicklung erheblich schwieriger.¹⁶⁴ Auch wenn ein „Ton angegeben wird“, führt Ślawiński das Auftreten neuer

¹⁵⁸ Janusz Ślawiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 443.

¹⁵⁹ Im Folgenden formlos.

¹⁶⁰ Janusz Ślawiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 444.

¹⁶¹ Janusz Ślawiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 445.

¹⁶² Janusz Ślawiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 446.

¹⁶³ Schamma Schahadat, Schwerpunkt, München 2016, S. 65: „Viktor Ehrlich hat in seiner Monografie über den russischen Formalismus – ‚Russian Formalism: History – Doctrine‘ von 1955 – den polnischen Beitrag zur Entwicklung des slavischen Strukturalismus noch berücksichtigt, den er – Jakobson folgend – als eine logische Entwicklung der russischen formalistischen Schule ansah.“

¹⁶⁴ Janusz Ślawiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 447.

Entwicklungen in der Literatur nicht ausschließlich darauf zurück, sondern sieht hier die Schaffung von Institutionen vor Ort als wesentlich.¹⁶⁵

Epochen sind zum einen wesentlich durch Herausbildung neuer literarischer Bedingungen charakterisiert, die anhand ihrer herausragendsten Werke am besten ablesbar sind, und zum anderen durch das Herausbilden ihrer selbst aus neuen kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen heraus. Kulturelle und gesellschaftliche Bedingungen beschreibt Sławiński als ein Aufeinandertreffen progressiver, rückwärtiger und gemäßigter Tendenzen.¹⁶⁶

Der Literatur fällt unter den ihr gegebenen Bedingungen eine Aufgabe zu (z.B. nationaler Zusammenhalt bzw. die Überwindung bestimmter Systeme, der Kampf gegen bestimmte Wertvorstellungen, institutionelle Zusammenhänge etc.; aber auch Aufgaben literarischer Natur, wie z.B. die Überwindung veralteter Gattungsschemata etc.).¹⁶⁷ Diese Aufgaben haben eine spezifische und eine universale Ausprägung (z.B. die polnische Romantik als Strömung des aufständischen Geistes sowie im Allgemeinen die Freiheit des Einzelnen gegenüber der Welt etc.). Damit fest verbunden ist ebenfalls das kollektive Bewusstsein: konkret, die Rolle des Schriftstellers sowie eine einheitliche Auffassung über die gesellschaftlichen Ziele von Literaturproduktion.¹⁶⁸ Literatur kann eine autonomere Stellung einnehmen oder nur eine Hilfsfunktion ausüben (wie z.B. im Mittelalter), jedoch nie völlig autonom sein. Sławiński erklärt, dass die literarische Autonomie auch mit ihrem Trachten nach Exklusivität im Vergleich zu anderen Tätigkeiten gesellschaftlichen Lebens sowie ihrer Suche nach Ähnlichkeiten und Abhängigkeiten zusammenhängt.¹⁶⁹ Starke Autonomie- bzw. Exklusivitätstendenzen münden in der Herausbildung geschlossener literarischer Gesellschaften, welche parallel zum offiziellen Literaturgebrauch abseits ihr Dasein fristen (z.B. Vaganten im Mittelalter).

Literarizität ist für Sławiński relativ und meint die jeweiligen, sich aus überlieferten und aus konditionsspezifischen Elementen zusammensetzenden Normen in der Zeit. Mit dem literarischen Leben meint Sławiński in erster Linie die jeweilige mit dem Schriftsteller in einen Dialog tretende¹⁷⁰ Leserschaft mit ihren verschiedensten zeiteigenen Eigenschaften.¹⁷¹ Oftmals kommt es im literarischen Leben zu Spaltungen in verschiedene „Lager“: zum einen die Spaltung zwischen jung und alt (literarische Generation), die Spaltung zwischen

¹⁶⁵ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 448.

¹⁶⁶ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 449.

¹⁶⁷ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 450.

¹⁶⁸ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 451.

¹⁶⁹ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 452.

¹⁷⁰ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 456.

¹⁷¹ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 454.

literarischen Gruppen (Zusammenschlüssen von Schriftstellern)¹⁷² und schließlich die Spaltung zwischen literarischen Schulen (als übergeordnete werkorientierte Einordnung).¹⁷³

Wird eine literarische Schule durch einen herausragenden Schriftsteller in ihrer Arbeit konventionalisiert, spricht Sławiński von literarischer Manier.

Die literarische Legende herrscht, wenn im Bewusstsein einer jeweiligen Epoche nicht verifizierbare Meinungen, Trugschlüsse bzw. zeitweilige Andersschichtungen in der Literaturhierarchie auftreten, welche nicht den Tatsachen entsprechen.¹⁷⁴

7.3 Der „literarische Strom“

Sławińskis Schlüsselbegriff ist wohl der „literarische Strom“¹⁷⁵. Darunter versteht er ein homogenes Bündel künstlerischer und ideologischer Tendenzen, welches durch die herausragendsten Werke repräsentiert wird. In einer literarischen Epoche kann es mehrere literarische Ströme geben, die einander gegenüberstehen („na zasadzie przeciwieństwa“), wobei in der Regel einer die Hauptrolle spielt und dessen Anfang und Ende auch die Grenzen der Epoche bilden. Literarische Werke spiegeln den Strom wider und zeigen seine Evolution, wobei seine grundlegende Beschaffenheit nicht verändert werden darf, da der Strom sonst versiegt. Also ist er dynamisch und verallgemeinernd.¹⁷⁶

Ein literarischer Strom besteht aus vier grundlegenden Elementen: dem ideologisch-philosophischen Fundament, einem Themen- bzw. Ideenkatalog, einem Sortiment künstlerisch-literarischer Mittel und der gestalterischen Methode.

Das ideologisch-philosophische Fundament meint ein bestimmtes Wirklichkeitsverständnis, einen bestimmten Weg der Erfahrung dieser Wirklichkeit, sowie ein bestimmtes Geschichts-, Gesellschafts- und Einzelschicksalsverständnis. Das Wirklichkeitsverständnis wird im literarischen Werk als Welt wiedergegeben, irgendwo auf einer Skala, deren Enden Realismus und Phantastik bilden.¹⁷⁷

Der Themen- bzw. Ideenkatalog bezeichnet ganz dem Namen nach Themen bzw. Ideen, welche sich immer wieder wiederholen und ein Charakteristikum des literarischen Stromes

¹⁷² Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 459.

¹⁷³ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 460.

¹⁷⁴ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 461; im weitesten Sinne ergänzend zur literarischen Legende siehe Ryszard Koziółek, Literaturgeschichte als Anthropologie des Eigenen, in: Die Welt der Slawen, München 2016/1, S. 73: „Bei Sławiński und Walas bildet die Konfrontation zwischen offiziellen und inoffiziellen Lektüreformen [...] eine Dichotomie [...]“.

¹⁷⁵ Im Folgenden ohne Anführungszeichen.

¹⁷⁶ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 462.

¹⁷⁷ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 463.

sind. Die Themen und ihre Ideen dahinter haben zumeist für ihre jeweilige Epoche Universalcharakter bzw. sind zentral (z.B. Mythologie im Klassizismus).¹⁷⁸ Sie erwachsen direkt aus dem ideologisch-philosophischen Fundament.¹⁷⁹

Ein bestimmtes Sortiment künstlerisch-literarischer Mittel steht jedem literarischen Strom zur Verfügung und bildet ein System heraus. Die Mittel gehen aus dem Themenkatalog hervor oder ergeben sich aus der gestalterischen Methode. Es geht namentlich um Gattungswahl bzw. Wahl der Handlungsstränge in der Epik, Dramatik oder Lyrik, um Erzählweise (Monolog, Dialog etc.) oder Versmaß etc. Der literarische Strom erhält sein wiedererkennendes Merkmal nicht wegen eines bestimmten Mittels, sondern aufgrund der spezifischen Kombination der Mittel.¹⁸⁰

Die Mittel speisen sich aus den bis dato vorhandenen literarischen Mitteln, bilden durch deren Aufgreifen oder Ablehnung einen neuen Katalog und unterliegen auch der Veränderung in der Zeit, wobei diese Veränderung mit der jeweiligen Nationalsprache zusammenhängt.¹⁸¹ Die Mittel bilden entweder die Übernahme eines bereits vorhandenen Bestandes, entsprechen älteren Mitteln, welche neu kombiniert werden oder sind eine komplett neue Erfindung des Schriftstellers. Sławiński spricht eben (siehe 7.2) von literarischer Konvention, wenn man bei der Benützung der Mittel bereits „eingespielt“ ist („wielokrotnie użyte i przez to ograne“). Mit der Erfüllung literarischer Konventionen hängen auch die positiven ästhetischen Wertungen zusammen. Sławiński macht zu Beginn eines literarischen Stromes seinen (mehr oder weniger ausgeprägten) Widerstand gegen die neu eintretende Konvention aus (damit auch gegen den Publikumsgeschmack). In weiterer Folge kommt es aber zur Automatisierung und zum Import neuer Mittel, welche dann von einem zukünftigen Strom aufgegriffen oder bekämpft werden.¹⁸² Ziemlich deutlich lassen sich hier Züge von Tynjanovs Modell erkennen.

¹⁷⁸ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 469.

¹⁷⁹ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 471.

¹⁸⁰ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 471.

¹⁸¹ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 473.

¹⁸² Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 474.

7.4 Die „gestalterische Methode“ und die „historische Poetik“

Schließlich ist die gestalterische Methode¹⁸³ gewissermaßen Mittler zwischen dem ideologisch-philosophischen Fundament und seinem Themen- bzw. Ideenkatalog sowie seinem Sortiment künstlerisch-literarischer Mittel. Die Methode regelt die Themen-, Ideen- und Mittelwahl und gibt sich im Werk konkret zu erkennen.¹⁸⁴ Manchmal werden Methoden auch explizit in Manifesten etc. formuliert. Wenn letzteres der Fall ist, spricht Sławiński von historischer Poetik. Die Poetik zeigt das Methodenverständnis von Seiten der Schriftsteller und ist nicht deckungsgleich mit der gestalterischen Methode.¹⁸⁵ Es kann nämlich sein, dass die Theorie der Umsetzung im Werk nur teilweise entspricht bzw. Formulierungen der historischen Poetik faktisch keinen Eingang ins Werk gefunden haben oder Poetik und Methode einander sogar teilweise widersprechen. Die historische Poetik ist einmal mehr, einmal weniger systematisch und hat normativen Charakter im Bezug auf Autorenschaft und Werk.¹⁸⁶ Für das Werk werden zumeist Aufgaben im Hinblick auf die Wirklichkeitswiedergabe, die Rezipientenbeziehung und den werkinernen Ausdruck (Stil und Komposition) formuliert.¹⁸⁷

7.5 Übergänge bei Sławiński

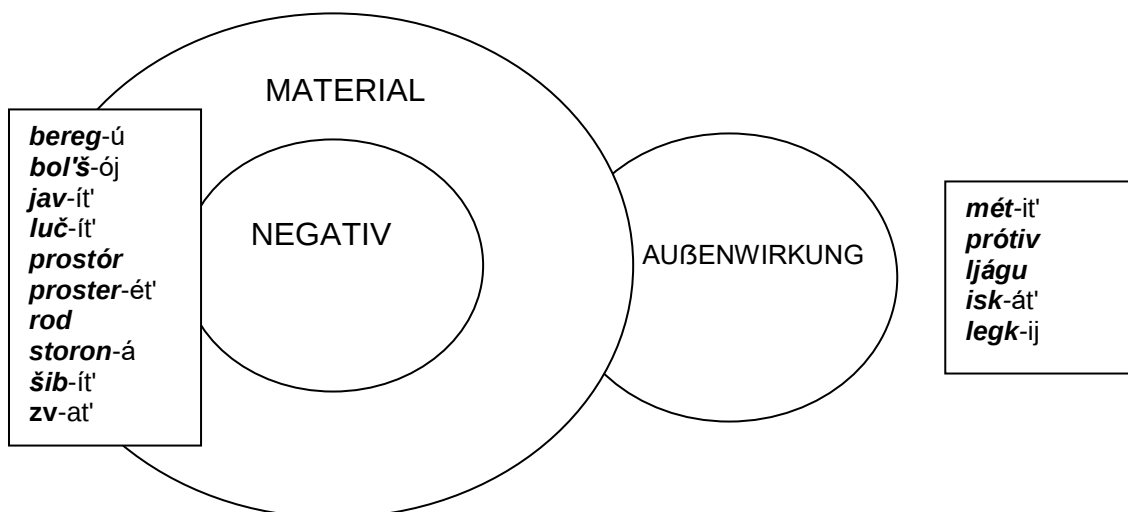


Abbildung 6

¹⁸³ Beide Begriffe im Folgenden formlos.

¹⁸⁴ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 475.

¹⁸⁵ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 476.

¹⁸⁶ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 477.

¹⁸⁷ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 478.

Bei Sławiński ist es so, dass wir grundsätzlich eine Ebene höher denken müssen, da es nicht um das literarische Werk geht, sondern um ganze literarische Ströme. Sławiński macht ziemlich deutlich, was für ihn die äußeren Kräfte des Stroms sind. Wie wir oben bereits unter 7.1 feststellen konnten, handelt es sich dabei um eine Zweiteilung in direkte und indirekte Gesetzmäßigkeiten, wobei diese in unserer Skizze nicht auf das Negativ und nicht auf das Material „einwirken“, sondern einfach rundherum „herrschen“. Die treibende Kraft nun ist der Schriftsteller¹⁸⁸, genauer genommen, Eigenschaften des Schriftstellers:

„Są to takie czynniki, jak talent pisarza, bogactwo wyobraźni, pasja twórcza, zdolność ekspresji językowej i szereg trudnych do nazwania elementów, których pojawienie się nie podlega żadnym dającym się zracjonalizować naukowo prawom, a które są jedną z podstawowych sił napędowych rozwoju literatury.“¹⁸⁹

Sławiński erwähnt ein „Negativ“ nicht direkt, jedoch kommt er bei der Beschreibung des literarischen Stroms auf dessen wiedererkennendes Merkmal zu sprechen und sagt, dass es in der spezifischen Kombination der künstlerisch-literarischen Mittel besteht (siehe 7.3). „Kombination“ lässt so etwas wie einen Formgedanken zu und damit wären wir bei Tynjanov (siehe 4.5) und könnten wiederum den materiellen Charakter der Form beschließen, um die Formulierung eines „Negativs“ zu umgehen. Doch bei Sławiński konventionalisiert sich durch den Usus die Kombination der Mittel, und diese Konvention ist ja die Aufrechterhaltung des Stroms (des Wohlgefallens). Jetzt ist es möglich zu argumentieren, dass die bloße Konvention bei der Wahl der Mittel noch nicht mit Tynjanovs Automatisierung gleichbedeutend und somit in unserer Vorstellung dementsprechend ausgelagert sein darf. So wäre es prinzipiell möglich das „Negativ“ als das Immaterielle des Materials zu sehen. Eng damit verknüpft scheint auch die gestalterische Methode zu sein, welche hier als Vermittler auftritt. Also kann man erkennen, dass es Sławiński um die Art und Weise der Zusammenstellung geht. Das ist nicht die Form selbst, sondern die Herausbildung der Form in der Form (nur teilweise erkennbar an der historischen Poetik, der Selbstreflexion)¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Małgorzata Czermińska, Autor, literarisches Subjekt, Zeugenschaft und Raumerfahrung, in: Die Welt der Slawen, München 2016/1, S. 140: „Sławiński sucht – ähnlich wie auch [Maria] Janion in anderen Fragen – nach Anregungen bei Mukařovský, der sich bereits in den 1930er und 1940er Jahren ‚bewusst machte, dass die neue Theorie des literaturhistorischen Prozesses ohnehin den subjektiven Aspekt der Literatur berücksichtigen muss – den Bereich von Autorentscheidungen, die zwischen dem Niveau der systemischen Möglichkeiten und den einzelnen Werken vermitteln‘.“

¹⁸⁹ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 442.

¹⁹⁰ Bei Sławiński überträgt sich das auch auf die literaturwissenschaftliche Praxis. Siehe ergänzend Stefan Szymutko, Po co literatura jeszcze jest? Na motywach książek Janusza Sławińskiego „Przypadki poezji“ i „Miejsce interpretacji“, in: Teksty Drugie, Warszawa 2007/3, S. 150: „Interpretator jest zawsze gdzie indziej,

Themen- und Ideenkatalog sowie das Sortiment künstlerisch-literarischer Mittel bilden das Material, wobei durch Wiederholung bzw. Konventionalisierung die Aufrechterhaltung des literarischen Stroms garantiert wird. Entfernt man dieses den Strom erhaltende, konventionalisierte Negativ, bleibt das eigentliche Material bestehen. Es wäre dann wahrscheinlich das, was ein bestimmtes Werk ausmacht. Tynjanovs Deformation ist in einer Gegenüberstellung also in diesem Fall als Überschuss zu verstehen.

Das individuelle Übergangsmoment bei Sławiński ist eigentlich schwer zu erfassen, da er zwar das Talent, die Leidenschaft etc. von Individuen als vorantreibende Kräfte der Literatur versteht, doch gleichzeitig meint, diese Kräfte würden sich uns nur schwer erschließen. Es geht hier im Grunde eher um den literarischen Strom, in welchem der Schriftsteller wirkt, und über den Strom lassen sich womöglich Rückschlüsse auf das Individuum ziehen.

