

Oskar Walzel und die Prager Schule

Herta Schmid

Mit dem Erstarken der Naturwissenschaften und Technik im 19. Jahrhundert gerieten die Geisteswissenschaften und die Literaturwissenschaft mit ihnen in Bedrängnis. Der Vorwurf, es mangle ihr an Exaktheit, trieb die Literaturwissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu verstärkter Reflexion über ihre theoretischen Grundlagen und ihre Methodik an. In Deutschland machte sich Oskar Walzel daran, für die Germanistik wohldefinierte Begriffe und theoretisch fundierte Methoden literarischer Werkbetrachtung und literaturgeschichtlichen Arbeitens zu entwickeln. In Russland verfolgte die Schule des Formalismus gleiche Ziele. Auf die russische Formale Schule aufbauend entstand auf der Wende von den zwanziger zu den dreißiger Jahren unter Leitung Jan Mukařovskýs der tschechische literaturwissenschaftliche Strukturalismus im Rahmen des Prager linguistischen Kreises. Die Beziehungen zwischen der sog. Walzel-Schule und den slavischen Schulen blieben einseitig. Wohl nahmen die Russen und Tschechen die Deutschen wahr, aber in umgekehrter Richtung fand die Rezeption erst in den sechziger und siebziger Jahren statt.

Zur Zeit der Entdeckung der genannten slavischen Schulen durch die nationale und internationale Slavistik sowie auch breiterer Teile der Literaturwissenschaft überhaupt war Oskar Walzel weitgehend in Vergessenheit geraten. Erst in neuester Zeit, mit dem Aufkommen der jungen Disziplin der sog. Medienwissenschaften, wird er als Autor der *Wechselseitigen Erhellung der Künste* wieder zu Rate gezogen.¹ Ein Gleiches gilt jedoch nicht für russischen Formalismus und Prager Strukturalismus, die im Zuge von Poststrukturalismus und Postmodernismus so wie die gesamte

1 Irina O. Rajewsky (2002) sieht zwei Forschungsstränge, die zur aktuellen Intermedialitätsforschung geführt haben, die Komparatistik, worin Literatur, bildende Kunst und Musik verglichen werden, und die Filmwissenschaft. Aus letzterem Strang ging die Intermedialität hervor, wobei technische bzw. elektronische Medien wichtig wurden. Oskar Walzels Schrift von 1917, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, erkennt sie als „wegweisend“ (RAJEWSKY 2002: 40) an.

strukturelle Richtung in der breiteren Fachwelt an den Rand des Bewusstseins geraten sind.²

Die kleine Konjunktur, die Walzel gegenwärtig erlebt, steht jedoch unter zweifelhaftem Vorzeichen. Die jungen Medienwissenschaften sind ein Produkt der neueren Medien wie Fernsehen, Videotechnik und Computertechnik. Deren möglicher Kunstcharakter ist nicht das erste Anliegen der entsprechenden wissenschaftlichen Disziplin, viel mehr geht es um praktisch-kommunikative Belange. Hinzu tritt eine neue Art der Bedrängnis für die Geisteswissenschaften generell durch die Tendenz zur Ökonomisierung des gesamten Wissenschaftsbetriebs, eine Tendenz, die gerade die Literaturwissenschaft unter Rechtfertigungsdruck setzt angesichts der starken Verdrängung künstlerischer Literatur durch die Medien. Insofern es Walzel aber ausschließlich um künstlerisch wertvolle Dichtung³ zu tun war, dürfte sein Versuch, die Beziehungen zwischen Dichtung und den übrigen Künsten zu erforschen, bei Medienwissenschaftlern wohl nur selten auf nachhaltiges Interesse und echtes Verständnis treffen.

Die gegenwärtige ungünstige Lage der Literaturwissenschaft wiederholt unter anderem Vorzeichen die Situation zur Zeit des Sozialismus in den slawischen Ländern. Felix Vodička, ein Schüler Jan Mukařovskýs und Mitglied des Prager Kreises, hat die mit der Errichtung der kommunistischen Regierung in der damaligen Tschechoslowakei eingetretene Lage als eine der Fremdbestimmung des Begriffs und der Aufgaben der Literaturwissenschaft charakterisiert. Angesichts dessen postulierte er die Wiederherstellung der „schöpferischen“ Erkenntnisse⁴ des Wissenschaftlers. Oskar Walzel, Jan Mukařovský, aber auch Felix Vodička selbst kann man als Musterbeispiele derartiger Schöpferischkeit ansehen. Im folgenden soll daher der Versuch gemacht werden, gerade dieser Spur nachzugehen.

-
- 2 Eine Ausnahme bildet die von Mukařovský initiierte und von Jiří Veltruský weiterentwickelte Begründung der Theatersemiotik sowie die Grundlegung einer Typologie des Dramas nach der dialogischen Situation. Gerade an den Dramenstudien zeigen sich die Defizite der Prager Schule, insofern dramatische Handlung begrifflich und analytisch nicht bewältigt werden. Keir Elam (1980) knüpft an beide Prager Forscher an, zieht aber auch eine Linie zur philosophischen Sprechakt- und logischen Handlungsanalyse.
 - 3 Die Betonung des Kunstcharakters von Literatur führt Walzel dazu, den Ausdruck „Literatur“ zu vermeiden und durch „Dichtung“, „Wortkunstwerk“ oder auch „Kunstwerk des Dichters“ zu ersetzen. Aus der Geschichte von „Dichtung“ will Walzel (1929: 8) vor allem auch philosophische Werke als nicht zugehörig ausschließen. Schon in dieser Exklusion macht sich sein andauernder Kampf gegen Literaturgeschichte als Anhängsel von Geistesgeschichte, wie sie im damaligen Deutschland in Hegelscher Tradition üblich war, bemerkbar.
 - 4 VODIČKA (1965). In diesem Aufsatz stellt er die Situation gleich nach dem Zweiten Weltkrieg als Koexistenz von Positivismus, psychologisierenden, philosophierenden, geisteswissenschaftlichen Strömungen und Strukturalismus dar. Ab 1948 erfolgte eine Reduzierung dieser Vielfalt auf die marxistische Literaturkritik und -geschichte. Vodička formuliert als eine Art Credo seiner Literaturgeschichtsschreibung die historische, an der Weltliteratur orientierte Typologie, wobei Vorbild Milan Kunderas *Umění románu* ist.

Oskar Walzel und die Prager Schule

Zunächst möchte ich Gemeinsamkeiten und auch Unterschiede zwischen dem Deutschen und den beiden Tschechen herausstellen, danach will ich auf ein Zentralproblem der Kritik Mukařovskýs an Walzel eingehen, das gleichzeitig geeignet sein könnte, Mukařovskýs Poetik und Ästhetik aus einer neuen Sicht zu beleuchten, ihre Eigenart, aber auch gewisse Mängel aufzuzeigen. Der Kritikpunkt bezieht sich auf Walzels Position gegenüber G. E. Lessings *Laokoon*.

I. Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Oskar Walzels und Jan Mukařovskýs sowie Felix Vodičkas Literaturauffassung

Die *Gemeinsamkeiten* lassen sich nach philosophischer Orientierung, methodologischer Grundposition, Methodenhilfe, Auffassung des wissenschaftlichen Gegenstandes und schließlich der Aufgaben ihm gegenüber gruppieren. Sowohl Walzel als auch Mukařovský beziehen sich auf die formale Ästhetik Johann Friedrich Herbarths. Diese auf Kant zurückgehende Ästhetik sucht die Grundlage der ästhetischen Funktion nicht in Inhalt und Idee eines Kunstwerks, sondern in den formalen Relationen zwischen seinen Komponenten. Sie steht damit in Gegensatz zur Ästhetik Hegels, die Inhalt und Idee als Träger des ästhetischen Werts erachtet, während die formalen Aspekte als bloßer Ausdruck von Inhalt und Idee gelten. Diesen Gegensatz zwischen beiden Ästhetiktraditionen bringt Walzel unter die Formel von Gestaltästhetik versus Gehaltsästhetik. Die Begriffe Gestalt und Gehalt lösen dabei das ältere Begriffspaar Inhalt und Form ab.