Das Auftauchen des gegenüberliegenden konstruktiven Prinzips Tynjanovs ist bei Sławiński eigentlich in einer Metaebene als ein literarischer Strom beschrieben, welcher anderen literarischen Strömen gegenübersteht (siehe 7.3). Dabei ist einer der Ströme der dominierende Strom und bildet die Epoche.

„Priloženie“, also die Anwendungsmöglichkeit, wird von Sławiński am ehesten als Aufgabe bezeichnet (siehe 7.2). Wie oben bereits erwähnt, werden in der neuen Epoche auch neue Aufgaben vom Schriftsteller übernommen und die Literatur dient einem spezifischen (nationalsprachlichen) und einem universalen (epochentypischen) Zweck. Als treibende Kraft erkennt das außergewöhnliche Talent des Schriftstellers seine Bestimmung und schlüpft in die neue Rolle, um die Nachfrage zu stillen. Bei Sławiński ist die Anwendungsmöglichkeit nicht „die einfachste“, da ja Schriftsteller in der Zeit „degradiert“ wurden bzw. äußerst schwierige Rollen übernommen haben. Es ist viel eher das Folgen einer Bestimmung, die (möchte man unserer Skizze folgen) sich als die zukünftige Dominante am besten erkenntlich zeigt und deshalb „am einfachsten“ auszumachen ist.

Der Moment der Ausdehnung oder Verbreitung ist erkennbar an der gleichzeitigen Auseinandersetzung der Kräfte des literarischen Stromes „mit sich selbst“ (zur Erinnerung bei

musi być gdzie indziej, szczyty się tym, mogą wywołać nudności opisy podróży tego samochodu – ponieważ utwór stoi tam, gdzie stał, objaśnierz pozostaje na miejscu oraz na swoim miejscu, gdyż dzieło zarazem jest to samo, chociaż, wiemy, iż nie takie samo (tekstolodzy zmieniają tekst, czasy się zmieniają...).“ Sławiński geht es um „Aufklärer“, nicht um Interpretatoren. Den Text aufzuklären, heißt offenbar, nahe an der gestalterischen Methode zu operieren und nicht der Versuchung einer Interpretation anheimzufallen; siehe womöglich verständlicher dazu Sławiński selbst in Piotr Sobolczyk, Sławiński, Białoszewski, interpretacja, in: Teksty Drugie, Warszawa 2011/6, S. 249 (Zitat in der Fußnote): „Opis bowiem rzadko bywa procederem samodzielnym. W takiej czystej formie występuje np. na niskich – propedeutycznych jeszcze – szczeblach dydaktyki filologicznej, jako tzw. ‚rozbiór utworu‘. Trudno natomiast byłoby wyobrazić sobie pracę badawczą, która składałaby się najwyższym stopniem bezsporności, to przecież spełniają zaledwie rolę służebną wobec zdań interpretacyjnych wartościujących. Jedynie opis podpada – w każdym razie powinien podpadać – w całości pod kryterium sformułowane w klasycznej definicji prawdy.“

Tynjanov 4.5), d.h. mit deren Konsolidierungsbestreben. Durchaus nachvollziehbar findet sich dieses Bestreben bei Sławiński in seiner Vorstellung des literarischen Lebens. Der Aufbau des literarischen Lebens bedeutet die Sesshaftwerdung des neuen literarischen Stromes. Der Symmetriegedanken, welcher die Konsolidierung begleitet, wird bei Sławiński durch die Auseinandersetzung mit der Generationenfrage (vorne-hinten), die Auseinandersetzung mit den literarischen Gruppen (links-rechts), die Auseinandersetzung mit dem Publikum (außen-innen?), die Auseinandersetzung mit den literarischen Schulen (übergreifend) und schließlich sogar durch die Auseinandersetzung mit der literarischen Legende „als ihr Trugbild“ verkompliziert (siehe 7.2). Hier scheint die Symmetrie weniger wichtig. Sie wird wegrationalisiert zugunsten von nahe an der Quintessenz liegenden Fragen der Statik.

Das Ästhetische, welches das Publikum in der Konvention zu finden vermag, wird immer weniger und schlägt um in die Banalität. Die Kombination aus der Bekämpfung dieser Banalität¹⁹¹, den neuen gesellschaftlich-kulturellen Aufgabenstellungen und neuen Themen¹⁹² mündet in der Herausbildung des neuen literarischen Stromes. Das Dilemma besteht in der Aufrechterhaltung der Konvention, ohne den Kontakt zur Leserschaft zu verlieren (was ab einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr möglich ist). Sławiński beschreibt diesen Kontakt als Dialog mit dem Empfänger.¹⁹³ Im Umkehrschluss muss all das aber heißen, dass es mit der Leserschaft keine banalen Dialoge geben darf. Doch jene Banalität ist bereits systemimmanent im Konsolidierungsbestreben des literarischen Stromes angelegt, in seiner intransitiven, ja kannibalisierenden Fassbarkeitssucht. Anscheinend nur so, in der zur Ewigkeit hin verschränkten Selbstgenügsamkeit, ist dem literarischen Strom ein wiedererkennbares Dasein beschieden. Die Leserschaft aber wendet sich aufgrund dessen ab.

¹⁹¹ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 474.

¹⁹² Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 473.

¹⁹³ Janusz Sławiński, Zarys, Warszawa 1962, S. 473 oder auch ergänzend siehe Janusz Sławiński u. Nina Taylor, Reading and Reader in the Literary Historical Process, in: New Literary History, Vol. 19, No. 3, History, Critics, and Criticism: Some Inquiries, Baltimore 1988, S. 523: „For that meaning to be complete, however - I shall here paraphrase Barthes - the reader must ‚speak‘ to the work through his own reading, which forces it into the boundaries of a semantic system sometimes far removed from the primary code.“

8 Die literarische Evolution bei Flaker

8.1 Die Stilformation

Aleksandar Flaker ist vor allem für sein Konzept der „Stilformation“¹⁹⁴ bekannt, welches einen umfassenden Versuch der dynamischen Werkbeschreibung in der Literaturgeschichte darstellt. Dubravka Oraić Tolić bemerkt:

„Flakerove stilske formacije najveća su i najljepša ‚metapriča‘ što ju je ispričala moderna europska historiografija u jednom svom segmentu – u povijesti književnosti i umjetnosti. Bio je to najviši i ujedno posljednji oblik dinamičnoga otvorenog sustava: način shvaćanja razvoja u uvjetima autonomije umjetničkog teksta i imanentnog pristupa.“¹⁹⁵

Flaker benutzt den aus dem Marxismus entnommenen Begriff der Formation, um sich von Begriffen wie „Richtung“ (als zu positivistisch) oder „Methode“ (als ahistorisch, doch unzureichend) zu distanzieren. In der marxistischen Theorie ist vor allem die Gesellschaftsformation als soziale Organisationsform von Gesellschaften bekannt. Stilformation beschreibt nun ganz dem Namen nach die Herausbildung großer stilistischer Zusammenhänge mit bestimmter Lebensdauer, welche die bloße Bezeichnung „Stil“ nicht mehr abzudecken vermag.¹⁹⁶

8.2 Der Richtungsbegriff

Flaker sieht, dass der Richtungsbegriff bzw. der Begriff der „Strömung“ in der Literaturgeschichte inkonsequent gebraucht wird und vor allem der Begriff „Strömung“ zu seiner Zeit eine Wiederverwendung erfährt (er erwähnt den „literarischen Strom“ im Sinne von Henryk Markiewicz, welcher in Fragen der Übernationalität dem Sławińskis gleichkommt). Doch auch der Begriff der Strömung ist so nicht breit genug angelegt.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Im Folgenden ohne Anführungszeichen.

¹⁹⁵ Dubravka Oraić Tolić, Aleksandar Flaker i Zagrebačka Škola, in: Josip Pandurić (Hg.), *Oko književnosti. Osamdeset godina Aleksandra Flakera*, Zagreb 2004, S. 31.

¹⁹⁶ Aleksandar Flaker, *Stilske formacije*, Zagreb 1976, S. 11.

¹⁹⁷ Aleksandar Flaker, *Formacije*, Zagreb 1976, S. 14.

Flaker schreibt, dass sich in Kroatien und in Serbien eher der Begriff der Richtung durchgesetzt hat und plädiert für seine Beibehaltung, jedoch in seiner eigentlichen Bedeutung als Tendenz innerhalb des literaturhistorischen Prozesses, welche sich zu einer bestimmten Zeit in der Kritik oder anderen Formen literarischen Bewusstseins offenbart hat. Richtungen sind Folgeerscheinungen literarischer Bewegungen und Gruppen oder treten einfach im kritischen Denken der jeweiligen Zeit auf. Der Begriff der Richtung kommt für Flaker also aus der Literaturkritik. Weiters sind Richtungen jene Tendenzen, welche beeinträchtigt durch verschiedene Modifikationen und abweichende Bezeichnungen auch als länderübergreifende Typologien zu verstehen sind.¹⁹⁸

Doch was Einigkeit und Zugehörigkeit innerhalb einer Richtung bedeuten mag, gilt nicht für die stilistischen Herangehensweisen (Flaker führt den russischen und den italienischen Futurismus an). Aufgrund dieser Einteilungskünstlichkeit („prema iskazima pisaca i kritičara, navodno dakle“) kommt es zur Betonung der nationalen Note innerhalb der Richtung.¹⁹⁹ Der Einteilung in Richtungen wird ihre Hilfeleistung bei der Ermittlung von Einflüssen oder Verbindungen zwischen nationalen Ausprägungen (kurz: der Suche nach einem Makrosystem) nicht abgesprochen.²⁰⁰

Flaker spricht weiter unter anderem von Viktor Žirmunskij und dessen Forderung nach einem zusätzlichen auf typologischen Analogien aufbauenden „System der Anzeichen“, wo einander besagte Anzeichen bedingen und sich dynamisch mit der gesellschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeit verändern.²⁰¹ Nach Angabe weiterer Bezüge schließt Flaker mit der Bemerkung, dass Theorien höhergestellter literaturhistorischer Vereinheitlichungen entweder auf in literarischen Werken herausgefilterten Verallgemeinerungen oder literarischen Ideen (Manifesten, Kritiken etc.) basieren, wobei er sich skeptisch über die letzte Variante äußert.²⁰²

8.3 Aufbau der Stilformation

Nachdem er die konkurrierenden Begriffe als nicht in Frage kommend klassifiziert hat, schreitet Flaker zur genaueren Erläuterung der Stilformation. Als Begriff zum Einsatz kommt die Stilformation dann, wenn in einer Reihe literarischer Werke die Verwandtschaft bzw. Identität zweier struktureller Elemente festgestellt wird und mit jener Feststellung eine

¹⁹⁸ Aleksandar Flaker, Formacije, Zagreb 1976, S. 15 f.

¹⁹⁹ Aleksandar Flaker, Formacije, Zagreb 1976, S. 16.

²⁰⁰ Aleksandar Flaker, Formacije, Zagreb 1976, S. 17.

²⁰¹ Aleksandar Flaker, Formacije, Zagreb 1976, S. 18.

²⁰² Aleksandar Flaker, Formacije, Zagreb 1976, S. 21.

geschichtlich bedeutungsvolle stilistische Einheit vorliegt, welche im literaturgeschichtlichen Prozess einer oder mehrerer Nationen entstanden ist.²⁰³ Stilformationen entscheiden über Namensgebungen einer Epoche sowie die Klassifizierung und Bewertung literarischer Werke. Sie rekonstruieren einen einzelnen historischen Platz in einem allgemeinen System literarischer Werke, können die Dynamik jedoch nicht miteinbeziehen und bleiben deshalb statisch. Das Aufbaumodell der Stilformation meint die für jede literarische Gattung einzeln durchgeführte Untersuchung reziproker Beziehungen sowie das Ergründen der inneren Dialektik des literaturhistorischen Prozesses (Entstehung, Entwicklung, Verfall der Formation). Wesentlich ist dabei die Ermittlung der grundlegenden Anzeichen stilistischer Einheit, welchen die anderen untergeordnet sind (Flaker führt z.B. als Grundelement des Realismus eine motivierte und willige Charakterfigur an).²⁰⁴ Stilformationen sind mehr oder minder fest und gleichzeitig in ihren Einzelheiten unterschiedlich. Aufgrund der Dialektik kann eine Epoche mehrere Stilformationen beinhalten, die nebeneinander oder einander gegenüberstehen. Was nun auch auftritt, sind dialektische Anlagen innerhalb eines literarischen Werkes (laut Flaker sind diese Werke oft archaisch und erneuernd zugleich), sodass man in einem Werk mehrere Stilformationen vorfinden kann und ihre literaturhistorische Interpretation über die Werkzugehörigkeit zu einer Formation entscheidet. Diese heterogenen Werke haben eine Sonderstellung inne. „Große“ Werke sind nun all jene, die den Spagat zwischen Vergangenheit und Zukunft am besten vollführen. Oft entstehen sie „auf fruchtbarem Boden“ in einem Grenzgebiet zweier oder mehrerer Stilformationen und zählen zu den „Klassikern“ (Puškin z.B.). Flaker sieht im Grunde den Grenzgebietsstatus als den status quo an, sodass folgerichtig reine Stilformationen am besten im Epigonentum festzumachen sind. Der Schlüssel zum Verständnis „großer“ Werke liegt für ihn genau im Gebrauch dieser beträchtlich abstrakten („tih, prilično apstraktnih“), literaturhistorischen Vorstellungen.²⁰⁵

Stilformationen helfen in der Einteilung der Literaturgeschichte in bestimmte Zeitabschnitte, wobei Flaker die Bezeichnung „Perioden“ bei literarischen Bewegungen oder Gruppen sowie Epochen bei Dominierung einer bestimmten Stilformation vorschlägt. Stilformationen müssen auf einer stilistischen Gemeinsamkeit gründen, Epochen hingegen können auf so einer Gemeinsamkeit gründen.²⁰⁶ Eine spezielle Situation sieht Flaker seit der Desintegration des

²⁰³ Aleksandar Flaker, *Formacije*, Zagreb 1976, S. 21.

²⁰⁴ Aleksandar Flaker, *Formacije*, Zagreb 1976, S. 22.

²⁰⁵ Aleksandar Flaker, *Formacije*, Zagreb 1976, S. 24.

²⁰⁶ Aleksandar Flaker, *Formacije*, Zagreb 1976, S. 25.

Realismus, welche die Untersuchung der vielen kleinen Bewegungen und Gruppen in den Mittelpunkt rückt.²⁰⁷

8.4 Die Funktionen

In der Übereinstimmung mit der Gesellschaftsformation befindet sich die Stilformation in einer wechselseitigen Beziehung mit ihr, ordnet sich als Kunst unter und erfüllt bestimmte gesellschaftliche Funktionen. Die Veränderungen der Stilformationen sind nicht nur von den Gattungen oder nationalliterarischen Traditionen abhängig, sondern von ebenjenen gesellschaftlichen Funktionen.²⁰⁸ In puncto Funktionen distanziert sich Flaker auf folgende Weise von Autoren, wie Sławiński, Mukařovský oder Vodička:

„U svim tim slučajevima ove se funkcije spajaju s »estetskim značajem« književnosti i ne možemo ih poistovećivati sa znanstvenom spoznajom, s autentičnim izrazom autorove psihe ili s izravnim odgojnim djelovanjem. Sve su te funkcije nazočne u književnom djelu, premda se u »određenoj situaciji književnoga razvoja« neke od njih reduciraju na račun jedne.“²⁰⁹

Er sieht also all jene Funktionen in der Tradition Mukařovskýs, da sie sich mit dem ästhetischen Zeichen verbinden und deshalb keine wissenschaftliche Erkenntnis liefern könnten. Flaker schlägt daher ein anderes Set an Funktionen vor. Zunächst geht er davon aus, dass ein literarisches Werk durch die Opposition der ästhetischen und der gesellschaftlichen Funktionen grundlegend bestimmt wird. Wird die ästhetische Funktion betont, kommt es zu einer Hypertrophie der poetischen Funktion (Aussagefunktion Jakobsons). Die Orientierung zum Empfänger hin wird reduziert und häufig kommt es außerdem zum Ausdruck einer metatextuellen Funktion, wo auf andere Texte hinverwiesen wird.²¹⁰ Die metatextuelle Funktion taucht laut Flaker auch immer bei der Entstehung einer neuen Stilformation auf, weshalb man deswegen auch nebenher von der Funktion ästhetischer Umwertung sprechen kann.

Bei den gesellschaftlichen Funktionen verwirklichen sich die gnoseologische, expressive, axiologische und Unterhaltungsfunktion, sodass es nach Flaker hier mehr Funktionen gibt.

²⁰⁷ Aleksandar Flaker, *Formacije*, Zagreb 1976, S. 27.

²⁰⁸ Aleksandar Flaker, *Formacije*, Zagreb 1976, S. 28.

²⁰⁹ Aleksandar Flaker, *Formacije*, Zagreb 1976, S. 38.

²¹⁰ Aleksandar Flaker, *Formacije*, Zagreb 1976, S. 39.

Die gnoseologische bzw. Erkenntnisfunktion äußert sich in ihrer analytischen Sprache im literarischen Werk und führt zur Vernachlässigung der ästhetischen Funktion. Die expressive Funktion äußert sich in ihrer ausdrucksvollen Sprache und bezieht sich somit auf den Sender (Jakobson) oder aber fokussiert durch eindrückliche Sprache (appellativ) auf den Empfänger.²¹¹ Die axiologische bzw. Wertungsfunktion meint nicht Mukařovskýs Wertebegriff, sondern bezieht sich auf Kategorien wie Moral, Ethik, Soziales, Nation, Politik, Partei etc. Man könnte sagen, dass sich das literarische Werk einer solchen Funktion in den Dienst stellt, wenn diese betont ist. So spricht Flaker z.B. bei den Literaturen zur Zeit der nationalen Wiedergeburt (19 Jh.) direkt von einer „nationalen Funktion“. Es geht mitunter auch um Didaktik und Wertevermittlung, welche unter Umständen ästhetisch gesehen werden kann (z.B. Propagandaplakate Majakovskijs). Da Dinge, wie Vermittlung und Zugänglichkeit im Vordergrund stehen, nimmt die ästhetische Umwertung ab.²¹² Schließlich ist die Unterhaltungsfunktion in der Trivialliteratur zu finden. Doch sie steht mit den literarischen Formationen in einer Wechselbeziehung (Flaker verweist hier auf Šklovskij und seine Erkenntnis neuer Literaturphänomene aus jener Wechselbeziehung heraus). Werke, welche zuerst die Unterhaltungsfunktion inne hatten, erhalten aufgrund ihrer Unstrukturierung und Funktionalisierung Kanonstatus und rücken auf.²¹³

8.5 Übergänge bei Flaker

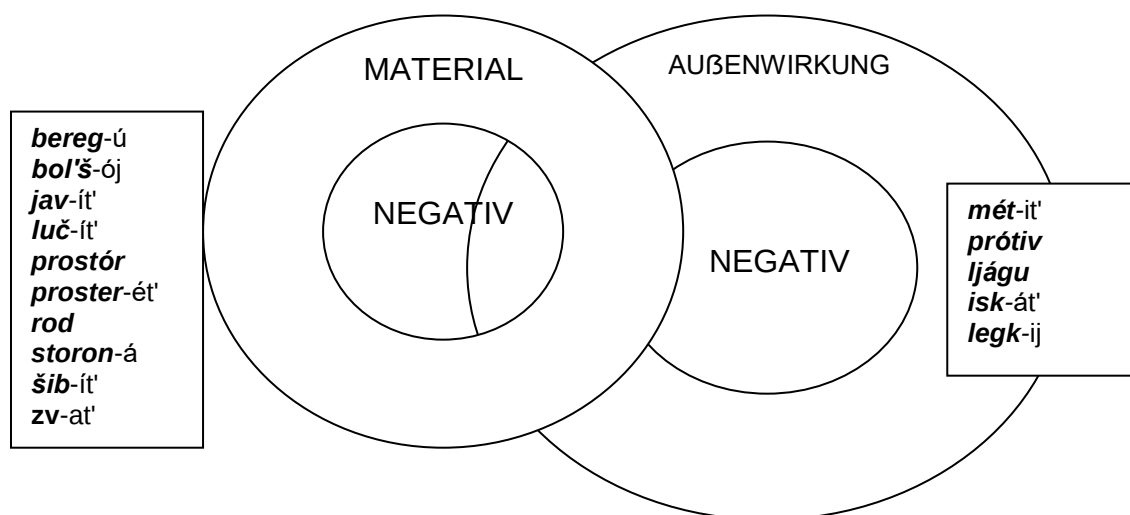


Abbildung 7

²¹¹ Aleksandar Flaker, *Formacije*, Zagreb 1976, S. 41.

²¹² Aleksandar Flaker, *Formacije*, Zagreb 1976, S. 42.

²¹³ Aleksandar Flaker, *Formacije*, Zagreb 1976, S. 43.

Soweit sich dies beurteilen lässt, gebraucht Flaker keinen „Erstbeweger“ in seinen Ausführungen, sodass wir keine genaue Außenwirkung festmachen können. Zunächst sei davon ausgegangen, dass bei Flaker die Gesellschaftsformation außen und die Stilformation innen platziert ist. Die Veränderungen der Stilformationen beschreibt er in einem Satz:

„Već smo naglasili da se stilske formacije mijenjaju, [...] ne samo u ovisnosti o tradicijama i opstojnosti pojedinih modela (napose književnih vrsta) unutar evropske književnosti kao velike nadnacionalne cjeline ili pak unutar nacionalne književnosti kao osebujnoga dijela te cjeline [...], nego se one također transformiraju u ovisnosti o specifičnosti društvenih funkcija književnosti u različitim nacionalnim i socijalnim sredinama.“²¹⁴

Durch obiges Zitat wäre geklärt, welche Abhängigkeiten „herrschen“, jedoch haben wir keine Kraft, welche wir als Grund der Entwicklung angeben könnten. In unserer Schablone ist somit der mit „Außenwirkung“ bezeichnete Pfeil bloß eine von außen hineingetragene Abhängigkeit.

Das „Negativ“ bildet bei Flaker offenbar das Epigonentum. Indem Amateure ein „großes Werk“ nachahmen, kommt es gewissermaßen zum Herausfiltern der topologischen Invariante. Dass dieser Kern in weiterer Folge (jedoch nicht sofort) parodiert oder anderweitig verunstaltet wird, bestätigt im Grunde nur unsere Vermutung, wie wir später im Zusammenhang mit der Entwicklungsdynamik sehen sollen. Anschaulich gesprochen bedient man sich im Epigonentum des „Sockels“ und präsentiert ihn (zunächst) als die „Skulptur“. Weiters liegt das Negativ ebenfalls im Kleinen, in der Stilformation selbst. Flaker spricht von den wesentlichen Elementen der stilistischen Einheit („bitne značajke stilskoga zajedništva“). Demnach kann man das Negativ makroskopisch (durch das Epigonentum als Schatten des Schriftstellers) oder mikroskopisch (durch die einzelnen Quintessenzen vorhandener Stilformationen im Werk) betrachten.

Das Material wurde von Flaker, soweit man dies feststellen kann, nicht genauer beschrieben, jedoch ist es in unserer Schablone das von einer Subtraktion des Negativs Übriggebliebene. Diesen Rest beschreibt Flaker (im Rahmen eines gesamten Werkes) sehr wohl als von gesellschaftlichen und ästhetischen Funktionen bestimmt. Je nach Stadium erscheint das Material entsprechend verformt, was sich grundsätzlich mit Tynjanov verknüpfen lässt und wir nun zu den Stadien schreiten können.

²¹⁴ Aleksandar Flaker, *Formacije*, Zagreb 1976, S. 28.

Prinzipiell ist Flaker Tynjanov sehr ähnlich. Das Auftauchen des gegensätzlichen konstruktiven Prinzips bei Tynjanov ist bei Flaker als Kerngedanke ebenfalls beschrieben, jedoch bringt Flaker mithilfe seiner Stilformation die verschiedenen Phasen nun mit verschiedenen Funktionen in Verbindung, was für unseren Rahmen ein Novum darstellt. Wie wir unter 8.4 bereits festgehalten haben, verbindet Flaker die Entstehung einer neuen Stilformation mit der metatextuellen Funktion sowie der Funktion ästhetischer Umwertung. Das heißt, sobald bewusst auf einen anderen literarischen Text Bezug genommen wird („onda kada je tekst na koji se iskaz odnosi ovako ili onako označen“²¹⁵), leitet dies einen Umwertungsprozess ein, welcher der Entstehung einer neuen Stilformation gleichkommt. Die bei Tynjanov beschriebenen „Hinterhöfe“ sind bei Flaker die vergangenen literarischen Zeiten, auf die neuartig Bezug genommen wird, sodass diese Neuartigkeit „sich bemerkbar macht“.

„Priloženie“, also die Anwendungsmöglichkeit, hat etwas mit drei der vier gesellschaftlichen Funktionen zu tun, welche Flaker aufzählt. Es geht um die gnoseologische, expressive und axiomatische Funktion. Zwei davon bewirken eine Abnahme der ästhetischen Funktion (welche mit der metatextuellen Funktion einhergeht), nämlich die gnoseologische und die axiomatische Funktion. Die expressive Funktion verbindet sich hingegen oft mit ästhetischen Gesichtspunkten.²¹⁶ Je nach dem, welche gesellschaftlichen Bedingungen gerade herrschen, kommt das durch die Umwertung anfänglich ästhetisch Erfahrene in der Gesellschaft mithilfe der drei Funktionen unter und stellt sich ihr als Kunst in den Dienst.

Die Ausbreitung bzw. Konsolidierung bezieht sich bei Flaker höchstwahrscheinlich auf die Austarierung der inzwischen etablierten Stilformation mit einem sich herausbildenden Epigonentum. Ein stabiles Epigonentum stellt ja gleichermaßen die der Stilformation(en) notwendige topologische Invariante her, um nach außen hin das der neuen Epoche Charakteristische wiederzugeben.

Kippt das Gleichgewicht zwischen dem Epigonentum und der dominierenden Stilformation, kommt es zum Niedergang. Diesen Niedergang sieht Flaker in der Unterhaltungsfunktion, welche sich in der Subliteratur langsam herausbildet. Es kommt zur Parodie bzw. zur ironischen Verarbeitung des Kanons, was wiederum metatextuellem Bezug gleichkommt und sich somit der Kreis zur nächsten Umwertung schließt.²¹⁷ Passend zu dieser letzten Phase begegnen wir bei unserer Analyse der Bedeutungsstränge ja Worten wie „verzaubern“, „ansprechen“ oder „widmen“. Zur Verballhornung „angesprochen“ bzw. „verzaubert“ wird

²¹⁵ Aleksandar Flaker, *Formacije*, Zagreb 1976, S. 40.

²¹⁶ Aleksandar Flaker, *Formacije*, Zagreb 1976, S. 39 ff.

²¹⁷ Aleksandar Flaker, *Formacije*, Zagreb 1976, S. 44.

das Epigonentum durch das allzu große „Ent-sprechen“ bzw. die allzu große „Ent-zauberung“ der dominierenden Stilformation bzw. des repräsentativen Kanons. Was am Anfang noch nachvollziehbar gewesen sein mag, degeneriert zum Kampf gegen Windmühlen. Jene irrationale Pattstellung ist es, aus der man anscheinend nur durch parodistischen Scherz als Regelwidrigkeit zu entrinnen vermag.

9 Die literarische Evolution bei Zajac

9.1 Die Ästhetik des Schwingens

Peter Zajac ist wohl denjenigen Literaturtheoretikern hinzuzuzählen, welche den Strukturalismus überwinden möchten.²¹⁸ In seiner „Ästhetik des Schwingens“ wiederholt er nämlich sinngemäß mehrmals an verschiedener Stelle, dass „das Denken in binären Gegensätzen basierend auf der Opposition *entweder - oder* [...] Überlegungen zum weiten Feld der auf einer Skalierung modaler Differenzen beruhenden Interferenzen, welche sich durch die Relation eines *sowohl - als auch* auszeichnen“, verhindert.²¹⁹ Heruntergebrochen, können wir dieses Zitat als eine von der klassischen Hegelschen Dialektik weit entfernte Vorstellung betrachten, wo sogar kleinste Schattierungen inklusiv behandelt werden.

Zajac beschreibt zunächst den Bruch in der klassischen Ästhetik der Schönheit und sieht die Ästhetik der Gewalt (als Teil des Hässlichen) in all ihren Facetten als eine für die Avantgarde wesentliche an.²²⁰ Das 20. Jahrhundert kannte zweierlei Varianten von Gewalt: weich und hart. Die grundlegende Unterscheidung bildet dabei im Endeffekt die indirekte und die direkte Bezugnahme auf den Tod. Die bedeutendste Literatur des 20. Jahrhunderts hat für Zajac solch einen Todesbezug.²²¹ Neben diesen zwei Varianten gab es die moderne Ästhetik des Erhabenen, so „als ob es nicht möglich wäre, Erhabenheit, die Immanuel Kant als Ehrfurcht vor der Unvorstellbarkeit der Gewaltigkeit, Erstaunlichkeit und des Schreckens der Natur begriff, mit dem Hässlichen zu korrelieren, das sich mit der Banalität des Alltags verband“.²²² In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kam es dann zur Rehabilitierung der Erhabenheitsästhetik und zu Beginn des 21. Jahrhunderts sogar zu ihrer bestimmenden Rolle.²²³ Zajac geht davon aus, dass das Erhabene deshalb zu einer grundlegenden Kategorie geworden ist, da es durch seine Indisponibilität (also Unverfügbarkeit) in einem Gegensatz zur allgegenwärtigen Verfügbarkeit steht.²²⁴ Für das Erhabene ist das Charakteristikum „eines plötzlichen und sofort vergehenden epiphanischen Aufblitzens oder Erstrahlens“ wesentlich.

²¹⁸ Dalibor Tureček, *K Vodičkovu modelu*, Praha 2004, S. 11: „Ponechme stranou, do jaké míry v citované pasáži stejně jako ve Vodičkových výkladech užití slova ‚vývoj‘ implikuje představu lineárního, souvislého proudu změn směřujících zároveň ke konečnému cíli; Vodičkovu i Mukařovského myšlení v tomto bodě jistě odporuje současným úvahám o nelineární, pulzační či synoptické povaze proměn literatury.“

²¹⁹ Peter Zajac, *Ästhetik des Schwingens*, Frankfurt 2015, S. 31.

²²⁰ Peter Zajac, *Ästhetik*, Frankfurt 2015, S. 12.

²²¹ Peter Zajac, *Ästhetik*, Frankfurt 2015, S. 13.

²²² Peter Zajac, *Ästhetik*, Frankfurt 2015, S. 14.

²²³ Peter Zajac, *Ästhetik*, Frankfurt 2015, S. 15.

²²⁴ Peter Zajac, *Ästhetik*, Frankfurt 2015, S. 16 f.

Zajac nennt jene Ästhetik „Schwingen“²²⁵. Schwingen „drückt die Überzeugung aus, dass das Erhabene - wenn überhaupt - nicht die Gestalt des natürlich oder historisch Überwältigenden oder Majestätischen hat, sondern etwas plötzlich Auftauchendes und gleich wieder Vergehendes ist“.²²⁶ Die Zerstörung bzw. den Rückgang des Überwältigenden oder Majestätischen beantwortet Zajac unter anderem mit Walter Benjamins bekanntem Text „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, wo das Schwinden der Aura durch die Reproduktion beschrieben wird. Dennoch bilden Serienfehler, Mängel, Ausfälle usw. Horte des Erhabenen „als einem natürlichen Bild des Unvorstellbaren“.²²⁷

9.2 Das Ereignis und die modale Semiotik

Die in 9.1 angesprochene Plötzlichkeit der Ästhetik des Erhabenen weist auf ihren Ereignischarakter hin. Daher setzt sich Zajac unter Bezugnahme verschiedener Autoren mit diesem Charakter auseinander. Dabei können wir festhalten, dass beispielsweise der einem Ereignis nahestehende performative Aspekt sowie (im weitesten Sinne) die Sinnlichkeit Verschiebungen in der Triade Autor-Werk-Leser zur Folge hat. Es ist gar die Rede vom nicht-semiotischen Charakter (Zajac mit Erika Fischer-Lichte), also quasi von der Repräsentationslosigkeit des Kunstwerks (was Zajac als problematisch sieht).²²⁸ All das führt zur Erkenntnis, dass die Wahrnehmung in den Vordergrund rückt. Kurzum, geht es um all die (im Grunde) phänomenologischen Vorboten bzw. „Erstlinge“ oder im Affekt entstandenen Gefühle. Zajac erachtet ein Zitat David E. Wellberys, wonach Stimmungen (im weitesten Sinne ein nicht-hermeneutisch erfahrbares Etwas) sehr wohl Wahrheitsvermittler sind, als Kernaussage. Es sind eben jene Stimmungen, welche vom Strukturalismus aufgrund seiner noch zu geringen Flexibilität und seiner cartesianischen Tradition nicht erfasst werden konnten.²²⁹ Mit Merleau-Ponty führt Zajac weiters an, dass unreflektierte Wahrnehmung nicht

²²⁵ Im Folgenden formlos; Schwingen bzw. Pulsieren werden als Begriffe in einem vermehrt diskutierten „Chaoskontext“ gesehen, siehe Pavel Matejovič, Transformácie „poetiky chaosu“ v poľskom, českom a slovenskom kultúrnom kontexte, in: Slovak Review, Bratislava 2008/3, S. 85: „Možno ‚poetiku chaosu‘ skutočne považovať za legítimnú a korektnú literárno-estetickú kategóriu, alebo by sme mali skôr hovoriť o ozvlášťujúcej metafore, ktorá zastrešuje a usúvzťažňuje problematiku dynamických, nelineárnych, otvorených a pulzujúcich štruktúr tematizovaných teoretickým uvažovaním približne od šesťde-siatych rokov dvadsiateho storočia? Uvažovanie o chaotických procesoch s dôrazom na dynamické a náhodné momenty má svoje osobitné zastúpenie v českom a poľ-skom kultúrnom kontexte. Hoci ide o pojem, prostredníctvom ktorého sa opisujú procesy v prírodných vedách (kvantová fyzika, deterministický chaos, fraktálna geometria), postupne sa objavuje aj v humanitných disciplínach (najmä vo filozofii, estetike a literárnej vede).“

²²⁶ Peter Zajac, Ästhetik, Frankfurt 2015, S. 21 f.