Hinsichtlich der Methodologie treffen sich Walzel und Mukařovský in der Bekämpfung externer Ursachenerklärung des Kunstwerks zugunsten einer allein von den Gesetzen der ästhetischen Funktion ausgehenden Werkkonzeption. Damit ist auch eine Gemeinsamkeit in bezug auf bekämpfte Gegenrichtungen der Literaturwissenschaft wie Biographismus, Psychologie, Geistesgeschichte und Kulturgeschichte etabliert. Das dichterische Werk wird als primäres Objekt angesehen, das sich aus sich selbst begründet.⁵ Der Begriff der ästhetischen Funktion verbindet sich mit einer Mittel-Ziele-Orientierung des Literaturwissenschaftlers anstelle der Ursache-Wirkung-Orientierung.⁶

5 Maria Janion (1965) hat hierfür den Begriff der ergozentrischen Literaturwissenschaft geprägt. Diese habe sich gegen Genetismus, Determinismus, positivistischen und marxistischen Historismus und schließlich gegen Psychologismus gewendet. Janion würdigt auch die Rolle Oskar Walzels bei der Entstehung der ergozentrischen Literaturwissenschaft und diskutiert Vodičkas Beitrag zur strukturalen Literaturgeschichtsschreibung.

6 Zum Begriff des Mittel-Ziele-Modells vgl. JAKOBSON (1988).

Bemerkenswert ist die Übereinstimmung beider Theoretiker in der Frage der wichtigsten Hilfsdisziplin von Literaturwissenschaft. Als solche figuriert für Walzel die Sprachwissenschaft, für Mukařovský die Linguistik. Mit der unterschiedlichen Terminologie möchte ich darauf hinweisen, dass Walzel die Sprachforschung im Sinne der älteren, positivistischen Tradition vor Augen hat, während Mukařovský sich an die von Ferdinand de Saussure begründete linguistische Zeichenlehre anlehnt, die im Prager linguistischen Kreis aufgegriffen und auch schon um die Erforschung der *parole* statt der bloßen *langue* bei de Saussure erweitert worden war. Auf damit verbundene weitere Unterschiede werde ich noch zurückkommen. Die Hinwendung zur Sprachforschung ergibt sich aus der sprachlichen Verfasstheit des literarischen Kunstwerks. Hilfswissenschaft bleibt die Sprachforschung jedoch insofern, als für den Sprachwissenschaftler die ästhetische Funktion und ihre Gesetzmäßigkeiten nur eine marginale Rolle spielen, wohingegen der Literaturwissenschaftler gerade Sprache unter den Bedingungen der ästhetischen Funktion untersucht. Insofern die ästhetische Funktion aber die Bedingung in jeder Gattung der Künste bildet, stellt sich neben der Orientierung an der Sprachforschung auch eine solche an den übrigen Künsten ein, also eine vergleichende Kunstforschung. Anders als der Sprachforschung kommt ihr nicht der Rang einer Hilfswissenschaft zu, vielmehr steht sie in engster Verbindung mit der Wesenserfassung des literarischen Werks. Gerade hier beschreiten Walzel und Mukařovský jedoch je eigene Wege.

Auffassung des wissenschaftlichen Gegenstands und Aufgaben des Wissenschaftlers ihm gegenüber, unsere beiden letzten Punkte in der Liste der Gemeinsamkeiten zwischen Walzel und Mukařovský, können wir zusammen behandeln, insofern sich die Aufgaben aus der Auffassung herleiten. Aufgrund der für beide Theoretiker geltenden Herkunft aus der Herbartischen Ästhetik sehen beide im dichterischen Kunstwerk ihren zentralen Untersuchungsgegenstand. An ihm wollen sie die Umsetzung der ästhetischen Funktion im sprachlichen Bereich untersuchen, das Werk ist gerade aufgrund dieser Funktion ein autonomes Gebilde. In erster Linie ist das einzelne Werk eines Dichters, des weiteren aber auch sein Gesamtwerk und darüber hinausgehende größere Ganzheiten wie literarische Phasen, Strömungen, Epochen und die hier waltenden Entwicklungsgesetze, die eine Literaturgeschichte begründen, Gegenstand und Untersuchungsaufgabe. Hinzu treten weitere, mit der Dichtkunst und ihrer Geschichte zusammenhängende Ganzheiten wie die Nationalliteratur, die europäische und die Weltliteratur, aber auch Fragen nach den Beziehungen zwischen Dichtung und Weltanschauung, Dichtung und Volksgeist oder Rasse, Dichtung und

Oskar Walzel und die Prager Schule

Persönlichkeit des Dichters. Die Aufgaben bestehen darin, eine reflektierte Terminologie und Methodik der Einzelwerkbeschreibung und eine Modellierung der Literaturgeschichte zu erstellen. Diese als Kernaufgaben bewerteten Tätigkeitsgebiete werden bei Walzel und Mukařovský allerdings unterschiedlich gewichtet. Walzel skizziert zwar literarhistorische Modellbildung, die er unter den Begriff der „synthetischen Literaturbetrachtung“ bringt, sein persönlicher Schwerpunkt liegt aber bei der Werkanalyse, der sog. „analytischen Literaturbetrachtung“.⁷ Mukařovský wiederum bewertet die Literaturgeschichte als die „eigentliche“ Aufgabe des Literaturwissenschaftlers, doch deren Methodologie und Aufgabenbestimmung obliegt innerhalb des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus seinem Schüler Felix Vodička.⁸ Was die Erweiterung der Kernaufgaben um Fragen nach Dichtung und Weltanschauung, Volksgeist (auch Zeitgeist), Rasse und Persönlichkeit betrifft, so lässt sich für beide Schulen konstatieren, dass sie hier mit äußerster Vorsicht vorgehen, stets darauf bedacht, vorschnelle Schlüsse auf eine Beeinflussung von Dichtung durch externe Faktoren zu vermeiden und sogar zu bekämpfen.⁹

Wenn wir uns nun einer Sichtung der wichtigsten *Unterschiede* zuwenden, so muss berücksichtigt werden, dass Walzels Hauptwerk in der Zeit der zehner und zwanziger Jahre entstand, Mukařovskýs dagegen in den dreißiger bis Mitte vierziger Jahren, so dass der Jüngere wohl auf den Älteren, nicht aber der Ältere auf den Jüngeren reagieren konnte. Hinzu tritt die damalige Abschottung der deutschen Germanistik gegen alle slavischen Literaturwissenschaften, während der Prager linguistische Kreis und mit

7 In dem frühen, aus dem Jahre 1910 stammenden Aufsatz *Analytische und synthetische Literaturforschung* kritisiert Walzel die Neigung deutscher Literaturwissenschaft, unter Synthese eine bloße Aneinanderreihung von Individuen zu verstehen. Dem setzt er seinen eigenen, am strukturalen Ganzheitskonzept orientierten Synthesebegriff entgegen. Er warnt vor der Atomisierung, welche auf einer falsch begriffenen Synthese beruhe (vgl. bes. Teil 4). Solche Warnung kehrt später bei Mukařovský wieder, bezogen auf die degenerierte Theateravantgarde. Als Heilungsmittel empfiehlt Mukařovský die Dominanzsetzung des Schauspielers im Ensemble der theatralischen Zeichenbildung (vgl. dazu SCHMID 1995), was ein bezeichnendes Licht auf sein problematisches Verhältnis zur ganzheitsbildenden Komposition eines Kunstwerks, womit wir uns im weiteren oben beschäftigen werden, wirft. Es versteht sich von selbst, dass Walzels Analysebegriff nicht Atomisierung meint, sondern Zergliederung eines Strukturganzen gerade im Rahmen dieses Ganzen. Auffällig ist bei Walzels analytischer Beschäftigung die Ausrichtung auf Satzsyntax, Strophik und Komposition, also kleinere und größere Ganzheiten in einer Werkstruktur.

8 Vgl. VODIČKA 1976, bes. S. 17. Auf S. 2 charakterisiert Vodička seine eigene Aufgabe innerhalb des strukturalen Projekts.

9 Schon in *Analytische und synthetische Literaturforschung* erklärt Walzel sich als Gegner der gängigen Einflussstheorie. Einflüsse seien für den Dichter nur Anregungen zum Schaffen von etwas Neuem, womit er den sich entwickelnden literarischen Reihen – als Beispiel nennt er Lyrik und Metrik – Impulse verleihe (1926: 28). Vodička (1942: 51–53) versteht (wie Walzel) Einfluss im funktionalen Bezug zur literarischen Entwicklung, vermittelt über das Talent des Dichters.

ihm Mukařovský und später Vodička die Arbeiten der russischen Formalisten aufmerksam verfolgten. Auch die institutionelle Einbindung des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus in den Prager linguistischen Kreis spielt eine wesentliche Rolle.