²²⁷ Peter Zajac, Ästhetik, Frankfurt 2015, S. 24 ff.

²²⁸ Peter Zajac, Ästhetik, Frankfurt 2015, S. 30.

²²⁹ Peter Zajac, Ästhetik, Frankfurt 2015, S. 31.

jene vor aller Reflexion ist, sondern eine durch die Reflexion errungene meint und somit mit dem Denken verbunden ist.²³⁰ Überhaupt müssen wir uns bei Zajac die Gefühlswelt als mit dem Denken interferierend vorstellen, sodass besagte ebenfalls aussagekräftig wird.²³¹ Um den Bogen zu 9.1 zu schließen, bedeutet das eben genau die strukturalistischen Lücken mithilfe (vermeintlich uneindeutiger) modaler Semiotik zu füllen. Zusammenfassend münden all jene Phänomene im Begriff der Erlebnishaftigkeit, welchen Zajac bei František Miko findet.²³² Die Neurobiologie, welche im Grunde die Methode zur Erforschung dieser hochsensiblen Randbezirke liefert, deckt Zajac mit Antonio Damasio ab, wo mit der Trennungsaufhebung zwischen Körper und Geist grundsätzlich dieselbe Interferenz wie oben angesprochen ist. Die wohl bekannteste Fassung dieser Welt sind Charles S. Peirce mixed signs, auf welche sich Zajac ebenfalls bezieht.²³³ Im Grunde führt das semiotische „Versagen“ die synästhetisch-sinnliche Erlebnishaftigkeit zurück auf das Parkett einer ernstzunehmenden Kategorie.

9.3 Die „synoptische Karte“

Die Aufzeichnung der Literaturgeschichte nun, muss man sich unter Berücksichtigung aller modalen Feinheiten bei Zajac als „synoptische Karte“²³⁴ (also Wetterkarte) vorstellen. Dennoch klafft etwas zwischen der Literaturgeschichte als „Karte“ und dem tatsächlichen „Territorium“.²³⁵ Gleich daran anschließend ist für Zajac „ein machtorientiertes und teleologisches Verhältnis zur Vergangenheit“ die moderne und daher die für ihn veraltete Herangehensweise der Geschichtsschreibung. Gegenwärtig sieht er die Literaturgeschichtsschreibung als vom „Nationalbetrieb“ befreit. Den beispielsweise „ausgesprochen synoptischen Charakter“ der Intertextualität kann man mithilfe solch einer beweglichen Karte erfassen.²³⁶

Diese Karten zeichnen sich durch Parallelbewegungen aus und sind für Zajac pulsierend. Sie stellen „einen Versuch dar, die Aporie zwischen Zeit und Raum, zwischen Diachronie und Synchronie zu überwinden“. Gemeint ist nicht Beherrschung, sondern Orientierung, die unentwegte Schaffung des „Unterschiedlichen“ (Zajac mit Vladimir Biti) und der „Übergang

²³⁰ Peter Zajac, Ästhetik, Frankfurt 2015, S. 32 f.

²³¹ Peter Zajac, Ästhetik, Frankfurt 2015, S. 35.

²³² Peter Zajac, Ästhetik, Frankfurt 2015, S. 45.

²³³ Peter Zajac, Ästhetik, Frankfurt 2015, S. 51.

²³⁴ Im Folgenden formlos.

²³⁵ Peter Zajac, Ästhetik, Frankfurt 2015, S. 59.

²³⁶ Peter Zajac, Ästhetik, Frankfurt 2015, S. 60 f.

vom teleologischen Verständnis der Literaturgeschichtsschreibung zu ihrem Verständnis als literarischem Gedächtnis und Archiv“. Geschichte passiert in natürlichen Abläufen (Wiederholung im Sinne ritueller Kohärenz) und in Variationen (im Sinne textueller Kohärenzen). Im Hinblick auf das Vorangegangene sprechen wir von sich wiederholender Kanonbildung und variierender Anschlussfähigkeit.²³⁷ Literaturgeschichtsschreibung ist ein permanent der Rekonstruktion, Konstruktion und Dekonstruktion unterzogenes Archiv, wobei das gegenwärtige Problem nicht in der aus dem Bruchstückhaften vorzunehmenden Ordnungsherstellung liegt, sondern viel mehr in einer Selektion inmitten von Informationsflut besteht.²³⁸ So wird aus Beherrschung Bewältigung. Es wird quasi das Gegeneinander von Vergangenheit Gegenwart und Zukunft ein stückweit aufgehoben. Man schleift die „herrsüchtigen“ Konturen glatt. Zajac bringt hierzu das bildhafte Beispiel der linearen „Matrëška-Zeit“, welche konturhaft-starr alle anderen Zeiträume beinhaltet und nicht dynamisch begriffen ist.²³⁹ An der Stelle sei Zajac nun vollständiger zitiert:

„Die poststrukturalistische radikale Dekonstruktion der Geschichte [...] ist eine Antwort auf die [...] Sehnsucht des historischen Positivismus, eine vollständige, sachlich genaue und absolut wahre Geschichte zu schreiben, aber auch eine Antwort [...] auf das strukturalistische Problem der Spannung zwischen starren, geschlossenen Strukturen und offenen, dynamischen Prozessen. Als Alternative zur radikal negativen Dekonstruktion der Geschichte bietet sich [...] ein synoptisches, pulsierendes, schwingendes Geschichtsverständnis an. Kombiniert man es mit der Kategorie der Hypolepse, der Annäherung, aber auch des Ungefähren, dann kann man sich ein zwar bescheidenes, aber praktisch realisierbares Ziel stellen: die Möglichkeit der kulturellen Gedächtnisbildung nicht ablehnen, den Mut aufbringen, eine Literaturgeschichte auch mit dem Risiko zu schreiben, dass das Ergebnis nur einer der möglichen Versuche sein wird, [...] ein literarisches Gedächtnis zu schaffen, auch wenn wir wissen, dass es, sofern es nicht diversen Manipulationen dienen soll, sich auch selbst jedes manipulatorischen Beherrschens und Disponierens enthalten muss.“²⁴⁰

Die Bewegungen, welche sich in der Literaturgeschichte ereignen, nennt Zajac dynamische Interferenzen bzw. synoptische Prozesse. Diese lösen Schwingungen aus, welche „die innere

²³⁷ Peter Zajac, *Ästhetik*, Frankfurt 2015, S. 62.

²³⁸ Peter Zajac, *Ästhetik*, Frankfurt 2015, S. 63.

²³⁹ Peter Zajac, *Ästhetik*, Frankfurt 2015, S. 65.

²⁴⁰ Peter Zajac, *Ästhetik*, Frankfurt 2015, S. 66.

Ordnung der jeweiligen Diskurse verändert oder sogar zu ihrer Ablösung führt“. Wenn man nun Elemente eines literarischen Werks analysiert, dann nicht nur dieselben Elemente an mehreren Stellen, sondern auch verschiedene Elemente an derselben Stelle und verschiedene Elemente an verschiedenen Stellen (Zajac mit Pavel Matejovič). Anschließend formuliert Zajac die Merkmale dynamischer Interferenzen: 1) sie spielen sich in offenen Systemen „bilateraler Beschaffenheit“ ab, wobei diese Systeme „geordnete Ganzheiten“ sind „und zugleich Bestandteile komplexerer Systeme, und dies im Rahmen eines gegebenen Systems ebenso wie im Verhältnis des Systems zu seiner Umgebung“; 2) „sie vollziehen sich in transaktiven Systemen, in denen es zur Wechselwirkung vielzähliger, voneinander abhängiger Elemente und Subsysteme kommt; 3) „gänzlich unterschiedliche mikroskopische Geschehen können zur gleichen makroskopischen Systemordnung führen“; 4) „im Rahmen des Systems entstehen unentwegt viele zufällige (fluktuierende) Bewegungen, die eine prinzipielle Bedeutung für den internen Systemwandel haben“; 5) „in den Systemen kommen schwingende Bewegungen (Resonanz-, Wellen-, Oszillations-, Pulsationsbewegungen) zur vollen Geltung“; 6) „in Grenzzuständen, die man sich wie Wirbel oder Strudel vorstellen kann, kommt es wie im ‚im Auge des Hurrikans‘ zum Wechsel des ganzen Systems oder Diskurses“.²⁴¹

Ergänzend führt Zajac gewisse Begriffe ein, die helfen sollen, synoptische Prozesse zu fassen. „Polyfunktionalität“ bedeutet, dass nicht nur die ästhetische Funktion (Mukařovský) für die Epoche ausschlaggebend ist, sondern auch Texte mit einer anderen Funktion wesentlich sind. Polyfokalität meint Verschiebungen bei der Betrachtung eines literarischen Textes, die Zajac mit Zoomen vergleicht. „Polyperspektivität“ ist die Veränderung der Blickwinkels. Ein literarisches Werk ist nicht nur Bestandteil der Literatur, sondern auch eines kulturellen Archivs. Demnach bezieht man beispielsweise Dinge, wie Folklore, Zeugenberichte (oral history), amtliche Dokumente, Symbole (Flaggen, Hymnen etc.) und kulturelle Räume (Kirchen, Museen etc.) mit ein.²⁴² „Polychronie“ meint „die Gleichzeitigkeit oder Ungleichzeitigkeit literarischer Diskurse an verschiedenen Orten in derselben Zeit und zweitens die Gleichzeitigkeit oder Ungleichzeitigkeit der Diskurse an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten“. Dementsprechend spielt hier die Intertextualität als Zeitverschmelzung eine wichtige Rolle. „Polyterritorialität“ bedeutet die Verschiedenheit der literarischen Raumbezüge (d.h. nicht ausschließlich das Territorium der jeweiligen Nation).²⁴³

²⁴¹ Peter Zajac, *Ästhetik*, Frankfurt 2015, S. 67.

²⁴² Peter Zajac, *Ästhetik*, Frankfurt 2015, S. 68.

²⁴³ Peter Zajac, *Ästhetik*, Frankfurt 2015, S. 69.

Zajac konzeptualisiert synoptische Prozesse als systemimmanente Veränderungen, von außen kommende Veränderungen und das sich verändernde Äußere, wobei hier ebenfalls Wechselwirkungen verschiedener Art, invasive Kräfte und auch Isolation möglich sind. Die zweite Konzeptualisierung betrifft die Veränderungen selbst, wonach Zajac mit Niklas Luhmann sagt, dass Systeme hin zu einer „Normalisierung der Nichtwahrscheinlichkeit“ streben. Es wächst gleichzeitig auch das Maß der Intertextualität literarischer Texte.²⁴⁴

Eine Absage erteilt Zajac der traditionellen Periodisierung („Die traditionelle lineare Vorstellung ist einfach“) sowie der Hegelschen Dialektik („Entstehung, Blüte und Niedergang“). Er beschreibt die Identität der Literatur als flexibel und entblößt die Epochenorientierung als vom Diskurs konstruiert. Dieser Dynamik ist nun das Moment der Stabilität des Kanons gegenübergestellt, welcher „als Normkarte oder als Orientierungskarte“ verstanden wird.²⁴⁵ Bei der ewigen Schaffung von Differenzen herrscht innerhalb der Epoche ein fragiler Gleichgewichtszustand, welcher bei einer Störung in den Epochenwechsel führt. Durch die Kategorie der Hypolepse gewinnen die Grenzsituationen an Gewicht, da die Differenzen in Raum und Zeit zunehmen.²⁴⁶ Ihre Gleitbewegung konzentrieren sie in Knoten verdichteter Bewegung um eine gemeinsame Richtung bzw. um „u-topische Räume der Verlassenheit und Einsamkeit“.²⁴⁷

²⁴⁴ Peter Zajac, *Ästhetik*, Frankfurt 2015, S. 70.

²⁴⁵ Peter Zajac, *Ästhetik*, Frankfurt 2015, S. 71.

²⁴⁶ Peter Zajac, *Ästhetik*, Frankfurt 2015, S. 72.

²⁴⁷ Peter Zajac, *Ästhetik*, Frankfurt 2015, S. 73.

9.4 Übergänge bei Zajac

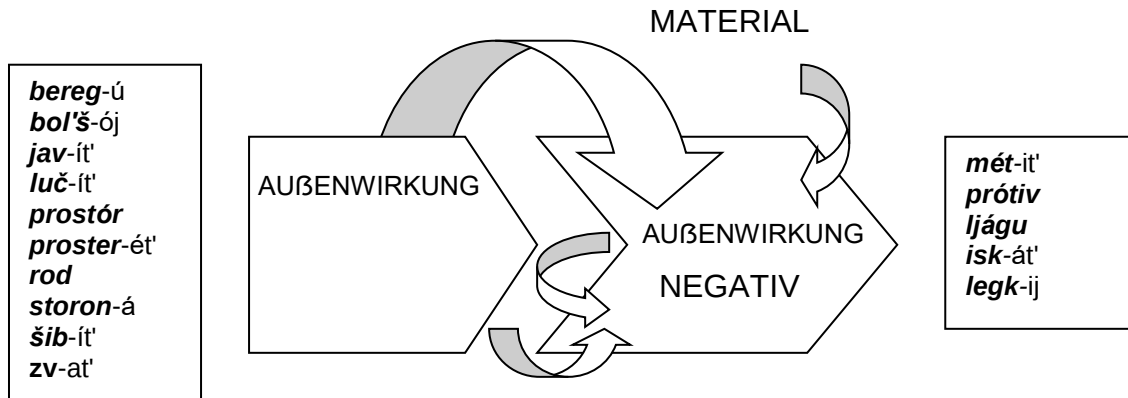


Abbildung 8

Betrachtet man nun Zajacs literaturtheoretische Konzeption und versucht diese mit unserer Schablone übereinzustimmen, so nennt er als „Negativ“ die am Ende von 9.3 erwähnten utopischen Räume der Verlassenheit und Einsamkeit. Die eigentümliche Formulierung von Verlassenheit und Einsamkeit rührt wahrscheinlich daher, dass die topologische Invariante in ihrer Beschaffenheit quasi „leer“ ist. Wie bereits in 9.1 im Zusammenhang mit der Ästhetik des Erhabenen angeführt worden ist, haben wir es mit Indisponibilität (Unverfügbarkeit) zu tun. Mit dem Umkreisen (bei Zajac eben Schwingen) versucht man die U-topie, also den Nicht-Ort, mühsam aufrecht zu erhalten. Auch der Kanon hat im Endeffekt etwas mit jener Unbeweglichkeit zu tun.

Ist das „Negativ“ der Nicht-Ort, so muss im Umkehrschluss das Material lokal fassbar sein. Das Material ist das „Entweder-Oder“, es ist das Unterscheidbare im Gegensatz zum Ununterscheidbaren. Das Material ist im Grunde die Struktur bzw. das bekannte Binäre, das man „schichten“ kann. Dazwischen eröffnet es den unzugänglichen Ort.

Synoptische Prozesse charakterisiert Zajac als systemimmanente Veränderungen, von außen kommende Veränderungen und das sich verändernde Äußere. Zusätzlich wirken verschiedenartige Wechselwirkungen zwischen diesen drei und auch Isolation ist möglich. So gesehen ist es schwierig hier die treibende Kraft zu identifizieren. Doch da sich Zajac auf Luhmann und das Streben der Systeme hin zu einer „Normalisierung der Nichtwahrscheinlichkeit“ bezieht, kann man als treibende Kraft das Betreten der Räume der

Verlassenheit und Einsamkeit sehen. Das Negativ verhält sich wie ein Sog und versucht so seine Niederkunft zu realisieren. Ein zweites, vielleicht mehr rückgewandtes Moment der Triebkraft im Sinne eines Zurechtkommens mit den Verhältnissen ist das Andocken an den literarischen Vorgänger (Hypolepse).

Blickt man nun auf die Bedeutungsstränge, welche wir aus Tynjanovs Konzept herausfiltern konnten, dann ist es zunächst schwierig etwas in Zajacs literaturtheoretischem Ansatz zu finden, was dem Moment des Auftauchens eines entgegengesetzten konstruktiven Prinzips in etwa gleichkäme, da Zajac bereits sehr stark vom herkömmlichen dialektischen Verständnis nach Hegel abgewichen ist. Unter 9.3 sind die Grenzzustände beschrieben, die man sich wie Wirbel oder Strudel vorstellen soll und wo es wie im „Auge des Hurrikans“ zum Wechsel des ganzen Systems oder Diskurses kommt. Am ehesten ist mit dem Auge die Bewegungslosigkeit gemeint, ein Nullpunkt also, der zur Umkrempelung des gesamten Systems führt. Womöglich ist an so einer Stelle auch die Anschlussfähigkeit nur noch zu einer Standardprozedur mutiert und der Drang, das Ununterscheidbare zu manifestieren, entfacht sich aufgrund der zu klein gewordenen Distanz zwischen dem „Entweder-Oder“ von Neuem.