Die Unterschiede können wir nach drei Gebieten sondern, und zwar nach der Ästhetik, der Poetik und der Literaturgeschichte. Auf allen drei Gebieten machen sich der Zeitunterschied, die mentale Abschließung bzw. Öffnung in bezug auf den slavischen Wissenschaftsraum und die Entwicklung der Linguistik geltend.

Walzels und Mukařovskýs unterschiedliche Position gegenüber der Herbartschen Ästhetik lässt sich unter eine griffige Formel bringen. Während Walzel sich selbst als einen Fortsetzer der Bestrebungen Herbarts ansieht, will Mukařovský die „letzten Reste des Herbartschen Formalismus“ überwinden.¹⁰ Was ist mit Fortsetzung, respektive Überwindung gemeint?

Oskar Walzel begann seine literaturwissenschaftliche Tätigkeit zunächst im Zeichen der Hegelschen Inhaltsästhetik, löste sich dann aber von ihr und wandte sich Herbarts Formästhetik zu. Das Begriffspaar von Form und Inhalt und die entsprechende Etikettierung der ästhetischen Linien weicht erst allmählich dem Paar Gestalt und Gehalt sowie Gestaltästhetik und Gehaltsästhetik.¹¹ Mit dem Wandel auf der Ebene der Terminologie geht einher eine allmähliche Umbewertung des Gemeinten. Anfänglich sieht Walzel, noch unter dem Einfluss des Hegelianismus, in Inhalt und Idee den eigentlichen Wert des Kunstwerks, sein Interesse für die Form begründet er mit dem Zustand der deutschen Literaturwissenschaft, die sich weit aus intensiver mit Fragen des Inhalts als mit Fragen der Form beschäftigt habe und weiterhin beschäftige. Mit seinen eigenen literaturanalytischen Arbeiten will er zweierlei erreichen: die vernachlässigten Formfragen ins Bewusstsein der Literaturwissenschaftler zu heben und eine adäquate Fachsprache zu schaffen, an der es drastisch mangle. Immer wieder beklagt er den Widerstand gerade seiner deutschen Zunftgenossen gegen die Formanalytik. Die historische Begründung für das Forminteresse weicht dann aber mehr und mehr einer systematischen Umbewertung. Sobald Walzel

10 Vgl. zu diesem Programm MUKAŘOVSKÝ 1982: 130. S. auch dazu JANKOVIČ 1965: 325. Jankovič unterscheidet an Mukařovskýs werkanalytischem Programm nach dem Schlüsselwort der „semantischen Geste“, auf das sich Mukařovský an der oben zitierten Stelle bezieht, einen ins Werkinnere gerichteten, literaturanalytischen und einen nach außen gerichteten, sinnbildenden Aspekt; durch letzteren werde die gestalthafte „semantische“ Geste zu einem sozialen Wert. Die nach außen, auf den sozialen Menschen gerichtete Seite des Kunstwerks, die in der Prager Schule im Laufe ihrer Entwicklung immer stärker betont wird, ist bei Walzel unterpräsentiert.

11 Über sein Verhältnis zu Herbart berichtet Walzel in *Herbart über dichterische Form* (1915). In *Gehalt und Gestalt* (1929) hebt er noch einmal die Verdienste Herbarts und seiner Schule hervor.

Oskar Walzel und die Prager Schule

die älteren Ausdrücke Inhalt und Form ausgetauscht hat gegen Gehalt und Gestalt, rückt auch die Gestalt vor dem Gehalt in die Position des wichtigeren der beiden Begriffe.¹² Einen entscheidenden Impuls zu der neuen Gewichtung liefert Herbarths Ästhetik.

Walzel macht sich zum Anwalt der Ästhetik Herbarths gegen deren Gegner.¹³ Hatten diese den Vorwurf erhoben, Herbart sehe im Kunstwerk nur ein Gebilde formaler Relationen ohne Inhalt, so stellt Walzel richtig, dass Herbart durchaus eine Inhaltsseite gewürdigt habe. Kein Kunstwerk komme ohne Inhalt aus, doch nicht alles am Kunstwerk sei im ästhetischen Sinne wertvoll. Nicht der Inhalt, sondern die formalen Verhältnisse seien die eigentliche künstlerische Leistung, Inhaltlichkeit könne es auch jenseits des Kunstwerks geben. Mit Herbart kann Walzel so die Frage stellen, was das Kunstwerk zu einem solchen macht, und mit Herbart gibt er die Antwort, es sei die Form und nicht der Inhalt. Insofern der Inhalt aber doch und ganz besonders im dichterischen Werk zum Werkganzen gehört, formuliert Walzel über Herbart hinausgehend die Frage nach dem Verhältnis von Form und Inhalt. Herbart hatte für dieses Verhältnis noch die Ethik bemüht. Walzel findet eine andere Lösung. Er unterscheidet zwischen einer äußeren Form, einer inneren Form und schließlich dem Inhalt. Den Begriff der inneren Form übernimmt er aus der Geschichte der europäischen Ästhetik, die er bis zur griechischen Antike zurückverfolgt.¹⁴ In diesem dritten Element des Kunstwerks erblickt er ein Bindeglied zwischen äußerer, d. h. sinnlich wahrnehmbarer Form und gedanklichem, sittlichem und emotionalem Inhalt.¹⁵

Die Funktion eines Bindeglieds, wie Walzel sie der inneren Form zuspricht, können wir folgendermaßen paraphrasieren: der Inhalt „bedingt“ die äußere, sinnliche Form, aber der Inhalt ist nur über die äußere, ihn „ausdrückende“ Form zugänglich. Das, was ohne die Vermittlung durch die

12 Der Wechsel in der Bewertung von Gehalt und Gestalt tritt im Vergleich des Aufsatzes *Analytische und synthetische Literaturforschung* (1910) mit den drei späteren *Gehalt und Gestalt*, *Stoff und Gestalt* (alle drei 1929) hervor. Im früheren Aufsatz verwendet Walzel noch die Begriffe Inhalt und Form im Sinne der Hegelschen Inhaltsästhetik, in den späteren tritt der Begriff der inneren Form als Vermittler zwischen Gehalt und Gestalt auf. Auch Stoff, der zuvor noch als vor- und außerkünstlerisch bewertet wurde, wird jetzt unter den Formbegriff subsumiert, insofern er ausgewählt und formal dem Werkganzen angepasst ist. Vgl. auch *Wechselbeziehung von Gehalt und Gestalt* (1929).

13 Vor allen anderen beschäftigt er sich mit F. Th. Vischer, dem Popularisator der Hegelschen Ästhetik in Deutschland. Vgl. Walzel *Herbart über dichterische Form*, in WALZEL 1926; dort behandelt Walzel auch den Herbartsschüler Robert Zimmermann, der die sog. Inhaltsseite fast ganz aus dem dichterischen Werk ausschloss.

14 Vgl. dazu *Dichtung und Weltanschauung* (1911); *Das Wesen des dichterischen Kunstwerks* (1925).

15 In *Herbart über dichterische Form* erörtert er (im 3. Teil) am Beispiel des Bösewichts im Drama, wie sittliches Verhalten dem Stofflichen entzogen und formal wirksam gemacht wird. Das wäre auf die beiden anderen Bereiche des Gedanklichen und Emotionalen zu übertragen, um Walzels Auffassung von der Formierung auch des sog. Inhalts nachzuvollziehen.

äußere Form zugänglich ist, nennt Walzel „Stoff“. Dieser kann vor dem Kunstwerk gegeben sein und wird vom Künstler ausgewählt und formal gestaltet. Als gewählter und gestalteter ist er dann aber schon ein anderer, spezifischer Inhalt, der als solcher ohne die Form nicht mehr denkbar ist. So wie der „Stoff“ kann auch die äußere Form dem Kunstwerk vorgängig sein, wobei die literarischen Gattungen und die tradierten lyrischen Gebilde besonders wichtig sind. Das eigentlich Spezifische, sowohl den Inhalt wie die äußere Form Spezifizierende und Individualisierende ist die innere Form. Für sie gibt es nichts Präexistierendes, sondern sie wird mit jedem Kunstwerk neu geschaffen. Mit dem Begriff der inneren Form hebt Walzel also auf ein individuelles Gestaltungsprinzip ab, durch dessen Wirken die Inhaltsseite und die äußere Formseite Faktoren einer durchgängigen Gestaltung werden. Gehalt meint dann, als er in Walzels Begrifflichkeit endgültig den älteren Inhaltsbegriff abgelöst hat, einen solchen Inhalt, der unter der Herrschaft des inneren Gestaltungsprinzips steht, und ein Gleiches gilt für den äußeren Formbegriff. Gehalt und Gestalt sind somit letztlich auf einen und denselben Nenner rückführbar, nämlich das innere gestaltbildende Prinzip, das sich an allen Seiten eines Kunstwerks durchsetzt und das die Gehalts- und Gestaltseite nur je auf ihre Weise aspektieren.

Für Mukařovskýs Beziehung zur Herbartischen Ästhetik – hier können wir Felix Vodička unter dem Namen Mukařovskýs subsumieren, weil Vodička in Sachen der Ästhetik ganz seinem Lehrer folgt – ist seine Kenntnisnahme der russischen Formalen Schule, aber auch die innertschechische Traditionslinie des sog. Herbartismus über Josef Durdík, Otakar Hostinský und Otakar Zich relevant. Von den russischen Formalisten übernimmt Mukařovský die Ablösung des Begriffspaars Form und Inhalt durch das Paar Material und künstlerisches Verfahren (russ.: chudožestvennyj priem; tsch.: umělecký postup). Unter Material verstanden die Formalisten zunächst die sprachliche Ausdrucksseite, wobei der Inhalt als das Ausgedrückte für künstlerisch gleichgültig bewertet wurde.¹⁶ In der allmählichen Entwicklung der Formalen Schule wurde die Inhaltsseite dann einem erweiterten Materialbegriff zugeschlagen, so dass sprachlicher Ausdruck und sprachlicher Inhalt in die Definition des Materialbegriffs eingingen. Damit konnte auch der Begriff des künstlerischen Verfahrens, der bei dem engen Materialbegriff auf Verfahren poetischer Lautgestaltung, Syntax und Benennung beschränkt war, auf die Verfahren poetischer Inhaltsbearbeitung ausgedehnt

16 Eine Rekapitulation seiner Positionen zur Inhaltsseite gibt Viktor Šklovskij in *Neue Gattungen*, bes. im mit *Über den Inhalt* titulierten Unterteil. Er bezeichnet nun das Kunstwerk als „Modell“ einer neuen Weltsicht (ŠKLOVSKIJ 1973: 174–177).

Oskar Walzel und die Prager Schule

werden. Für die Aufnahme der Inhaltsseite in die formalistische Werkanalyse hat sich besonders der russische Germanist Viktor Žirmunskij stark gemacht, der die bis dahin publizierten Schriften Oskar Watzels zur Kenntnis genommen hatte.¹⁷ Diese Erweiterung des Material- und Verfahrensbegriffs wurde besonders dann wichtig, als sich die russischen Formalisten von ihrer anfänglichen Konzentration auf die Lyrik lösten und sich der Erzählprosa zuwandten. Sie etablierten hier die für die Erzählkomposition konstitutive Zweiheit von Fabel (russ.: fabula) und Sujet (russ.: sjužet) als poetologische Leitbegriffe. Die Fabel steht dabei für den inhaltsbezogenen Materialbegriff, das Sujet für den formalkünstlerischen Verfahrens begriff. Anzumerken ist, dass Oskar Walzel häufig Begriffe wie „künstlerisches Verfahren“ oder „künstlerischer Griff“ verwendet, sie jedoch nicht wie die Formalisten in Russland einem konsequent durchdachten Materialbegriff gegenüberstellt. Wie den russischen Formalisten ist ihm jedoch die Kompositionsanalyse, und dies ganz besonders bei Erzählwerken und im Drama, ein Anliegen. Gerade hier wird sich an Mukařovský ein Manko herausstellen.

In der tschechischen Tradition des Herbartismus wird für Mukařovský vor allem sein Lehrer und Vorgänger auf dem Lehrstuhl für Ästhetik an der Prager Karls-Universität, Otakar Zich, richtungweisend. Zich hatte bei der psychologischen Analyse der Wirkung eines Kunstwerks auf den Wahrnehmenden den Begriff der „Bedeutungsvorstellung“ (významová představa)¹⁸ eingebracht und die verschiedenen Arten derartiger Vorstellungen im Kunstgebiet der Musik und des Dramas zu bestimmen versucht. Gerade die Musik als eine Kunstgattung ohne in Worten wiedergebbaren Inhalt, aber doch mit musikspezifischer „Bedeutungsvorstellung“ mag Mukařovský dazu inspiriert haben, der Problematik künstlerischer Bedeutung nachzugehen. Unter Verzicht auf den psychologisch belasteten Begriff der „Vorstellung“ entwickelt Mukařovský die Zweiheit von Material – künstlerischem Verfahren der russischen Formalisten weiter zur Dreiheit von Material – künstlerischem Verfahren – künstlerischer Bedeutung, wobei letzterer Terminus für ihn den Schwer- und Zielpunkt bildet.

Zur näheren Erfassung künstlerischer Bedeutung prägt Mukařovský den Terminus der „semantischen Geste“ (sémantické gesto). Dies ist ein alle Ebenen und Komponenten eines Werks, von der äußeren, formalen Seite angefangen über alle semantischen und grammatischen Bereiche bis hin zu Motivik und zentraler Thematik, durchziehendes, einheitliches Gestaltungsprinzip, welches jedes Werk einmalig und unwiederholbar macht. Die

17 Vgl. ŽIRMUNSKIJ 1921.

18 Vgl. dazu SUS 1966.

semantische Geste scheint von Oskar Walzels Begriff der inneren Form zunächst nicht allzu weit entfernt zu sein. Doch Mukařovský versieht sie mit einer Bedeutungsseite, wie sie bei Walzels Begriff so explizit gerade fehlt. Die Bedeutungshaftigkeit der semantischen Geste spezifiziert Mukařovský über drei Prinzipien: Jedes dichterische Werk habe eine allumfassende, einheitliche Bedeutungsintention. Der intentionalen Bedeutungsvereinheitlichung setzen die Einzelkomponenten einen Widerstand größerer oder geringerer Kraft entgegen, woraus das Prinzip einer Oszillation zwischen Bedeutungsstatik und Bedeutungsdynamik resultiert. Mit Bedeutungsstatik ist das Streben der Komponenten nach selbständiger, von der vereinheitlichenden Intention abweichender Bedeutung gemeint, mit Bedeutungsdynamik gerade das Streben nach Unterordnung der Komponenten unter die intendierte Bedeutungseinheit. Die Oszillationsspannung zwischen Bedeutungsstatik und -dynamik bewirkt, dass die prozessuale Entwicklung der Gesamtbedeutung im dichterischen Werk anders als in einem praktisch mitteilenden Sprachwerk verläuft. Mukařovský formuliert dafür das dritte Prinzip der semantischen Akkumulation. Es besagt, dass in die Bedeutung jedes Einzelwortes entsprechend seiner Position im linearen Text die Bedeutungen der vorhergehenden und folgenden Wörter in der durch die Textsukzession bestimmten Folge eingehen. Alle drei Prinzipien dienen dem Programm, die ältere, statische Kompositionsanalyse, die nur das statische Verteilungssystem der Komponenten im Text untersuchte, durch eine dynamische Kompositionsanalyse abzulösen.¹⁹ Mit der Kritik an einer bloß statischen Kompositionsanalyse könnte durchaus auch Walzel gemeint sein, obwohl Mukařovský ihn in diesem Zusammenhang nicht erwähnt. Walzel versteht unter Komposition tatsächlich ein an der Architektur angelehntes räumliches Verteilungsprinzip.²⁰ Dieses kann für ihn eine semantische

19 S. dazu MUKAŘOVSKÝ 1982: 129–130. VELTRUSKÝ (1977: 27–30) bringt Mukařovskýs Akkumulationsschema in Zusammenhang mit Edmund Husserls Modell der Wahrnehmung eines Tons und verweist auf Verbesserungen, die Mukařovský angebracht habe. Selber appliziert er Mukařovskýs Modell auf den dramatischen Dialog.

20 In *Tektonik von Dichtung* (1929: Teil B) spricht Walzel von der „kunstvollen Füllung des Raumes“ (1929: 262) in Bezug auf die *Odyssee*, womit er die Gliederung des „Inhalts“ in Teile von ebenmäßigem Umfang meint. Anschließend diskutiert er mit Blick auf Lessings *Emilia Galotti* das Prinzip der Akt- und Szenengliederung und vergleicht das Szenenprinzip des ersten Aktes mit einer „antiken Säulenordnung“ (263). Er will den künstlerischen statt des bloß logisch-dispositiven Sinns der Szeneneinteilung greifbar machen. Der äußere, szenische Raum des Dramas deckt sich hier nicht mit dem gemeinten Raumbegriff, wie der Hinweis auf die *Odyssee* deutlich macht. Die schon mit *Wechselseitige Erhellung der Künste* (1917) eingesetzte Erforschung des Raums in bildender Kunst und Dichtung setzt Walzel in *Dichtung und bildende Kunst* (1929) fort, wo er sich von Carl Steinwegs Umsetzungen von Begriffen der Architektur in die Dichtung inspirieren lässt. Allerdings bleibt er sich dessen bewusst, dass Architektur und Dichtung verschiedene Künste sind, so dass die Übernahme von Begriffen aus der einen in die andere Kunstbetrachtung nur als Hilfsmittel bis zum Finden eigener Begrifflichkeit der Dichtungstheorie und -analyse dient.