Die Anwendungsmöglichkeit („prilozhenie“) beinhaltet bereits die ersten Anzeichen einer Dichotomiebeseitigung im Sinne des „Sowohl als auch“. Zajac geht zwar nicht direkt darauf ein, jedoch lässt sich wiederum im Umkehrschluss sagen, dass die neue Funktion im neuen literarischen Text zunächst unspezifisch bleibt. Auch ästhetische Spezifik, Intertextualität, Intermedialität und Performativität sind noch unscheinbar. Wenn wir uns die Umschreibungen der leichtesten sowie einer groben Anwendungsmöglichkeit vor Augen führen, so sind es im Hinblick auf die Polyfunktionalität einer Vorgängerepoche „Texte mit einer anderen als der ästhetischen Funktion auf der Basis ihrer realen kulturgeschichtlichen Wertigkeit“²⁴⁸. Diese Texte sind die für die nächste Epoche einflussreichen. Wir können demnach die Anwendungsmöglichkeit mit der ersten Dichotomiebeseitigung gleichsetzen.

„[...] rasprostranjaetsja na najbol'suju massu javlenij [...]“ - die Ausdehnung ist mit der Herstellung eines fragilen Gleichgewichtszustands innerhalb der Epoche verbunden. Die Normalisierung der Nichtwahrscheinlichkeit wird auf die höchste Stufe getrieben. Dies bedeutet den maximalen Zugang der Räume der Verlassenheit und Einsamkeit. Das Allzeithoch der topologischen Invariante äußert sich in seiner haptischsten Niederkunft und lässt die größte intertextuelle, intermediale und performative Verbreitung zu. Dank dieser Verbreitung findet eine Konsolidierung der Epoche statt.

²⁴⁸ Peter Zajac, Ästhetik, Frankfurt 2015, S. 68.

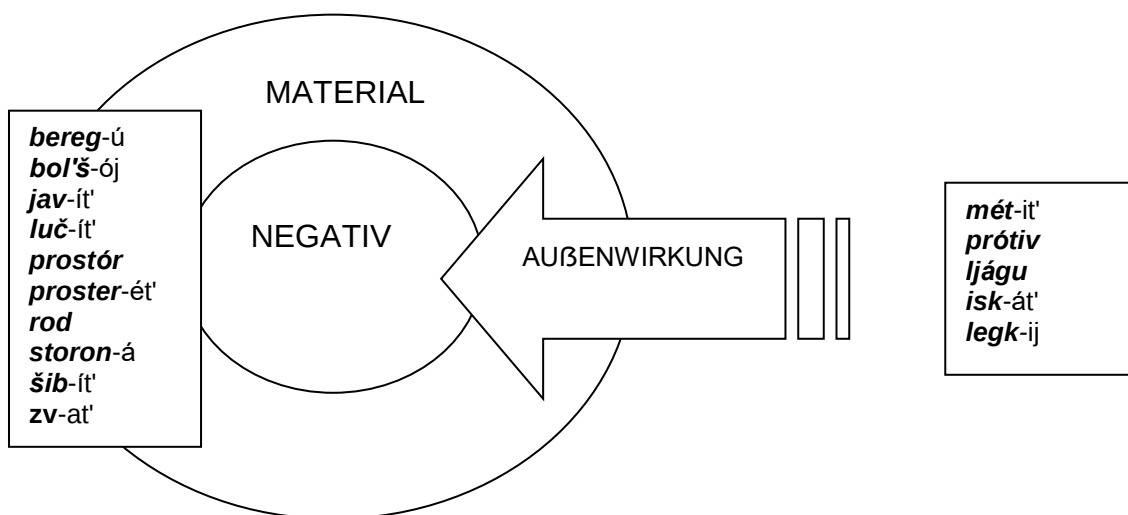
Tynjanovs Automatisierung meint bei Zajac die Störung des mühsam errungenen Gleichgewichts. Der Zugang zu den Räumen der Verlassenheit und Einsamkeit bröckelt, da er unverständlich wird. Was hier höchstwahrscheinlich einzuordnen ist, beschreibt Zajac im Rahmen der Körperlichkeit und Performativität mit Ivo Osolsoběs Oszillation zwischen dem semiotischen und antisemiotischen Charakter des Ostentativen.²⁴⁹ Die Oszillation erleidet eine Störung und das Ostentative verliert sein Gleichgewicht. Unter jenem Gesichtspunkt ist die Automatisierung auch wesentlich eine Zeichenkrise.

²⁴⁹ Peter Zajac, *Ästhetik*, Frankfurt 2015, S. 50.

10 Abschließende Bemerkungen

Dank unserem aus den Naturwissenschaften herausgefilterten Übergangstopos *des sich durch Außenwirkung verändernden Negativs des Materials* war es uns möglich eine Vergleichsschablone für viele verschiedene literaturtheoretische Konzepte zu entwickeln, welche sodann auf eine verständliche Weise auf Tynjanov gemeinsam rückführbar wurden. Zusätzlich half uns die Untersuchung etymologischer Bedeutungsstränge bei der Ergründung sublimen Gemeinsamkeiten beziehungsweise Unterschiede in Bezug auf die Entwicklungsphasen der literarischen Evolution.

Nicht überall konnte unser Behelf zur Anwendung gelangen, da manche literaturtheoretische Konzepte in vielerlei Hinsicht zu stark abwichen und man dadurch gezwungen war mit Umkehrschlüssen zu arbeiten oder aber Vermutungen und Annahmen zu formulieren. Im Großen und Ganzen lieferte uns unsere Herangehensweise jedoch einige kleine Lückenfüller und ermöglichte einen mitunter erkenntnisreichen Blickwinkel auf die literarische Evolution Tynjanovs und ihre verschiedenen Nachfolgekonzepte. An dieser Stelle seien noch einmal die interessanteren Punkte zusammengefasst.



Unsere Schablone betrachtend, wollen wir zu Beginn auf die Außenwirkung zu sprechen kommen und aufzeigen, wie sie in den unterschiedlichen Konzepten verstanden worden ist beziehungsweise Eingang gefunden hat.

Es ist so, dass unser Vergleich gänzlich verschiedene „Antriebsstärken“ ergeben hat. Während bei Tynjanov noch ein aktives Denken in Reihen vorliegt, wo es durch Wechselwirkung zu einer Innovationsaneignung kommt, ist letzteres nicht bei allen Theoretikern anzutreffen. Mukařovský behält das Reihendenken und die Wechselwirkung bei, fügt aber die Persönlichkeit als Hauptventil in die Wechselwirkung ein und ergänzt als passiven Regler die

Bewertung. Zudem sieht Mukařovský die kulturellen Reihen untereinander weniger beeinflusst. Vodička scheint sich auf den vorher durch Mukařovský eingeführten passiven Regler der Bewertung zu konzentrieren und dadurch gewinnt man den Eindruck, dass sein evolutionäres Verständnis stark deskriptiv und statisch wirkt. Das Gegensatzprinzip ist bei ihm die sichtbarste treibende Kraft und präsentiert sich fast richtungslos wie „das Spannen eines Seils“. Er streicht zwar das teleologisch Ausgerichtete heraus, aber gerade deswegen nimmt er unserer Meinung nach dem Richtungsbegriff seine prozessuale Wirkmächtigkeit. War bei Mukařovský noch eine Richtung zu spüren, ist dies bei Vodička nicht der Fall. Stattdessen fällt bei ihm etwas in sich zusammen, wenn gewisse Parameter nicht mehr ausreichend gegeben sind. Man kann daher durchaus anmerken, dass mit ihm eine Art Fragilität und Dualität das erste Mal deutlich zur Sprache kommt. Sławiński bleibt Mukařovský grundsätzlich treu und erklärt ebenfalls die Persönlichkeit zur Triebfeder, aber er räumt gleichzeitig ein, dass nur abstrakte Fertigkeiten damit gemeint sind und man diese wissenschaftlich nicht fassen könne. In gewisser Weise entledigt er sich damit der lästigen Frage eines Antriebs, was ihn wiederum näher zu Vodička positionieren würde. Bei Flaker ist es anscheinend überhaupt so, dass man keine „Kraft“ in dem Sinne ermitteln kann und außen „neben“ innen platziert ist und nichts „gegen“ bzw. „auf“ die Stilformation wirkt. Zajac schließlich kann man Beweger entlocken und zwar sind dies quasi „Sogwirkungen“. Hatte man z.B. bei Vodička jene dual ausgerichtete Spannungsinstandsetzung, ist Zajac offenbar ins Gegenteil gekehrt. Dafür gibt es zwei Kräfte, nämlich die Hypolepse, die von hinten „anzieht“, wie auch das Negativ selbst als fester Magnet. Wir haben also keine innere Spannung mehr, sondern eine kaugummiartige Verformung und Verzerrung. Möchte man nun wieder auf Tynjanov zu sprechen kommen, so bietet sich dem Betrachter offenbar das Bild der Dualität und Fragilität. Sprich, es kam seither offenbar zu einer Art Fokussierung auf das Moment der Wechselwirkung, welches im Grunde einer Art Richtungslosigkeit gleichkommt. Dieses Moment hat dann in den nachfolgenden theoretischen Auseinandersetzungen anscheinend an Wichtigkeit hinzugewonnen und den „üblichen“ Fokus auf die beschreibbaren Endpunkte der literarischen Parameter geschmälert.

Daran anschließend kommen wir nun zum Negativ, welches von uns als topologische Invariante formuliert worden war. Wir hatten ja festgehalten, dass bei Tynjanov kein Negativ feststellbar war. Es scheint also tatsächlich so zu sein, dass der formalistische Ansatz in einer allumfassenden Vorstellung des Materials zu bestehen scheint und daher die Formierung eines immateriellen Negativs unter solchen Umständen nicht möglich ist. Mukařovský führt hingegen mit der Persönlichkeit ein Negativ ein, welches er gleichzeitig zusammen mit dem

Wert bzw. der Bewertung als Triebfeder versteht. Vodička entwickelt sich in jener Hinsicht weiter, als er die Konkretisierung als Negativ sieht. Diese „Bestandsaufnahme“ verweist nun deutlich auf den Leser als Persönlichkeit, durch welchen sich das literarische Werk konkretisiert. Mit Sławiński kehrt das Negativ wieder auf die Autorensseite und zum Material zurück. Er hält sich in der Hinsicht mehr an Mukařovský. Doch durch Konventionalisierung findet die gestaltete Form selbst zur Form und gießt sich damit in ein Negativ, was Sławiński von Mukařovský wiederum trennt. Grund dafür ist offenbar die Mitbeachtung reflexiver und repetitiver Bewegungen im Entwicklungsprozess. Flaker kombiniert Autor und Leser in der Entität des Epigonentums als Negativ und nimmt damit eine Zwischenposition ein. Auch bietet er mit den wesentlichen Elementen der Stilformation im Werk eine mikroskopische und damit anwenderfreundliche Variante an, was die Auseinandersetzung in wissenschaftlicher Praxis betrifft. Somit stellt sich Flakers Zugang anscheinend als für die Erforschung der topologischen Invariante exakter heraus.

Für Zajac besteht die Invariante im utopischen Gedanken, welcher ja gemeinsam mit der Hypolepse Triebfeder der Entwicklung ist. Insofern ähnelt er rein konzeptuell durch den teilweisen „Negativ-Antrieb“ Mukařovský, jedoch ist nur die Persönlichkeit für Mukařovský rein als Negativ zu verstehen, während die Bewertung eher als „gewöhnlicher“ Antrieb zu gelten hat. Zajac tendiert mit der Hypolepse zum „Vorredner“ als zeitlich versetzte Persönlichkeit (sein gewöhnlicher Antrieb) und auch trennt ihn Utopie als negativer Magnet von Mukařovský. Spannt man nun den Bogen zurück zu Tynjanov, lässt dies den vorsichtigen Schluss zu, dass es nach ihm überhaupt zur Berücksichtigung topologischer Invarianten gekommen ist und dass diese Invarianten anscheinend etwas mit der Aufgabe der absolut textimmanenten Entwicklungsvorstellung zu tun haben. Man reintegriert Autor und Leser und vermutet jene Invarianten offenbar irgendwo in deren Nähe (mal mehr beim Autor, mal mehr beim Leser), bis dann Zajac anscheinend die Invariante als rein topologisch versteht.

Die Materialvorstellung ist bei Tynjanov wesentlich mit der Form verbunden. Zur Verformung führt die aus dem literarischen Leben kommende Neuerung, welche direkt den konstruktiven Faktor verändert. Bei Mukařovský ist der ästhetische Wert der Dachverband, welcher außenliegende Funktionen mit der ästhetischen Funktion zusammenhält und somit überschreitend verstanden wird. Das Material „fasst“ so offenbar nach außen. Das hat anscheinend damit zu tun, dass die Vorstellung der Dominante nicht nur reihenintern, sondern reihenübergreifend geht und auch das Material als inhaltlicher und formaler Grad systemisch Ausdruck findet. Vodička bezeichnet das, was bei Mukařovský den anthropologischen ästhetischen Wert ausmacht, als Stoff. Sollte damit ein Naheverhältnis zum Materialbegriff

gemeint sein, erweitert Vodička demnach seine Materialvorstellung bis in den „Überbau“ hinauf und sorgt so offenbar für eine allumfassende Kongruenz von Material und Wert. Damit nähert er sich eigentlich wieder an Tynjanov an, da er das Neue am Wertebegriff mit dem erweiterten Materialbegriff „austariert“ bzw. systeminhärenter begreift.

Bei Sławiński konnten wir nur das Negativ vom Material subtrahieren und den aus Themen- und Ideenkatalog sowie Sortiment bestehenden Rest als Material bezeichnen. Das am Mischverhältnis Unkonventionelle bildet das Material, während das Negativ den konventionalisierten Rest meint. Sławiński verhält sich also offenbar umgekehrt. Hatten wir bei Mukařovský und Vodička noch konventionalisierte Strukturen als Material bezeichnet, sind es bei Sławiński die unkonventionalisierten. Als Gegenprobe dient z.B. die Konkretisierung Vodičkas, welche ja die individuelle Vervollkommnung des literarischen Werkes bedeutet bzw. Mukařovskýs Persönlichkeit, welche, wenn sie vom literarischen Werk abgezogen wird, gemeine Strukturen überlässt. Eine Vermutung für Sławińskis umgekehrte Sichtweise ist das Erfassen des Materials auf einer Metaebene.

Auch bei Flaker mussten wir mit Umkehrschlüssen operieren und so ist bei ihm anscheinend das Material der Rest, welcher überbleibt, wenn wir das Epigonentum ausblenden. Flaker ähnelt in der Hinsicht Sławińskis Zugang. Bei Zajac verhält sich das Material konträr zur utopischen Vorstellung. Wieder ist mit dem Material das Unterscheidbare gemeint, womit er eine Ähnlichkeit zu Flaker und Sławiński aufweist. Schließlich bleibt uns noch die Rückführung auf die anfänglichen Ausführungen Tynjanovs und da verhält es sich offenbar so, dass der Fokus beim Material seither immer größer wurde. Das Material Tynjanovs verblieb noch in seiner Reihe, während Mukařovskýs Material mit dem Wert als Steigbügelhalter in die Außenreihe gelangen konnte. Vodička stellte eine Äquivalenz zwischen Wert und Material her. Demnach könnte man die Konkretisierung auch als „Materialisierung“ auffassen. Mukařovskýs und Vodičkas kollektive Vorstellung des Menschen bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung des individuellen Zugangs „kippt“ bei Zajac, Flaker und Sławiński in die besser für eine Metaebene ausgelegte kollektive Vorstellung, was sich eben in jener sonderbaren Herausbildung des Merkmals der Ununterscheidbarkeit des Negativs bemerkbar macht. Dies legt die Vermutung nahe, dass wir zwischen den Ausführungen der Prager Strukturalisten und den restlichen Theoretikern einen kleinen Bruch zu verzeichnen haben.

Im zweiten Teil unserer abschließenden Bemerkungen wollen wir auf die Analyse der Bedeutungsstränge bei Tynjanovs literarischer Evolution und ihre Gegenüberstellung zu sprechen kommen.

Zuerst widmen wir uns dem Moment des Auftauchens eines konstruktiven Prinzips. Dazu ist zunächst zu sagen, dass wir bei der Analyse selbst zusätzliche Bilder des Anschlags, der Organisation und des Wertes freilegen konnten. In der Gegenüberstellung mit Tynjanovs Ausführungen fanden diese Bedeutungsmuster keine Entsprechung, da Tynjanov den Moment, wo das neue konstruktive Prinzip auftritt, als unauffällig beschreibt. Mukařovský sieht in dieser Unauffälligkeit bereits eine „Anschlagskraft“ und deckt mit seinem Wertebegriff ebenfalls den Hinweis auf das Gegenüberliegende als Wertvorstellung ab. Bei Vodička hingegen ist anscheinend die Organisation des Neuartigen das Wesentliche, d.h. die Fähigkeit, eine neue Spannungsinstandsetzung zu gewährleisten. Ślawiński bedient sich auch des Bildes einer gegenüberliegenden Begebenheit, nur ist dies bei ihm bereits „ein ganzer literarischer Strom“, der neben dem Hauptstrom „mäandert“. Man spürt hier unserer Meinung nach ebenfalls das durchorganisierte und systemische Novum, welches nicht mehr, sagen wir, so verhalten entgegentritt, wie das bei Tynjanov der Fall war. Man geht bereits davon aus, dass mit einem andersartigen Einzelfall ein ganzer dahinter stehender Komplex angesprochen ist. Flaker ähnelt Tynjanov in seiner Rückbesinnung auf die Unauffälligkeit des neuen konstruktiven Prinzips. Der metatextuelle Bezug auf vergangene literarische Zeiten bewirkt nicht so sehr einen neuen Wert, als eher eine „flach gehaltene“ Umwertung, was genau genommen nicht dasselbe ist. Dieser Gedankengang würde erlauben Flaker zu jenen Theoretikern zu zählen, welche die Literatur als Speicher begreifen, da damit der Bezug zum Vergangenen eher betont wird. Bei Zajac schließlich ist das Rückwärtsbezogene in Flakers Ansatz ausgebaut und in der Anschlussfähigkeit generalisiert worden. Sein Bild vom „Auge des Hurrikans“, also dem Stillstand als dem Grenzmoment kommt dem Abriss der Anschlussfähigkeit gleich. Dieser Abriss lässt sich, um ein Beispiel aus der Musik zu nehmen, vielleicht mit dem Fehlen des Hammeranschlags einer Klaviertaste beschreiben. Dieser (materielle) Hammeranschlag wird wieder gefordert, und zwar dann, wenn sozusagen nicht mehr klar ist, wo im (immateriellen) Ton der Anfang und wo das Ende ist. Wann das sein soll, sei dahingestellt. Um mit Tynjanov abzuschließen, lässt sich bemerken, dass Tynjanov selbst mit seiner Formulierung der „Hinterhöfe“ aus denen das neue konstruktive Prinzip auftaucht, auffällig nahe an den zeitgenössischen räumlichen Konzeptionen der Literatur war. Auch das Gegenüberliegende ist so ein räumliches Verständnis. Sonderbarerweise war es in weiterer Folge so, dass andere Bedeutungsstränge bemüht wurden, welche bei Tynjanov zwar indirekt

vorhanden waren, aber nie deutlicher artikuliert worden waren. Mukařovský entdeckte die Anschlagskraft der Persönlichkeit für sich. Vodička und Ślawiński erinnern an die Bedeutung von Organisation etc. Flaker und Zajac kehren, wie gesagt, in gewisser Art und Weise zu dieser „Unauffälligkeit der Hinterhöfe“ zurück.

Tynjanovs „priloženie“ beherbergt die Bedeutungen des Begehrens, der Aufforderung oder der Untersuchung, aber auch der Grobheit, Indifferenz oder Flinkheit. Tynjanov selbst kommt im Großen und Ganzen diesen Bedeutungen nach, lässt aber Begehren, Aufforderung und Untersuchung vermissen. Mukařovský bleibt dem Bild des Anschlags treu und vermittelt darüber hinaus durch seinen Wertebegriff so etwas wie Grobheit, nämlich diejenige des Verstoßes gegen die aktuelle ästhetische Norm. Er sieht also offenbar nicht nur die geheime Operation, sondern vornehmlich diesen Bruch- bzw. Knallmoment, der damit einhergeht. Vodička betont offensichtlich ebenfalls die Einfachheit der Anwendungsmöglichkeit, womöglich aber auch die Untersuchung der Möglichkeiten, welche dem Schriftsteller gegeben sind, um handeln zu können.

Bei Ślawiński können wir die Anwendungsmöglichkeit der Bestimmung eines Schriftstellers gleichsetzen, wobei diese strukturell „einfach“, da „am einfachsten“ auszumachen ist. Hier schwingen Bedeutungen der Grobheit bzw. Indifferenz mit. Flaker koppelt die Anwendungsmöglichkeit an die gnoseologische, expressive und axiomatische Funktion und formuliert dadurch die Möglichkeit „ästhetischer Einbußen“. Auch hier spielen die Grobheit und Indifferenz als Moment des Aufeinandertreffens der Gesellschaft als Konvolut mit der literarischen Neuerung eine Rolle. Zajac setzt das Auftauchen der Anwendungsmöglichkeit ins „ruhige Fahrwasser“, dort wo ästhetische Spezifik, Intertextualität, Intermedialität und Performativität noch unscheinbar sind. Im Grunde greift er damit sehr weit vor und erfasst weit entfernte Randbezirke. Hier ist die Grobheit bzw. Indifferenz im Sinne einer Gewöhnlichkeit bzw. Alltäglichkeit zu verstehen. Schließlich ist zusammenfassend zu sagen, dass Tynjanovs „priloženie“ von den meisten Theoretikern Übereinstimmungen in der Betonung des Moments der Grobheit aufweist. Ausgeblieben ist die aktive Bedeutung der Aufforderung oder des Begehrs. Auffällig ist, dass man den Anwendungsprozess offenbar als eher passives Geschehen wahrnimmt und das Gewicht weniger aufseiten des literarischen Novums sieht. Dabei stünden theoretisch laut unserer Analyse eben auch jene aktiven Bedeutungsmuster zur Verfügung.

Der Moment der Ausbreitung bzw. Konsolidierung beinhaltet die Bedeutungen der Spur bzw. der Bahn sowie Bedeutungen, welche auf Feldbestellung oder Ackerbau etc. hinweisen. Auch hier ist es so, dass Tynjanov diese Bedeutungsmuster prinzipiell alle mehr oder weniger

abdeckt, jedoch der Akzent bei den restlichen Theoretikern eher verschoben ist. Mukařovský verweist mit seinen Vergleichen zwischen generationengleichen Schriftstellern auf diese Spurenbedeutung viel genauer. Vodička ist in jener Hinsicht noch gewagter und betont das Präpariertsein des Raumes. Der Kritiker ist für ihn auch jene wichtige Instanz, welche diese passive Note eines Gewappnetseins auf die wuchernde Entwicklung und das „Abfangen in weiser Voraussicht“ charakterisiert. Sławiński bildet bei seiner Beschreibung des Momentes der Ausbreitung offenbar eine Art Zwischenposition zwischen Vodička und Mukařovský, da er in seiner Beschreibung des literarischen Lebens ähnlich weit räumlich geht wie Vodička (welcher ebenfalls diesen Ausdruck gebraucht), aber gleichzeitig darauf achtet wie Mukařovský gewisse Bahnen oder Raster wiederzugeben. Auch Flaker meint das literarische Leben, indem er auf das Epigontum weist, und ist damit auch im Zusammenhang mit dieser Feld- bzw. Bahnkonnotation zu sehen. Er trifft eine Art Vereinfachung und stellt die großen, eine Stilformation prägenden Werke einachsigt dem Epigontum gegenüber, was ihn prinzipiell mehr in die Nähe von Mukařovský rückt. Die Eigenart in der Gegenüberstellung zweier „literarischer Klassen“ ist jedoch auch eher räumlich verstanden.

Zajac schließlich verbindet ja das Ausbreitungsmoment mit der Normalisierung der Nichtwahrscheinlichkeit, was seinen Gedankengang grundsätzlich in die Nähe des „javlenie“, also der Erscheinung rückt. Das Zutagetreten ist bei ihm durch den Eintritt in jene Räume der Verlassenheit und Einsamkeit wohl am besten charakterisiert. Auch sind nun explizit Räume gemeint, und es wirkt so, als ob die Konnotation des Feldes nun maximal erweitert wird. Um nun wieder auf Tynjanov zurückzukommen, ist es unseres Erachtens doch ein wenig sichtbar, dass sich jene etymologischen Bedeutungshintergründe aus seinen theoretischen Ausführungen speisen, jedoch bestimmte Eindrücke eher verborgen bleiben und erst klarer werden, wenn man die Schriften der anderen Literaturtheoretiker hinzuzieht. Wahrscheinlich dürfen wir vor allem den prinzipiellen Schwellencharakter, der auf der Stufe der Ausbreitung zu verzeichnen ist, zum Gesamtbild neu hinzuzählen. Ein zweites Charakteristikum ist anscheinend der implizite Formgedanke von Symmetrie bzw. Gleichgewicht, den diese Furchen- bzw. Bahnenkonnotation gut wiederzugeben vermag. All jene Momente sind je nach Bedarf oder Betonung in den theoretischen Schriften (einmal mehr, einmal weniger) sichtbar. Schlussendlich kommen wir zum Moment der Automatisierung. Hier ist es so, dass wir bestimmte Bedeutungsmuster zu verzeichnen haben, welche eben im weitesten Sinne mit Irrationalität in Verbindung gebracht werden können. Bei Tynjanov bildet womöglich der Begriff der Automatisierung noch Nuancen eines Prozesses ab, der sozusagen als selbsttätig bzw. „wie von Zauberhand“ verstanden werden kann. Viel mehr jedoch geht es um den

Umstand des Hervorrufens eines neuen konstruktiven Prinzips und viel mehr, als dass dieses Hervorrufen von Tynjanov festgehalten worden ist, ist unserer Meinung nach nicht ersichtlich. Daher ist die Automatisierung behelfsmäßig auch in Relation zu ihren benachbarten Entwicklungsschritten zu sehen. Mukařovský, dessen Denken in Bahnen zu einer Gleichgewichtung führt, beschreibt jene eingangs erwähnte Irrationalität mit Indifferenz und kommt damit dem Phänomen schon näher. Bei Vodička ist die Indifferenz eigentlich Kongruenz. Das heißt, dass für ihn ab einem gewissen Moment die Spannung durch zu große Übereinstimmung nicht mehr aufrecht erhalten werden kann. Ślawińskis Blick auf die Dinge offenbart, dass anscheinend eher die Auseinandersetzung des Publikums mit dem literarischen Werk gemeint ist. Und zwar ändert sich offenbar die Beziehung des Lesers, welche anfangs in einer ästhetischen Rezeption bestand, und schlägt in Banalität um, sodass wir es mit Irrationalität im Sinne von Referenzlosigkeit zu tun haben. Der Kontakt mit dem Leser wird gekappt.

Ähnlich sieht dies auch Flaker und stattet diese letzte Phase mit einer eigenen Funktion, nämlich der Unterhaltungsfunktion aus. Zusätzlich ist es bei ihm nicht der Leser, sondern, wie oben bereits erwähnt, das sich am Standard orientierende Epigonentum, welches umschägt und der neue Träger der Innovation wird. Wortwörtlich erwähnt die Referenzlosigkeit Zajac mit Ivo Osolsoběs Oszillation zwischen dem semiotischen und antisemiotischen Charakter des Ostentativen (siehe 9.4). Bei ihm ist die Irrationalität wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Zeichenlosigkeit zu sehen. Abschließend ist zu sagen, dass bei Tynjanov diese letzte Entwicklungsstufe der Automatisierung durch ihr Hinweisen auf jene irrationalen Momente schwerer zu fassen ist. Aber auch hier sehen wir, dass sich aus jener prägnanten Definition Tynjanovs bestimmte Bedeutungsschwerpunkte für die nachfolgenden Literaturtheoretiker ergeben. Und zwar ließe sich diese Irrationalität wahrscheinlich als ein Verlust von Kontakt bzw. aus dem Blickwinkel des Dritten als Verlust der Nachvollziehbarkeit der Zweckverfolgung überhaupt verstehen. Dass eben die Automatisierung im Grunde den wie auch immer gearteten Kontaktverlust bedeutet, wäre hier letztendlich als ergänzendes Charakteristikum festzuhalten.

11 Резюме на русском языке

Особенностям литературной эволюции в работах Юрия Николаевича Тынянова посвящено уже много научных трудов. Но нужно отметить, что это, пожалуй, касалось скорее образных произведений, рассматривающих тезисы Тынянова в контексте русского формализма. Здесь следует упомянуть такие имена, как Аге Ханзен-Леве или Виктор Эрлих. В этой связи и рекомендуется обратиться к этим литературоведам, чтобы получить общий обзор творчества писателя, потому что темой данной работы это не является. Наш подход к анализу теории Тынянова состоит из двух частей. Во-первых, предпринимается попытка охватить представление о переходе, которая является по-нашему мнению основой для описания каждого и любого изменения или развития (в том числе и литературной эволюции). Этот подход реализуется с помощью материального или физического понимания, представляющего возможность топологически описать агрегатные состояния. А с другой стороны - позволяет сделать набросок, который содержит все необходимые компоненты искомой материальной топологии литературы. Набросок сам по себе является топосом (т.е. аргументативным истоком) дальнейшего толкования. Итак, первый подход является пространственным описанием литературы.

Дальнейшая цель данной работы - рассмотреть, прежде всего, тот аспект литературной эволюции, как его видел Тынянов в 20-ых годах прошлого века в издании «Литературный факт». С этим смыслом мы полностью придерживаемся его видению с четырьмя стадиями развития литературы и следовательно будем подробно останавливаться лишь на связанных с ним терминах. Данный вариант с четырьмя стадиями составляет основу для подробного изучения языка Тынянова, которое основывается на этимологическом анализе его языка. Данный анализ также соответствует пространственным представлениям в качестве первого подхода, но основывается на еще трех точках зрения: феноменологической, дискурсивной и той, что касается мысли об источнике. Этим трем точкам зрения присуще представление некоего «преддверия». Для данного второго подхода существуют такие сравнимые труды, как например статья Роберта Дали «Metaphors of Genre Inequality in Iurii Tynianov's 'The Literary Fact'» (2013) или «Das dynamische System: zur Entwicklung von Begriff und Metaphorik des Systems bei Jurij N. Tynjanov» (1992) Клааса-Хинриха Элерса, хотя нашему подходу метафоры несущественны.

Эти два подхода являются основой для сопоставления литературной эволюции Тынянова с теоретическими изысканиями Яна Мукаржовского, Феликса Водички, Януша Славинского, Александра Флакера и Петра Зайца. Цель данной работы - это с помощью наших двух подходов найти сходства и различия между Тыняновым и остальными теоретиками литературы и прокомментировать их.

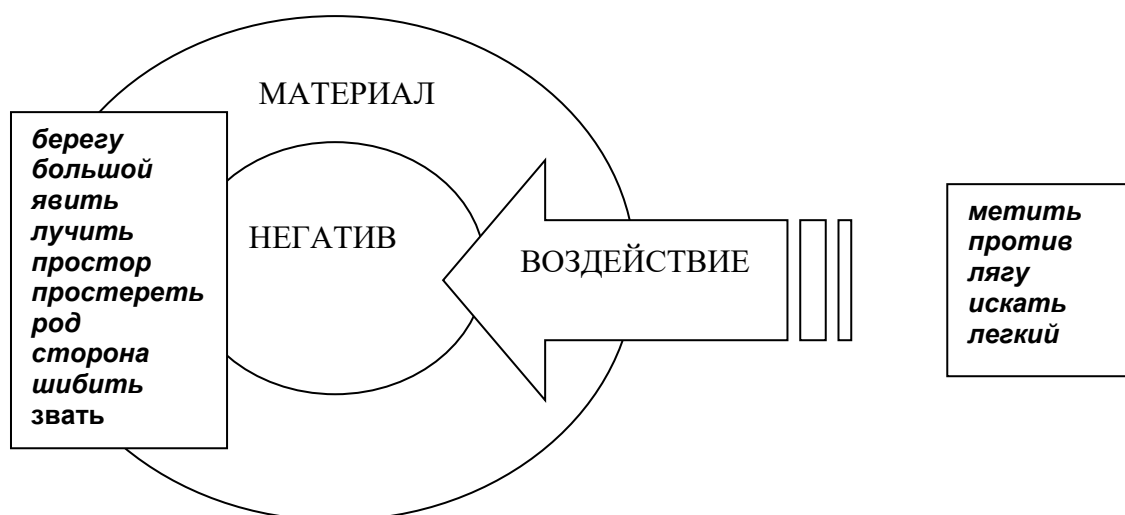
При определении терминов, являющихся основой для методологии анализа всех авторов и их конспектов, придерживаемся в начале «простого» представления перехода с А к Б в качестве топоса и создаем набросок. Причиной такого топологического наброска является, во-первых, факт, что топология как наука о пространстве в последнее время играет важную роль в литературоведении. Во-вторых, с помощью топологии возможно не только лучше понять пространство-время, но и материал, так как «es geht [in der Topologie] um Relationen, die selbst nicht räumlich (im Sinne von Ausdehnung oder Materialität) sind».²⁵⁰ Это означает, что зная топологические связи мы поймем материал и его описание у Тынянова, Мукаржовского, Флакера, Славинского, Водички и Зайца.

Во-вторых, мы хотим обратить внимание на язык Тынянова в его наброске литературной эволюции, т.е. не на его терминологию, но на слова «вокруг», лишь описывающее его терминологию и рассмотреть их этимологические источники. Как уже упоминалось выше, есть три причины, почему именно так действуем. Прежде всего, мы считаем, что через этимологический анализ окружающих терминологию Тынянова слов можем понять дополнительные значения в привязке к литературной эволюции какбы «на преддверии» языка. Итак, анализ в данном понимании является феноменологическим. Кроме того, выражение Андрея Белого о слове-термине как «прекрасном и мертвом кристалле» также подвигло нас к рассмотрению слова «без оправы». Тем самым идеи Белого позволяют создать дискурсивную связь между Тыняновым и Алексеем Крученых («Слово как таковое»). Этим мы ни в коем случае не хотим сказать, что их теоретические подходы являются одинаковыми, но находятся в дискурсивных отношениях, что касается их обращения к «существенному». Таким образом, далее мы не планируем видеть в тезисах Тынянова не видеть никакой абсолютности. В-третьих, этот подход имеет тесную связь с французской революцией и мысли об источнике в модерне (например «Назад к природе» Руссо).