Oskar Walzel und die Prager Schule

Funktion annehmen, primär ist es jedoch eine Erscheinungsweise der inneren Form, deren semantischer Aspekt fakultativ bleibt.²¹

Mit den drei Prinzipien der semantischen Geste sind wir schon ins Gebiet strukturaler Poetik eingeführt, doch müssen wir noch einen ästhetischen Gesichtspunkt erörtern. Dazu setzen wir noch einmal bei der Dreiheit von Material – künstlerisches Verfahren – künstlerische Bedeutung an. Die drei Begriffe dienen dazu, die ästhetische Funktion näher bestimmbar zu machen. Die für Mukařovský geltende Orientierung an der semiotischen Linguistik macht sich hier in zwei Hinsichten geltend.

Einerseits wird mit der begrifflichen Dreiheit ein künstlerisches Zeichen modelliert, zu dem die linguistische Zeichenlehre einen Anstoß gegeben hat. Allerdings muss man beim Materialbegriff die gesamte Struktur eines sprachlichen Zeichens in kommunikativer Funktion einsetzen, das auf diese Weise in seiner Ganzheit zur materiellen Basis eines künstlerischen Zeichenbaus gerät. Auf dieser Basis baut sich ein zweites, linguistisch nicht mehr erfassbares, künstlerisch-ästhetisches Zeichen auf, dessen formaler und semantischer Aspekt gänzlich anderen als den linguistischen Gesetzen folgt, die Mukařovský eben mit den drei Prinzipien der semantischen Geste präzisieren will. Die Spezifik dieses Zeichens liegt im Vergleich mit dem praktisch-kommunikativen Zeichen auch darin, dass sich die künstlerische Bedeutung von den formalen künstlerischen Verfahren nicht unabhängig machen kann.

Andererseits entwickelt Mukařovský im Bestreben, die Problematik einer ästhetischen Zeichenlehre weiterzudenken, auch die funktionale Linguistik weiter. Er geht dabei von Karl Bühlers Organon-Modell sprachlicher Kommunikation mit dessen drei Funktionen von Darstellung, Expression und Appell aus und fügt die poetische Funktion als vierte hinzu. Durch ihre Dominanz im sprachlichen Kunstwerk transformieren sich die drei praktisch-kommunikativen Funktionen in dienende Faktoren. Auf der Ebene einer allgemeinen, anthropologischen Funktionenlehre macht er dann die sprachlich-poetische Funktion als eine literaturspezifische Vari-

21 In *Dichtkunst und Musik* (1929) sucht Walzel der nicht logisch-semantischen Seite der Dichtung durch den Vergleich mit der Musik als bedeutungs- und begriffsferner Kunst noch genauer auf die Spur zu kommen. Er hebt auf die Zahlenbegründung der musikalischen Komposition in den Elementen von Melodie, Rhythmus und Harmonik ab und verweist auf Otto Ludwigs Untersuchungen zur Sonatenform von Dramen Shakespeares. Aufschlussreich ist der Teil D dieses Aufsatzes, wo Walzel drei Funktionen von Leitmotiven in Dichtung unterscheidet: die Wiederkehr eines schmückenden Attributs (Technik der „Visitenkarte“) einer Person bei all deren Erwähnungen, Steigerung in inhaltlicher oder formaler Hinsicht durch Wiederkehr des Leitmotivs und, drittens, tektonische Funktion der Betonung wichtiger Stellen oder Verstärkung der finalen Dynamik. In *Leitmotive in Dichtungen* (1917) unterschied Walzel in Anlehnung an Wölfflin tektonischen und atektonischen Gebrauch von Leitmotiven von einer dritten, mit dem Werkaufbau nichts zu tun habenden Verwendungsweise, was in *Dichtkunst und Musik* dann als „Visitenkarte“ bezeichnet wird.

ante der universellen ästhetischen Funktion im Ensemble der übrigen anthropologischen Funktionen begreifbar.²² Er erreicht hier den Begriff des ästhetischen Zeichens als Modus des Fungierens der ästhetischen Funktion überhaupt und definiert dieses Zeichen als eine formale Ganzheit von inhaltlich leerer Art, die gerade aufgrund ihrer Leere die Leitwerte aller übrigen, außerästhetischen anthropologischen Funktionen in sich aufnehme und einer neuen Gesamtbewertung zuführe.²³ Hier könnte man einen Brückenschlag zurück zu Herbart vermuten, der ja die ästhetische Funktion als eine formale Verhältnisse schaffende Funktion ohne eigene ästhetisch wirksame Inhaltlichkeit aufgefasst und als Vermittler zwischen formaler und inhaltlicher Seite die Ethik als Lehre von den menschliches Verhalten und Handeln lenkenden Werten eingesetzt hatte.²⁴

Als wesentlichen Unterschied zwischen Walzels und Mukařovskýs ästhetischer Position können wir die Begriffe der inneren Form und der semantischen Geste festhalten. Walzels Begriff fehlt die Fundierung durch das sprachliche Zeichenmodell und die Einbindung in eine sprachliche Funktionenlehre,²⁵ die Mukařovský von der zeitgenössischen Linguistik nicht nur passiv übernimmt, sondern selbstständig weiterdenkt und sogar auf die Ebene der allgemeinen, funktionalen Anthropologie überführt. Im Bereich der Poetik setzt sich der Unterschied zwischen non-semiotischem und semiotischem, zwischen sprachlich non-funktionalem und sprachlich funktionalem Denken weiter durch.

Innerhalb der Poetik unterscheidet Felix Vodička zwischen einer theoretischen und einer historischen Poetik, deren letztere er mit der Literaturgeschichte, seinem persönlichen Forschungsschwerpunkt, gleichsetzt.²⁶ An diese Scheidung wollen wir uns für die weitere Darlegung halten. In bezug auf die theoretische Poetik lässt sich bei Walzel und Mukařovský und somit auch für Vodička ein grundsätzlicher Unterschied gerade an dem gemeinsamen Begriff des Ganzen von der Art einer Struktur feststellen. Im strukturellen Ganzen sind, anders als im summativen Ganzen, die Teile nach Zahl, Art und formalen Relationen zueinander und zum Ganzen genau festgelegt,

22 Die anthropologischen Funktionen decken sich nicht mit den sprachlichen Funktionen. Mukařovský leitet sie aus Grundmöglichkeiten des sich ins Verhältnis Setzens des Menschen zu seiner Wirklichkeit ab. Die sprachlichen Funktionen sind aus der kommunikativen Situation und deren Komponenten abgeleitet.

23 Zu Mukařovskýs Funktionenlehre s. u. a. SCHMID 1998.

24 S. auch unsere Anm. 14 oben.

25 Walzel hat Böhlers Werke zur Kenntnis genommen, auch Versuche einer Übertragung der Funktionenlehre in die Literaturtheorie, doch das bleiben bloße Erwähnungen. In *Die Kunstform der Novelle* (1915) erfährt (im 5. Teil) auch der Ausdruck „Zeichensprache der Form“ als Relikt der klassisch-romantischen Zeit in Deutschland keine weitere Nutzenanwendung.

26 Vgl. das Einleitungskapitel von VODIČKA 1976.

Oskar Walzel und die Prager Schule

so dass eine Veränderung am Teil eine Veränderung des Ganzen nach sich zöge. Die Teile bestimmen das Ganze, das Ganze bestimmt die Teile – diese Formel gilt für den traditionellen philosophischen Strukturbegriff, an den sich unsere beiden Haupttheoretiker Walzel und Mukařovský anschließen. Die Leitbegriffe von innerer Form und semantischer Geste wollen gerade die inneren Strukturverhältnisse in einem literarischen Werkganzen zugänglich machen.