²⁵⁰ Stephan Günzel, Raumparadigmen, Bielefeld 2008, S. 222.

При слове «эволюция» поневоле появляется вопрос топологического характера развития, но топология сама по себе также и наука о инвариантах, т.е. параметрах, не изменяющихся. Как может что-то эволюционировать, если оно не изменяется? Ответ на данный вопрос дает нам классификация фазовых переходов и агрегатных состояний (твердое тело/жидкость/газ), так как изменение материала сильно зависит от давления (температуры). Тынянов сравнивал эволюционные процессы в литературе с физическими воздействиями, что хотим сделать и мы.

Данные фазовые переходы происходят, когда нарушаются симметрии. Таким образом, существуют состояния, при которых классификация по симметриям невозможна. Какие именно эти состояния, для нас в этой связи несущественно. Упомянутые состояния классифицируются по топологическим инвариантам. Итак, при каждом состоянии мы можем представить себе дыру, т.е. у состояния А - одна дыра, у состояния Б - две дыры, и т.д. И если мы представим себе, что эти топологические инварианты также подлежат изменениям, то определяется изменение материала конкретного предмета (в нашем случае литературы) через изменение топологического инварианта в своей фазе. Иначе говоря, не изменяется материал, а (добавляя энергию извне) выраженный в нем негатив. Наш топос перехода, выделенный из естественных наук определяется, следовательно, как через воздействие извне изменяющегося негатива. Итак, определяя отсюда топологию, приходим к следующему наброску:



В наброске мы также видим слова, связанные с терминологией литературной эволюции Тынянова, распределенные по двум группам. Одна группа описывает воздействие, а другая группа связана с материалом. Как мы уже упоминали выше, эти слова - результат этимологического анализа, причины которого мы также уже обсудили.

Следует еще раз подчеркнуть, что мы анализировали не термины Тынянова, а окружающие термины слова, связанные с четырьмя стадиями литературной эволюции Тынянова:

«И вот, при анализе литературной эволюции мы наталкиваемся на следующие этапы: 1) по отношению к автоматизованному принципу конструкции диалектически намечается противоположный конструктивный принцип; 2) идет его приложение – конструктивный принцип ищет легчайшего приложения; 3) он распространяется на наибольшую массу явлений; 4) он автоматизуется и вызывает противоположные принципы конструкции.»²⁵¹

Рассматривая наш набросок, хотим сначала обсудить воздействие и показать, как оно понимается во всех теоретических подходах. Оно таково, что наше сравнение показало разные степени «мощности». Если у Тынянова еще наблюдается мышление в рядах, где из-за их взаимодействия возникают инновации, это наблюдается не у всех теоретиков. Мукаржовский также придерживается идеи о рядах и их взаимодействии, но добавляет личность как главный фактор взаимодействия, а как пассивный регулятор – оценку. При этом Мукаржовский считает взаимодействие между культурными рядами слабее, чем обычное. Водичка, полагаем, сосредоточился на пассивном регуляторе оценки Мукаржовского, и поэтому создается впечатление, что его понимание эволюции именно поэтому, по-нашему мнению, не показывает какого бы ни было направления. Если у Мукаржовского еще чувствуется направление, то у Водички его нет. Вместо этого, по его мнению, что-то обрушивается, когда некие параметры отсутствуют. Поэтому можно сказать, что в его теории первый раз появляется некая ломкость и некий дуализм. Славинский ориентируется в принципе на Мукаржовского и также заявляет о личности как движущей силе, но одновременно допускает, что тут имеются в виду лишь абстрактные способности и вскрыть их с помощью науки невозможно. В таком виде он в принципе не отвечает на вопрос о движущей силе, что несильно отличает его от Водички. У Флакера мы видим, что движущую силу найти невозможно, а внешнее «находится рядом» с внутренним и нет ничего, что бы влияло «против» или «на» его формацию стиля. Наконец, у Зайца можно обнаружить воздействие на литературу, а это как бы «отсос». Если например у Водички мы видим дуальное восстановление напряженности, то у Зайца – все наоборот. Мы имеем две разные силы,

²⁵¹ Юрий Тынянов, Архаисты, 1923, стр. 17.

а именно - гиполепсис (способность подсоединения), которая тянет сзади, и невещественный негатив в качестве магнита. Это означает не «закрепление» и не «расположение палатки», но деформацию и искривление на примере жевательной резинки. Если вернуться к Тынянову, то нам представляется образ двойственности и ломкости. Точнее, с того времени дошло до сосредоточенности на момент взаимодействия, который в основном является безнаправленностью. Этот момент приобретал все больше и больше важности и снизил фокус на описуемые конечные пункты литературы.

Теперь обратим наше внимание на негатив, который мы определили как топологический инвариант. Как мы упомянули выше, у Тынянова негатива не было. Поэтому представляется, что формалистический подход заключается в всеохватывающем представлении материала, и поэтому определить негатив в данных обстоятельствах невозможно. Зато Мукаржовский ввел личность как негатив, который вместе с оценкой или ценностью рассматривается как движущая сила или воздействие на литературу. Водичка развивает это понимание далее и видит конкретизацию (учет) произведения как негатив. Данный «учет» ссылается на читателя как личность, через которую произведение конкретизируется. У Славинского негатив возвращается к автору и к материалу. Он в этой связи придерживается идей Мукаржовского. Однако через условность или конвенцию форма сама по себе приобретает форму и тем самым создает негатив, что различает Славинского и Мукаржовского. Причиной этого является, видимо, обращение внимания на возвратные и повторяющиеся движения в процессе развития.

Флакер сравнивает автора с читателем в сущности эпигонства и, тем самым, находится в промежуточном положении. В качестве основных элементов формации стиля в произведении он также доставляет удобный для пользователя подход, что касается научного расследования на практике. Тем самым его подход оказывается также самым четким при расследовании топологических инвариантов в литературе. Для Зайца инвариант состоит в утопической мысли, являющейся вместе с гиполепсисом движущей силой литературной эволюции. В отношении негатива как движущей силы он (чисто теоретически) подобен Мукаржовскому, но только личность для Мукаржовского - чистый негатив, а оценка «обычной» движущей силой. Заяц гиполепсисом (т.е. его обычной движущей силой) выделяет тенденцию к «предыдущему оратору» как личности, перемещенной во времени, а также отличается от Мукаржовского утопией как негативным магнитом. Возвращаясь к Тынянову,

можно сделать логичный вывод, что после него стали приходить к принятию во внимание топологических инвариантов, и что эти инварианты имеют некую связь с отказом от совершенно имманентного формалистического подхода к эволюции литературы. Снова в качестве компонентов в теорию литературы включаются автор с читателем и инварианты рассматриваются, видимо, где-то недалеко от тех компонентов (то автор ближе, то - читатель), до момента, когда Заяц, по-видимому, посчитал инвариант чисто топологическим понятием.

Представление о материале у Тынянова тесно связано с формой. К деформации ведет инновация из литературного быта, которая напрямую изменяет конструктивный фактор. У Мукаржовского эстетическая ценность – стропильная нога, которая соединяет эстетическую функцию с остальными, лежащими извне и, тем самым, является переходной. У него материал, таким образом, «хватает» видимо наружу. Это связано с тем, что доминанта находится не только внутри рядов, но и пересекается с другими рядами, и также материал воспринимается в системе как содержательный и одновременно формальный. Водичка называет то, что у Мукаржовского является антропологическо-эстетическая ценность, веществом. Если тем самым имеются в виду близкие отношения с термином-материалом, то Водичка, следовательно, расширяет свое представление о материале до «надстройки» и, таким образом, видимо, определяет абсолютную конгруэнтность материала и ценности. Этой идеей он опять приближается к Тынянову, потому что он «выверяет» инновационный потенциал термина-ценности как более широкое или же более присущее системе представление о материале. У Славинского мы смогли лишь отделить негатив от материала и назвать материалом все остальное, состоящее у него из списка тем или идеи и ассортимента. Необычное при соотношении смеси является материалом, когда обычное и остальное – негатив. Видимо, Славинский занимает противоположную позицию.

Если у Мукаржовского и Водички обычные структуры являлись еще материалом, то у Славинского – он необычным. В качестве встречной проверки подходит, например, конкретизация Водички, которая означает индивидуальное усовершенствование, или же личность у Мукаржовского, оставляющая как вычитаемое обычные структуры. Предполагается, что противоположная точка зрения Славинского – осмысление материала на мета-уровне. У Флакера мы также вынуждены работать с выводами от противного, и, так, у него, видимо, материал – остальное, если убрать эпигонство. В этом отношении Флакер похож на подход Славинского. У Зайца материал занимает

отрицательную позицию к утопическому представлению. Опять у материала имеется в виду отличимого, поэтому его подход похож тот, что у Флакера и Славинского. Наконец, обращаясь к первоначальным высказываниям Тынянова, мы видим, что фокусирование на материале становилось с того времени все сильнее и сильнее. Материал Тынянова оставался еще актуальным, когда материал Мукаржовского смог с помощью ценностей перейти к рядам, лежащим извне. Водичка привел материал и ценность к эквивалентности. Таким образом, под конкретизацией можно понимать «материализацию». Представление коллективного человека Мукаржовского и Водички при одинаковом понимании индивидуального подхода «опрокинулось» у Зайца, Флакера и Славинского в представление о коллективе, более пригибающееся для теоретизации на метауровне, что как раз ощущается в том странном образовании особенности неотличимости негатива. Поэтому предполагается, что между пражскими структуралистами и остальными теоретиками имеются небольшие расхождения.

В следующей части работы хотим обратить наше внимание на анализ этимологических особенностей наброска с четырьмя стадиями развития литературной эволюции Тынянова. Сначала рассмотрим момент обнаружения нового конструктивного принципа. К тому нужно добавить, что в нашем анализе мы нашли дополняющие набросок иллюстрации удара, организации и ценности. При сопоставлении с идеями Тынянова эти узорные значения им не соответствовали, потому что Тынянов называет момент обнаружения нового конструктивного принципа незаметным. Мукаржовский отмечает уже иллюстрацию удара и также намекает своим термином-ценностью на противоположность как ценность. У Водички наоборот – организация инновации является важной, т.е. гарантией возникновения напряженности. Славинский употребляет образ противоположного события, но у него – это «целый литературный поток», извивающийся около главного потока. По нашему мнению, здесь также ощущается организованная и системная инновация, не выделенная так скрытно, как у Тынянова. Видимо, исходятся из того, что за единичным случаем стоит целый инновационный комплекс. Флакер похож на Тынянова своим обращением к скрытности обнаружения нового конструктивного принципа. Метатекстуальная ссылка на прошлое литературное время вызывает не столько новую ценность, сколько, скорее «простую» переоценку, что, точно говоря, не то же самое. Данный ход мыслей позволяет отнести Флакера к теоретикам, воспринимающим литературу как хранилище, потому что, скорее всего, отмечается связь с прошлым. Наконец, у Зайца

также есть ссылка в прошлое, но она приспособленная и обобщенная. Его иллюстрация «глаза урагана», т.е. штиля как предельного момента соответствует исчезновению способности подсоединения. На примере из музыки, этот отрыв можно сравнить с отсутствием молоткового удара при игре на рояле. В материальном молотковом ударе мы снова нуждаемся, когда становится неясно, где в нематериальном звуке присутствует начало, а где конец. Чтобы закончить рассмотрение идей Тынянова, можно сказать, что он сам со своим определением «задворков», из которых появляется новый конструктивный принцип, был поразительно близок современным пространственным концепциям в литературе. Также его противоположность является пространственным осмыслением. Как ни странно, с того времени акценты ставились на другие значения, которые были, правда, и у Тынянова, но никогда выразились столь ярко. Мукаржовский открыл для себя силу «удара» личности. Водичка и Славинский упоминают значение организации и т.д. Как было упомянуто выше, Флакер и Заяц в своем роде возвращаются к «скрытности задворков».

«Приложение» Тынянова содержит в себе не только значение алчности, запроса и расследования, но и грубости, апатии или быстроты. Сам Тынянов, в общем определяет эти понятия, но понятия алчности, запроса и расследования оставляет без внимания. Мукаржовский придерживается иллюстрации удара и передает через свой термин-ценность что-то в роде грубости, а именно преступления против нормы. Он, видимо, замечает не только скрытое действие, но и тот самый сопутствующий момент взрыва или треска. Водичка, видимо, также подчеркивает простоту возможности использования, а, вероятно, также и возможность действия, дающую писателю знать о себе. У Славинского мы можем сопоставить возможность использования с определением автора, причем она структурно «проста», потому что можно ее распознать «самым простым» способом. Здесь имеется резонанс значений грубости или же апатии. Флакер относит возможность использования к гносеологической, экспрессивной и аксиоматической функциям и, таким образом, допускает вероятность «эстетической утраты». Также здесь играют роль грубость и апатия как моменты столкновения общества-свертка с литературной инновацией. Заяц более нейтрально рассматривает момент обнаружения новой возможности использования, тогда, когда эстетическая специфика, интертекстуальность, интермедальность и перформативность еще незаметны. Тем самым он, по большей части достигает дальних окраин литературы. Здесь под грубостью или апатией подразумевается обыденность. Наконец, можно сказать, что «приложение» Тынянова у большинства теоретиков соответствует

выделения момента грубости. Зато нет активных определений таких значений, как, например, алчность или запрос. Поразительно, что процесс использования, видимо, осмысливается в качестве более пассивного явления и менее подчеркивается литературная инновация. К тому же согласно нашему анализу соответствующие понятия активных значений как раз бы присутствовали.

Момент распространения или же консолидации содержит в себе значение следа или полосы, а также значений, которые ссылаются на возделывание поля или земледелие. Здесь также - Тынянов в принципе определяет эти значения, но у остальных теоретиков несколько другой акцент. Мукаржовский сравнением писателей одного поколения точнее указывает на значение полосы. Водичка проявляет еще больше смелости и подчеркивает препарированность пространства. Критик является для него той личностью, которая отражает характер запасованности и «предусмотрительного перехвата». Славинский в своем описании момента распространения, видимо, находится между Водичкой и Мукаржовским, потому что он в своем описании литературной жизни идет также далеко как Водичка (который тоже употребляет этот термин), но при этом обращает внимание на полосы как Мукаржовский.

Флакер рассматривает литературную жизнь, когда ссылается на эпигонство и поэтому также придерживается коннотации поля и полос. Одновременно он в упрощенном виде сопоставляет эпигонство великим произведениям, формирующим формацию стиля, что делает его похожим на Мукаржовского. Однако особенность сопоставления двух «литературных классов» считается более пространной.

Наконец, Заяц при этом увязывает момент распространения с нормализацией невероятности, что делает его идеи более близкими к «явлению». Явление у него самым лучшим образом характеризуется вхождением в пространство заброшенности и одиночества. Речь, в том числе, идет о пространстве и, кажется, что коннотации поля расширились максимально. Возвращаясь к Тынянову, на наш взгляд, может показаться, что эти этимологические значения основываются на его теории, но некоторые впечатления остаются скрытыми и проясняются только после прочтения остальных теоретиков. Вероятно, мы можем добавить прежде всего принципиальный характер порога, выделяющийся на стадии распространения. Иной характер - это, видимо, имплицитная идея о состоянии симметрии или равновесия, четко определенная коннотацией полос или следов. Все эти моменты видны (в разной степени) в теоретических трудах в зависимости от направленности конкретной теории.

Наконец, обратим внимание на момент автоматизации у Тынянова. Здесь видно, что мы имеем дело с определенными толкованиями значений, которые можно сравнить в дальнейшем с иррациональностью. У Тынянова момент автоматизации отображает еще и нюансы процесса, которые можно назвать самостоятельными или возникшими «волшебным путем». Скорее всего, речь идет о моменте зарождения нового конструктивного принципа и ярче, чем у Тынянова, он, с нашей точки зрения, не описан. Поэтому автоматизация также затрагивается нами в соотношении с последовательными стадиями развития. Мукаржовский, мышление осями которого ведет к равновесию, описывает именно иррациональность апатии и, таким образом, уже приближается к данному феномену. У Водички апатия по своей сути является конгруэнтностью. Это означает, что у него с определенного момента не может поддерживаться напряженность из-за слишком большого количества соответствий. Взгляд Славинского свидетельствует, что, скорее всего, имеется в виду расхождение читателей с литературным произведением. Таким образом, видимо, изменяется отношение читателя, которое состояло в эстетической рецепции и теперь возникает банальность, вследствие чего мы имеем дело с иррациональностью в виде безреферентности. Контакт с читателем потерян. Так же у Флакера, который совмещает эту последнюю стадию с функцией развлечения. Дополнительно это у него не читатель, но ориентирующееся на стандарты эпигонство, которое изменяет свою позицию и становится носителем инновации.

Заяц описывает буквально безреферентность осцилляцией Иво Осолсобеса, которая двигается между семиотическим и антисемиотическим характерами демонстративности. У него, кажется, иррациональность связана с бессодержательностью знака. В конце следует отметить, что у Тынянова сложнее понять данную последнюю стадию развития литературы (автоматизацию) из-за выделения иррациональных моментов. Но здесь мы также наблюдаем определенные ключевые моменты значения, вытекающие для последующих теоретиков из четкой дефиниции Тынянова. Таким образом, эту иррациональность мы должны понимать, вероятно, как потерю контакта или, с точки зрения третьего лица, вообще как потерю возможности использования по назначению. То, что автоматизация по своей сути означает, какую бы ни было потерю контакта, является в конечном итоге особенностью последней фазы литературного развития.

12 Literaturverzeichnis

Alt 1986

Peter-André Alt, Theorien literarischer Evolution bei Šklovskij, Tynjanov und Mukařovský, in: *arcadia. International Journal of Literary Culture / Internationale Zeitschrift für literarische Kultur*, Band 21, 1986, S. 1-22.

Anley 2014

Maxwell Anley, *The Wisdom of Brainless Knights: Paradox, Dialectics and Literature's Conditions of Possibility*, Durham 2014.

Bann 1973

Stephen Bann u. John E. Bowlt, *Russian Formalism: a collection of articles and texts in translation*, Edinburgh 1973.

Bartmiński 2012

Jerzy Bartmiński, Der Begriff des sprachlichen Weltbildes und die Methoden seiner Operationalisierung, in: *text und diskurs* 5, 2012, S. 269–289.

Beasley 2015

Tim Beasley-Murray, The Mukařovský Case: Structuralism, Stalinism, and the Avant-Garde, in: *Central Europe*, Vol. 13 (1-2), 2015, S. 51-71.

Belyj 1910

Andrej Belyj, *Simvolizm. Kniga statej*, Sankt-Peterburg 1910.

Brückner 1927

Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927.

Burg 1985

Peter Burg, Jan Mukařovský. Genese und System der tschechischen strukturalen Ästhetik, München 1985.

Coufal 2005

Daniela Elisabeth Coufal, „...als wollte man die Eigenschaften einer Kanonenkugel unabhängig von der Frage des Flugs einschätzen“: die Dynamik der Komödie dargestellt anhand von Jurij Tynjanovs Theorie der literarischen Evolution und ausgewählten Werken von Molière, Holberg und Hofmannsthal, Wien 2005.

Culler 2002

Jonathan Culler, *Literaturtheorie*, Stuttgart 2002.

Czermińska 2016

Małgorzata Czermińska, Autor, literarisches Subjekt, Zeugenschaft und Raumerfahrung, in: Die Welt der Slaven, Jahrgang LXI, 2016/1, S. 136-151.

Depretto 2010

Cathérine Depretto, Le formalisme russe et ses sources. Quelques considérations de méthode, in: Cahiers du monde russe, Vol. 51/4, 2010, S. 565-579.

Dmitriev 2002

Aleksandr Dmitriev, Le contexte européen (français et allemand) du formalisme russe, in: Cahiers du monde russe, 43/2-3, 2002, S. 423-440.

Eagle 1981

Herbert J. Eagle, Verse as a Semiotic System: Tynjanov, Jakobson, Mukařovský, Lotman Extended, in: The Slavic and East European Journal, Vol. 25, Nr. 4, 1981, S. 47-61.

Ehlers 1992

Klaas-Hinrich Ehlers, Das dynamische System: zur Entwicklung von Begriff und Metaphorik des Systems bei Jurij N. Tynjanov, Frankfurt am Main 1992.

Eismann 1986

Wolfgang Eismann, Von der Volkskunst zur proletarischen Kunst. Theorien zur Sprache der Literatur in Rußland und der Sowjetunion, München 1986.

Erlich 1955

Victor Erlich, Russian Formalism: History, Doctrine, Den Haag 1955.

Flaker 1976

Aleksandar Flaker, Stilske formacije, Zagreb 1976.

Fokkema 1987

Douwe Fokkema, Versuche zur Erklärung literarischer Evolution, in: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Band 23, 1987, S. 207-227.

Fořt 2010

Bohumil Fořt, Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy, Brno 2010.

Friedberger 2011

Andreas Friedberger, Landau Niveaus in topologischen Oberflächenzuständen, Augsburg 2011.

Grygar 1966

Mojmír Grygar, Formální metoda po čtyřiceti letech (Poznámky ke knize Victora Erlicha Ruský formalismus), in: Česká literatura, Jahrgang 14, Nr. 4, 1966, S. 310-320.

Günther 1973

Hans Günther, Struktur als Prozeß. Studien zur Ästhetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus, München 1973.

Günzel 2008

Stephan Günzel, Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen, in: Jörg Döring u. Tristan Thielmann (Hg.), Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld 2008, S. 219-237.

Hansen-Löve 1978

Aage Hansen-Löve, Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien 1978.

Ivleva 2006

Victoria Ivleva, Literary Theory in Practice: Rethinking Jurij Tynjanov's „The Wax Figure“, in: Russian Literature LX (2006) II, S. 127-157.

Jankovič 2004

Milan Jankovič, Glosa k Vodičkovu pojetí ‚konkretizace‘, in: Alice Jedličková, Felix Vodička 2004, Praha 2004, S. 70-73.

Kaverin 1988

Veniamin Kaverin, Novoe zrenie. Kniga o Jurii Tynjanove, Moskva 1988.

Klimova 2013

Marina Klimova, Bol'shoj étimologičeskij slovar' russkogo jazyka, Moskva 2013.

Koppe 1978

Franz Koppe, Die literaturtheoretischen Hauptrichtungen und ihr Ertrag für eine Gegenstandsbestimmung der Literaturwissenschaft, in: Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie, Vol. 9 (1), 1978, S.157-184.

Kuße 2006

Holger Kuße, Termini als Grenzen. Ein Begriff und seine Metaphern bei P. A. Florenskij, in: Peter Thiergen (Hg.), Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit: Beiträge zu einem Forschungsdesiderat, Köln-Weimar-Wien 2006, S. 219-232.

Matejovič 2008

Pavel Matejovič, Transformácie „poetiky chaosu“ v poľskom, českom a slovenskom kultúrnom kontexte, in: Slovak Review, Bratislava 2008/3, S. 85-98.

Medvedev 1928

Pavel Medvedev, Formal'nyj metod v literaturovedenii. Kritičeskoe vvedenie v sociologičeskuju poëtiku, 1928, in: Michail Bachtin, Frejdizm. Formal'nyj metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofija jazyka. Stat'i, Moskva 2000, S. 185-348.

Mukařovský 1966

Jan Mukařovský, Studie z estetiky, Praha 1966.

Oraić Tolić 2004

Dubravka Oraić Tolić, Aleksandar Flaker i Zagrebačka Škola, in: Josip Pandurić (Hg.), Oko književnosti. Osamdeset godina Aleksandra Flakera, Zagreb 2004, S. 21-38.

Paternu 1978

Boris Paternu, Von der Geschichte zur Typologie der Literatur, in: Zeitschrift für Slawistik, Band 23, 1978, S. 225-230.

Pichler 2009

Wolfram Pichler, Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst, in: Wolfram Pichler (Hg.), Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen, Wien 2009, S. 13-66.

Previšić 2010

Boris Previšić, Die Literatur der Literaturtheorie, Bern-Wien 2010.

Renfrew 2006

Alastair Renfrew, A Word about Material: Bakhtin and Tynianov, in: The Slavonic and East European Review, Vol. 84, Nr. 3, London 2006, S. 419-445.

Rosengrant 1980

Sandra Rosengrant, The Theoretical Criticism of Jurij Tynjanov, in: Comparative Literature Vol. 32, Nr. 4, 1980, S. 355-389.

Rozwadowski 1950

Jan Rozwadowski, O zjawiskach i rozwoju języka, Kraków 1950.

Šanskij 1975

Nikolaj Šanskij, Kratkij étimologičeskij slovar' russkogo jazyka, Moskva 1975.

Schahadat 2016

Schamma Schahadat, Schwerpunkt: Polnische Literaturtheorie. Vorwort, in: Die Welt der Slawen, Jahrgang LXI, 2016/1, S. 65-69.

Schapp 1910

Wilhelm Schapp, Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung, Göttingen 1910.

Schmitz 2010

Walter Schmitz, „Deutsche Größe“. August Wilhelm Schlegels Konzeption des Nationalen in der Wissenskrise um 1800, in: York-Gothart Mix und Jochen Strobel (Hg.), Der Europäer August Wilhelm Schlegel: romantischer Kulturtransfer-romantische Wissenswelten, Berlin 2010, S. 255-274.

Schrader 1987

Monika Schrader, Theorie und Praxis literarischer Wertung: literaturwissenschaftliche und -didaktische Theorien und Verfahren, Berlin-New York 1987.

Seidel 2006

Linda Seidel, Formalism, in: Conrad Rudolph (Hg.), A Companion to Medieval Art, Oxford 2006, S. 106-127.

Sládek 2015

Ondřej Sládek, Jan Mukařovský. Život a dílo, Brno 2015.

Sławiński 1962

Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska u. Janusz Sławiński (Hg.), Zarys teorii literatury, Warszawa 1962.

Sławiński 1988

Janusz Sławiński u. Nina Taylor, Reading and Reader in the Literary Historical Process, in: New Literary History, Vol. 19, No. 3, History, Critics, and Criticism: Some Inquiries, Baltimore 1988, S. 521-539.

Sobolczyk 2011

Piotr Sobolczyk, Sławiński, Białoszewski, interpretacja, in: Teksty Drugie, 2011/6, S. 238-261.

Steiner 1984

Petr Steiner, Russian Formalism: A Metapoetics, Ithaca 1984.

Stempel 1972

Wolf-Dieter Stempel, Texte der russischen Formalisten. 2. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache, München 1972.

Stöckmann 2001

Ingo Stöckmann, Vor der Literatur. Eine Evolutionstheorie der Poetik Alteuropas, Tübingen 2001.

Striedter 1969

Jurij Striedter, Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969.

Striedter 1989

Jurij Striedter, *Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*, Cambridge 1989.

Szymutko 2007

Stefan Szymutko, Po co literatura jeszcze jest? Na motywach książek Janusza Sławińskiego „Przypadki poezji“ i „Miejsce interpretacji“ *Teksty Drugie*, Warszawa 2007/3, S. 142-152.

Tchougounnikov 2003

Sergueï Tchougounnikov, Le formalisme russe: entre pensée organique allemande et premier structuralisme, in: *Protée*, Vol. 31, Nr. 2, 2003, S. 83–98.

Tchougounnikov 2010

Sergueï Tchougounnikov u. David Romand, Le formalisme russe. Une séduction cognitiviste, in: *Cahiers du monde russe*, 51/4, 2010, S. 521-546.

Tchougounnikov 2016

Sergueï Tchougounnikov, Le ‚sentiment‘ comme facteur sémantique: la ‚sémantique représentationnelle‘ entre la ‚linguistique psychologique‘ et le formalisme, in: *Language design: journal of theoretical and experimental linguistics*, Special Issue, 2016, S. 27-44.

Thompson 1971

Ewa M. Thompson, *Russian formalism and Anglo-American new criticism: a comparative study*, Berlin-Boston 1971.

Todorov 1965

Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*, Paris 1965.

Tureček 2004

Dalibor Tureček, K Vodičkovu modelu literární historie, in: Felix Vodička 2004. Sborník příspěvků z kolokvia pořádaného Ústavem pro českou literaturu AV ČR k třicátému výročí úmrtí badatele dne 29. ledna 2004, Praha 2004, S. 9-17.

Tynjanov 1929

Jurij Tynjanov, *Archaisty i novatory*, Leningrad 1929.

Tynjanov 1977

Jurij Tynjanov, *Poëtika. Istorija literatury*. Kino, Moskva 1977.

Toye 2013

Richard Toye, *Rhetoric. A very short introduction*, Oxford 2013.

Untermann 1974

Jürgen Untermann, *Etymologie und Wortgeschichte*, in: Hansjakob Seiler (Hg.), *Linguistic workshop III. Arbeiten des Kölner Universalienprojekts*, München 1974, S. 93-116.

Vasmer 1986

Maks Vasmer, *Étimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, Tom I-IV, Moskva 1986.

Vodička 1969

Felix Vodička, *Struktura vývoje*, Praha 1969.

Vojvodík 2013

Josef Vojvodík, *The Concept of Structure and the Work of Art in the Structuralist Art History of Hans Sedlmayr in Comparison with the Structural Aesthetics of Jan Mukařovský*, in: *Art In Translation*, Vol. 5 (3), 2013, S. 321-378.

Weinstein 1992a

Marc Weinstein, *L'apport de Tynjanov à la poétique moderne (Éléments pour une science de la littérature)*, in: *Revue Russe*, Vol. 2, Nr. 1, 1992, S. 25-54.

Weinstein 1992b

Marc Weinstein, *Le débat Tynjanov / Baxtin ou la question du matériau*, in: *Revue des études slaves*, tome 64, fascicule 2, 1992, S. 297-322.

Wurm 2003

Barbara Wurm, *Fortschrift statt Fortschritt: Jurij N. Tynjanovs Konzeption der „Literarischen Evolution“ als Schreib-Praxis*, Wien 2003.

Wyborny 2014

Klaus Wyborny, *Filmtheoretische Schriften. Band 2. Grundzüge einer Topologie des Narrativen*, Berlin 2014.

Zajac 2015

Peter Zajac, *Ästhetik des Schwingens*, Frankfurt 2015.

13 Resümee

Jurij Tynjanovs Theorie der literarischen Evolution, genauer gesagt, sein vierstufiges Entwicklungsmodell, bildet den Kern der vorliegenden Arbeit. Tynjanovs literaturtheoretische Überlegungen hatten Einfluss auf die nachfolgende Theoriebildung, und mit jenem Einfluss wollen wir uns ebenfalls beschäftigen, wobei wir uns im Rahmen dieser Arbeit auf die theoretischen Schriften Jan Mukařovskýs, Felix Vodičky, Janusz Sławińskis, Aleksandar Flakers und Peter Zajacs beschränken werden. Um den Einfluss einer Theorie auf andere Theorien feststellen zu können, bedarf es einer entsprechenden Methode. Unsere Methodenwahl und Analysedurchführung folgt bestimmten Überlegungen, welche ihren Kern im räumlichen Denken haben. Aus diesem räumlichen Denken leiten sich u.a. phänomenologische, physikalische, etymologische und diskursive Momente ab, welche in unserer Arbeit genauer beschrieben sind und für uns zwei Arbeitsansätze ergeben: zum einen ist dies die Skizzierung eines Übergangstopos (argumentativen Ausgangspunktes), um im weitesten Sinne die Bestimmungen des Materials sämtlicher Theorien nachvollziehbar und äquivalent in Relation zu Tynjanovs Materialverständnis zu setzen; zum zweiten ist dies das Erschließen verblichener Bedeutungseinheiten direkt aus der Formulierung des vierstufigen Modells Tynjanovs zum Zwecke der Vergleichbarkeitsanpassung der eigentlichen literarischen Entwicklungsphasen. Ziel vorliegender Arbeit ist es schlussendlich anhand jenes Fundamentes Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Tynjanov und den restlichen Theoretikern festzustellen und diese zu kommentieren.

14 Lebenslauf

Name:	Konrad Jakubowski, BA BA
	Berufliche Aktivitäten
09/2009–12/2016	Datenbankadministrator, TÜV AUSTRIA AKADEMIE GMBH, Wien (Österreich)
03/2017–09/2017	DaF-Trainer, ZIB Training GmbH, Wien (Österreich)
	Ausbildung
10/1999–01/2007	Bundesgymnasium GRG 11, Wien (Österreich)
07/2007–01/2008	Gefreiter, Österreichisches Bundesheer, 1. Gardekompanie/Stabskompanie Militärkommando Wien, Wien (Österreich)
03/2008–06/2013	BA Kunstgeschichte, Universität Wien, Wien (Österreich)
03/2008–03/2014	BA Slawistik/Russisch, Universität Wien, Wien (Österreich)
	Sonstige Aktivitäten
07/2016	Teilnahme am Workshop "Brave New Media - A Jilted Generation" beim Forum for Young Professionals "Europe Lab" in Vukovar (Kroatien)
04/2016	Teilnahme am 21. Prague Student Summit
11/2015	Teilnahme an der 18. Tagung des Verbandes österreichischer KunsthistorikerInnen „Newest Art History“. Wohin geht die jüngste Kunstgeschichte? in Wien (Österreich)
07/2015	Teilnahme an einem Sommerkolleg der FH Burgenland und der MPGU in Moskau (Russland)
01/2015	Volontariat und Teilnahme an der Konferenz "Mehrheiten ↔ Minderheiten: Sprachlich-kulturelle Identitäten der Slavia im Wandel der Zeit" in Wien (Österreich)
08/2014	Teilnahme an einem Sommerkolleg des Internationalen Sprachinstituts (ISI) in Sankt Petersburg (Russland)
04/2014	Teilnahme an einer russischsprachigen Exklusivführung des "Molodozhni Klubs" der ÖRFG durch die Ausstellung "Die Welt von Fabergé" in Wien (Österreich)
10/2013	Teilnahme an einem kulturellen Reiseprogramm der Österreichisch-Slowakischen Gesellschaft in Bratislava (Slowakei)

08/2013	Teilnahme an einem Sommerkolleg der Universität Wien in Nischni Nowgorod (Russland)
Sprachkenntnisse:	Englisch (CAE) Französisch (nicht bescheinigt, Grundkenntnisse) Polnisch (nicht bescheinigt, Muttersprache) Russisch (mind. BA-Niveau B2) Serbisch (nicht bescheinigt, Grundkenntnisse)