Dabei spielt für Walzel jedoch der poetologische Begriff der literarischen Gattung, wie oben schon angedeutet, eine ungleich wichtigere Rolle als für Mukařovský. Während letzterer wohl zwischen den drei Grundgattungen der Lyrik, Epik und des Dramas, aber kaum zwischen Subgattungen innerhalb ihrer unterscheidet, beschäftigt sich Walzel gerade auch mit den Subgattungen und beklagt bei Dichtern wie auch Kritikern den Verlust des Bewusstseins um die Gattungsspezifika.²⁷ Aufschlussreich mag auch Walzels Hinweis auf völkische Dispositionen sein: Die germanisch-deutsche Dichtung habe nicht wie die romanische ganzheitliche Gattungsmuster wie etwa Sonett oder fünftaktiges Drama hervorgebracht, sondern eine offenere Form bevorzugt mit einer Betonung von Einzelzügen eines Werks vor der Ganzheitsgestalt. Mit der germanisch-deutschen Neigung zum Einzelnen anstelle des Ganzen einher gehe eine Bevorzugung dynamischer Bewegung ins Unendliche, wohingegen die ruhige Abschließung des Ganzen bei gleichmäßiger Ausarbeitung aller Teile und symmetrischer Anordnung vernachlässigt werde.²⁸ Was Walzel hier als völkischen Wesenszug charakterisiert, wird uns an Mukařovskýs Strukturkonzept wiederbegegnen, was das völkische Denken wohl dubios machen dürfte.

Im Rahmen der theoretischen Poetik ist Walzels Einstellung zu den Gattungen und Subgattungen der Dichtkunst insofern bedeutsam, als Gattungen generell ganzheitliche Formen sind, die auf die Zahl, Art und kom-

27 Walzel schaltet in die als Wechselverhältnis gesehene Beziehung zwischen Gehalt und Gestalt die dichterische Gattung ein. Er wertet gegen die zeitgenössische Unsitte, jeden beliebigen Roman in eine Dramenform zu pressen, sucht also nach der Beziehung zwischen Gattungsform und ihrer Inhaltlichkeit. Auch seine Untersuchungen zu Novelle und Roman zeugen von Gattungsbewusstsein. Schuld am Verlust des Gattungsbewusstseins, so Walzel, tragen Realismus, Naturalismus und besonders der Impressionismus in Literatur und Literaturkritik. Zu letzterem s. seinen Aufsatz *Impressionismus und ästhetische Rubriken* (1914), wo er sich provokatorisch zur Rubrizierung bekennt.

28 Vgl. u. a. *Wechselbeziehungen von Gehalt und Gestalt* (1929, bes. Teil E); *Das Wesen des dichterischen Kunstwerks* (1924, bes. Teil 4). Das völkische Denken erhält jedoch bei Walzel leicht komische Züge, wenn er Shakespeare als ersten Erbauer echt germanischen Dramas preist und Plotin als Vordenker germanischer Neigung zu dynamischer Unabgeschlossenheit und Vereinzelnung. Walzel distanziert sich von Wilhelm Worringer, der die Gotik aus der seelischen Artung des germanischen Menschen abgeleitet hat. Wie die völkische erscheint ihm auch die soziologische Kategorisierung Georg Simmels zweifelhaft. Wichtig ist sein Hinweis auf Shaftesbury und auf Giordano Brunos Rolle als Vermittler der Plotinischen Weltansicht an die Deutschen. Hier wäre die Frage nach den Vermittlern der Ästhetik des tschechischen Strukturalismus zu stellen.

positorische Anordnung ihrer Teile Einfluss nehmen. Walzel unterscheidet zwischen zwei Polen des ganzheitlichen Denkens, die immer gegenwärtig seien und mit ihrer Spannweite die Möglichkeiten künstlerischen Schaffens bestimmten. Die beiden Pole nennt er in Anlehnung an Eduard Wölfflins kunstgeschichtliche Grundbegriffe „Renaissance“ und „Barock“, die er mit Wölfflin als überzeitliche Typen auffasst, deren Erscheinungsweise auch in der Dichtkunst er nachweisen will. „Renaissance“ steht dabei für ein ausgeprägtes Gattungsbewusstsein, klare, symmetrische und überschaubare Anordnung von Teilen im Werkganzen und kompositorische Abgeschlossenheit, „Barock“ für Schwächung des Gattungsbewusstseins, verhüllte Teileordnung und Streben nach Offenheit, welches letztere mit einer Verhüllung der grundsätzlich bei jedem Kunstwerk notwendigen Schließung einhergeht.²⁹ Die Einstellung zu den Gattungen ist also an jedem der beiden Pole verschieden, doch ein völliger Verlust des Gattungsbewusstseins würde – so Walzel – die Möglichkeiten der Dichtkunst einschränken und Dichtkunst sogar gefährden.³⁰

Die Frage, in welcher Beziehung die Gattungen zu Walzels Begriff der inneren Form stehen, sei hier nicht näher diskutiert. Man kann aber davon ausgehen, dass innere Form als gestaltbildendes Ganzheitsprinzip und Gattung (sei sie auf den einen oder anderen Pol hin bezogen) ohne einander nicht auskommen. Umso auffälliger wird dann, dass Mukařovskýs theoretische Bestimmung der semantischen Geste auf jeden Gattungsbegriff verzichtet. Die drei Prinzipien der semantischen Geste, die ja das Verhältnis von Teilen und Ganzem in der Struktur erfassen wollen, liegen jenseits aller Gattungen.³¹ Zwar kehrt das Denken im Muster bipolarer Spannungen beim zweiten Prinzip, der Oszillation zwischen Statik und Dynamik, wieder – wir werden auch feststellen, dass im Bereich der Literaturgeschichte solches Spannungspolendenken sich ebenfalls durchsetzt –, doch im dritten Prinzip, der semantischen Akkumulation, schlägt ein ganz mechanisches, schematisches Denken durch, das eine Untergliederung der Teile nach Gruppen (wie etwa die Strophen im Gedicht) oder architektonischen Bauelementen (wie etwa die Akte im Drama) nicht berücksichtigt. Solche kom-

29 S. dazu *Wechselseitige Erhellung der Künste und Dichtkunst und bildende Kunst* (1929). Walzel strebt theoretisch eine Verbindung von Wölfflins Grundbegriffen und Wilhelm Diltheys Lehre geistiger Typen an, um die an Dilthey kritisierte Geringschätzung für alle Fragen dichterischer Gestalt zu überwinden. Aufgrund seines Gestaltinteresses gerät die geistige Typologie jedoch ins Hintertreffen, wohl auch, weil sie letztlich auf ein Kausaldenken zurückgeht, das Walzel generell für die Kunst- und Dichtungslehre ablehnt.

30 In neuerer Zeit hat Czesław Miłosz (1948; 1957) den Verlust des dichterischen Gattungsbewusstseins als Einschränkung dichterischer Freiheit attackiert.

31 Veltruský gleicht dies aus, indem er die drei Prinzipien auf das Drama anwendet und spezifiziert. Vgl. unsere Anm. 19 oben.

Oskar Walzel und die Prager Schule

positionsbildende Untergliederung ist aber gerade charakteristisch für die Gattungen und SubGattungen.

Man mag geneigt sein, das Fehlen einer Gattungsberücksichtigung bei der semantischen Geste als ein Manko zu bewerten. Erklärbar wird dieses gerade aus der linguistischen Orientierung Mukařovskýs: Die Linguistik kennt den Begriff der künstlerisch-literarischen Gattungen und ihrer Komposition nicht. Wohl gibt es einen Berührungspunkt zwischen Linguistik und Poetik im Bereich der Stilistik, jedoch nur, insofern Stilistik nach ihrer engen Definition sich mit Wortlaut, Lexik, Grammatik, jedoch nicht auch mit Komposition beschäftigt. Stilistik im weiteren Sinne, eben unter Einbeziehung der Komposition, gehörte zum Programm der russischen Formalen Schule, und damit verbunden war auch deren Forschung zur Komposition von Lyrik und Erzählgattung. Mukařovský scheint hierin einen Schritt zurück hinter die russischen Formalisten zu tun. Sein Programm der dynamischen Kompositionsanalyse zielt auf die poetische Semantik jedes Einzelworts im Satzverband. Das spezifische Verhältnis von Wort zu Satz gilt als Modell der gesamten Werkstruktur. Das entspricht der Stilistik nach der engen Definition. Das zeigt sich auch darin, dass er bei seinen Werkanalysen nach dem Programm der semantischen Geste deren Charakteristik in je für ein dichterisches Werk (oder auch Autorwerk) typischen Tropen erblickt und schließlich sogar einen ganzen Werktext als eine einzige tropische Benennung sehen will.³² Und ebenso zeigt es sich in seiner Aussage zum Torso: auch an diesem manifestiere sich die semantische Geste schon voll, es bedürfe der Vollendung des Werks nicht.³³ Damit verstößt er sogar gegen sein eigenes Akkumulationsprinzip, das mit der präzisen Zahl und textuellen Anordnung aller Teile eines Werks rechnet.

32 Vgl. dazu SCHMID 1981.

33 In *Pojem celku v teorii umění* (1971) unterscheidet Mukařovský unterschiedliche Ganzheitsbegriffe wie das Gestaltganze (Melodie, Verszeile, Komposition), das Kontextganze und das Strukturganze. Der Torso lasse Gestalt und Kontext defekt, doch die Struktur sei am Torso völlig erkennbar. Er will auf die Abhängigkeit der Wahrnehmung eines dichterischen Strukturganzen von der umfassenderen Struktur der aktuellen literarischen Tradition hinaus, entsprechend seiner Auffassung vom ästhetischen Objekt, das sich erst aus dieser Relation konstituiert. Hier wirkt die Theorie der russischen Formalisten von der ästhetischen Abweichung und Verfremdung und Broder Christiansens Lehre der werkexternen Differenzqualitäten nach. Bedenkt man jedoch, dass Christiansen neben den werkexternen auch werkinterne Differenzqualitäten ansetzt, so bleiben im Torso auch diese defekt. Versuche von Künstlern, Fragment gebliebene Werke wie etwa Puškíns *Rusalka* zu Ende zu schreiben, zeigen, dass das ganzheitliche Strukturprinzip, wie es aus den vorliegenden Teilen hervorgeht, doch nicht ausreicht, um die fehlenden Teile befriedigend zu ergänzen. Im selben Aufsatz behauptet Mukařovský auch, kompositionelle Charakteristika wie „Proportionalität, Symmetrie, Konzentrik“ (proportionalita, symetrie, koncentričnost, 1971: 88) seien keine Struktureigenschaften. Legt man sie aber entsprechend seiner Lehre von den anthropologischen Konstanten der ästhetischen Funktion und ihrer Normen aus, dann sind die werkinternen Bezugsgrößen innere Differenzqualitäten, die mit Werkabgeschlossenheit und Werkvollendung rechnen.

Im Bereich der historischen Poetik oder auch, mit Vodička zu sprechen, Literaturgeschichte gilt zunächst einmal das weiter oben schon Gesagte: für Walzel ist Literaturgeschichtsschreibung ein minder wichtiges Anliegen, auch deshalb, weil die theoretische Poetik zu seiner Zeit in Deutschland zu unentwickelt war, um die historische Poetik zu begründen. Mukařovský und mit ihm Vodička konnten dagegen auf die literarhistorischen Vorarbeiten der russischen Formalisten zurückgreifen. Diese hatten das Konzept einer über das Einzelwerk hinausgehenden Struktur der künstlerischen Literatur bereitgestellt, deren Teile die eigene Entwicklungsreihen tragenden künstlerischen Verfahren und deren Ganzes eine hierarchische Anordnung der Reihen untereinander unter der Herrschaft einer historisch wechselnden Dominanten bilden. Das einzelne Werk orientiert sich an dem angetroffenen Zustand dieser Struktur, wählt aus den strukturellen Reihen diejenigen Komponenten, die es braucht, aus, übernimmt sie passiv in der gegebenen Form oder verändert sie aktiv zu einem neuen Formzustand je nach den Bedürfnissen der eigenen Strukturdominanten. Diese Abstimmung im Inneren einer Werkstruktur hat Jurij Tynjanov als Synfunktion bezeichnet. Durch die Übernahme der Komponenten auf aktive Art greift das Werk seinerseits aber auch in den gegebenen Zustand der historischen Struktur ein und verändert ihn, wofür Tynjanov den Begriff der Autofunktion geprägt hat.³⁴

Solche funktionalen Termini stehen Walzel nicht zur Verfügung. Er operiert mit den Begriffen der analytischen (werkbezogenen) und synthetischen (geschichtsbezogenen) Dichtungsbetrachtung, womit weder die synfunktionale Leistung der Einzelkomponenten im Werk noch die autofunktionale gegenüber der historischen Struktur klar konzipierbar werden. Allerdings ist ein strukturelles, historisches Reihenkonzept, das demjenigen Tynjanovs und später Mukařovskýs und Vodičkas nahe kommt, in Ansätzen bei Walzel schon vorhanden.³⁵

Wichtiger wird ihm jedoch die historisch-typologische Literaturgeschichtsschreibung. Hier benutzt er Wölfflins an der Kunstgeschichte ermittelte bipolare Typen von „Renaissance“ und „Barock“ auf eine Wölfflin kor-

34 Vgl. dazu TYNJANOV 1969; STRIEDTER 1975: XXI.

35 Vgl. WALZEL 1927, bes. Teil 5. Wie Tynjanov und Jakobson in ihren Thesen zu systembezogenen Literatur- und Sprachforschung von 1928 (TYNJANOV/JAKOBSON 1972) und später Mukařovský und Vodička zielt Walzel auf ein umfassendes Strukturkonzept, das die literarischen Reihen mit näheren und fernerer Reihen der Kultur verbindet. Mehr als die zeitlich späteren muss er jedoch gegen bestehende, von ihm als falsch empfundene kausale Unterordnungen der literarischen unter heterogene Reihen ankämpfen, und auch der Stand der damaligen Sprachwissenschaft kommt ihm nicht wie Jakobson und Tynjanov im genannten Thesenpapier zu Hilfe. Erst durch die späteren Stil- und Sprachforschungen Leo Spitzers erhält Walzel einen Bundesgenossen. Vgl. dazu Walzels *Erleben des Kunstwerks und sprachgeschichtliche Erfassung der Dichtung* (1929).

Oskar Walzel und die Prager Schule

rigierende Weise. Wölfflin hatte den beiden Grundtypen fünf kategoriale, die Merkmale jedes Typs erfassende Begriffspaare zugeordnet. In den historischen Epochen der Renaissance und des Barocks seien diese Typenmerkmale in reiner Gestalt hervorgetreten, doch in weniger deutlicher Ausprägung kehre die Bipolarität in der gesamten Geschichte der Kunst wieder. Dabei bildet der Renaissance-Pol eine minder wertvolle Vorstufe zur eigentlichen Zielstufe des Barocks, danach folge eine Pause im kollektiven Kunstschaffen, wonach sich dieselbe Zweistufigkeit wieder einstelle und so ad infinitum. Walzel betrachtet die fünf kategorialen Merkmalpaare also Merkmalparadigmen, die sich auch untereinander mischen könnten, bewertet den Renaissance- und den Barock-Typus als künstlerisch gleichrangig und sieht für die Annahme einer Schaffenspause keinen Anlass. Vielmehr setzt er eine Art Pendelbewegung zwischen beiden Polen an, welche die Geschichte trage, wobei die Pendelausschläge nicht immer in Richtung der reinen, alle Merkmale umfassenden Typusform zu gehen brauchen. Diese Typenlehre verbindet er mit einer zusätzlichen geistesgeschichtlichen Typologie, die er Wilhelm Dilthey, dem Hauptbegründer der literarischen Hermeneutik in Deutschland, entnimmt. Anhand der so kombinierten Typologie macht er sich daran, die Epochenfolge von der Romantik über den Realismus und Impressionismus bis hin zum Expressionismus in der deutschen Dichtung zu rekonstruieren.³⁶

Das Konzept einer die Literaturgeschichte hervortreibenden Pendelbewegung kehrt bei den tschechischen Strukturalisten wieder. Hier müssen wir zwischen Jan Mukařovský und Felix Vodička differenzieren. Vodička nimmt eine Selbstbewegung der literarischen Struktur in Form kontrastiven Wechsels von einem Extrempol zum anderen an, was er mit einem wahrnehmungspsychologischen Prinzip erklärt. Eine scharfe Kontrastbeziehung lasse die Eigenart jedes kontrastiven Pols prägnanter hervortreten.³⁷ Die literarischen Epochen, aber auch zeitlich kleinere Einheiten wie Schulen, Richtungen oder Generationen suchten sich durch Kontraste diachron und synchron gegeneinander zu profilieren. Das Kontrastprinzip dient als Erklärung der immanenten Entwicklungsgesetzlichkeit der Literaturgeschichte. Doch recurriert Vodička nicht auf merkmalsbestimmte Dauertypen, wie dies Walzel mit den Merkmalparadigmen tut.

Mukařovský reflektiert das kontrastive Pendel auch noch auf einer anderen Ebene, nämlich derjenigen der anthropologischen Funktionen. Die

³⁶ Zur Auseinandersetzung mit Wölfflins Kategorien und Merkmalparadigmen s. Walzels *Wechselseitige Erhellung der Künste* von 1917. In WALZEL 1929 ist eine verkürzte Fassung abgedruckt. In *Dichtkunst und bildende Kunst* (1928) diskutiert er auch Worringers Typologieansatz und noch einmal Wölfflin.

³⁷ Vgl. VODIČKA 1976: 38. Er bemüht hier Hegels Dialektik, was auch Walzel nicht fremd ist.

ästhetische Funktion als eine dieser Funktionen gilt ihm als der letztlich Motor der Pendelbewegung in allen Kunstgebieten. Die anthropologische ästhetische Funktion habe eigene Normmaßstäbe, die also wieder anthropologisch begründet sind. Er erwähnt die Symmetrie, die Proportionalität, das Gleichgewichts- und Rhythmusempfinden, die in der Bauform des menschlichen Körpers und im Blutkreislauf angelegt seien.³⁸ Die Selbstbewegung der Kunst ergibt sich hier aus dem Hin- und Herschwanken zwischen maximaler Annäherung des normativen ästhetischen Bewusstseins an die anthropologische Normenbasis und antinormativer maximaler Entfernung von ihr, wobei weder die Annäherung in völlige Übereinstimmung mit der Basis noch die Entfernung in völliges Vergessen ihrer ausmünden dürfe. Es ist sicher nicht abwegig, hier eine Parallele zu Oskar Walzel zu ziehen. Denn maximal eingehaltene Symmetrie, Proportionalität, Gleichgewicht und Rhythmus charakterisieren gerade die „Renaissance“, während ihr Gegenpol des „Barocks“ sich so von dieser Normenbasis entfernt, dass sie wie außer Kraft gesetzt erscheint (wenngleich dies nicht gänzlich der Fall ist).³⁹

Trotz dieser Übereinstimmung auf allgemein ästhetischer Ebene bleibt jedoch ein wichtiger Unterschied. Er besteht darin, dass die von der anthropologischen Basis abgezogenen künstlerischen Normen analog den linguistischen Normen im System der de Saussureschen *langue* begriffen werden. Die *langue* fungiert in der sprachlichen Kommunikationssituation so, dass sie die Äußerung (*parole*) in allen ihrer Bestandteilen normativ kodiert. Nur durch diese Bindung an die *langue* kann die Äußerung vom Hörer in gleicher Weise verstanden werden, wie sie der Sprecher intendiert hat. Die *langue* fungiert also als Code. Einen solchen Code vermutet Felix Vodička in der literarischen Struktur. Jedes literarische Werk beziehe sich auf den historischen Codezustand zu seiner Entstehungszeit, jeder Leser rezipiere das Werk mit Bezug auf den ihm präsenten Codezustand, auch wenn dieser inzwischen durch die Entwicklung der Literatur ein ganz anderer als zur Zeit des Werkautors geworden sei. Die Einschaltung des Begriffs des literarischen Codes erlaubt es Vodička, die Aufgaben des Literaturhistorikers von denen des Literaturtheoretikers (also der historischen und der theore-

38 Vgl. MUKAŘOVSKÝ 1966.

39 Im Gegensatzpaar Tektonik – Atektionik, bezogen auf Dramen Shakespeares, demonstriert Walzel (*Wechselseitige Erhellung der Künste*, Teil D), dass auch dem atektonischen Drama eine Ordnung innewohnt, die der Diagonale im atektonischen Barock der bildenden Kunst entspricht (so bei *King Lear*). Das tektonische Drama (beispielsweise Shakespeares *Richard III.*) orientiert sich an Vertikal- und Horizontalachse wie die Tektonik in der bildenden Kunst. Mukařovskýs Pendelmodell mit den Polen der Normbetonung und Normrevolte ist zeitlich flexibler, weil inhaltlich unspezifiziert. Durch die anthropologische Fundierung ergibt sich aber doch eine Beziehung zu Walzel. S. auch unsere Anm. 33 oben.

Oskar Walzel und die Prager Schule

tischen Poetik) zu trennen. Der Historiker müsse die Entwicklungsbewegung des literarischen Codes in den wechselnden Epochen, den Beitrag jedes Einzelwerks zu dieser Entwicklung und die Geschichte der Rezeptionen eines Werks durch die Leserschaft rekonstruieren. Den Entwicklungsbeitrag des Einzelwerks nennt Vodička auch den Entwicklungswert. Dem Literaturtheoretiker dagegen obliege die Bestimmung des ästhetischen Werts des Werks, der sich aufschlüsselt in einen je aktuellen, von der objektiven Werkstruktur und dem aktuellen Zustand des Codes abhängigen ästhetischen Wert und in einen allgemeinen, zeitüberdauernden ästhetischen Wert, der sich in der Rezeptionsgeschichte manifestiert.⁴⁰

Nimmt man zu Vodičkas Begriff der literarischen Struktur als Code Mukařovskýs Lehre von der anthropologischen Basis der ästhetischen Normen hinzu, so ergibt sich eine zweifache Kodifikation des Einzelwerks, deren eine überzeitlich und unveränderlich, die andere zeitlich und veränderlich ist. Zwischen beiden erscheint die Struktur des Einzelwerks wie gespannt, und je nachdem, an welchen der beiden Codes ein Werkrezipient sich hält, sieht er diese Werkstruktur anders. Könnte man denken, dass Oskar Walzel die Werkstruktur vorrangig mit dem „Code“ der universellen ästhetischen „Normen“ betrachtet, Vodička wiederum nur mit dem literarhistorischen Code, während Mukařovský das Verhältnis beider Codearten reflektiert? Von Walzels Neigung zur Ausblendung des historischen Codes und des damit verbundenen Entwicklungswerts zeugt eine legere Äußerung. Ob Johann Wolfgang Goethes Werk auf die Entwicklung der deutschen Dichtung eine fördernde oder hemmende Wirkung ausgeübt habe, damit wolle er sich nicht beschäftigen.⁴¹ Und ist es wohl auch denkbar, dass Mukařovský Walzels Position gegenüber Lessings *Laokoon* deshalb so abschätzig beurteilte, weil ihm Defizite seines eigenen Strukturalismus vor Augen geführt werden, die sich aus einer zu großen Nähe zur Linguistik ergeben?

II. Mukařovskýs Kritik an Walzels Position zu Lessings *Laokoon*

Gotthold Ephraim Lessing hat in seiner Studie *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) die Unterschiede zwischen den beiden Kunstarten betont. Aus der Sukzessivität der sprachlichen Zeichen der Literatur leitet er die Aufgabe des Dichters ab, Sprache so zu verwenden, dass die an sich willkürlichen Sprachzeichen in wie natürlich wirkende um-

40 Zum Codebegriff Vodičkas vgl. ders. 1976. Jurij Striedter (1976: LXXV) vermindert die Relevanz des Zeichenbegriffs und damit auch des Codebegriffs in Bezug auf Vodičkas Theorie der Literaturgeschichte m. E. über Gebühr (er vermutet in Vodičkas Gebrauch dieser Begriffe bloße Analogien).

41 So in *Werturteil* (WALZEL 1929: 142).

gewandelt werden. Mit Natürlichkeit meint er, dass die Sukzessivität der Zeichen als Material von Dichtung in der Sukzessivität der ausgesagten und dargestellten Gegenständlichkeiten wiederkehren soll. Dichtung hat dadurch für Lessing eine Disposition zur Darstellung von Prozessen und Handlungen, also Abläufen in der Zeit. Zustände und statische Erscheinungsweisen sollen deshalb nicht als solche beschrieben, sondern in prozessuale Wirkungen auf einen Betrachter umgesetzt werden. Malerei (und Plastik) wiederum sei aufgrund der Simultaneität ihres Materials zur Darstellung von räumlich-statischen Gegenständen disponiert. Die zeitliche Dimension könne nur mittels Andeutungen eines gegebenen Zustands als Resultat aus einem früheren und als Ursache des später folgenden Zustands suggeriert werden.⁴²

Walzels Kritik an Lessings Theorie lässt sich zusammenfassend und interpretierend so darstellen: er wirft ihr den Sprung von der Ebene der lautlich materiellen Wortzeichen in die Ebene der dargestellten Gegenständlichkeiten vor, wobei die Bedeutung der Sprachzeichen ausgelassen wird. Wortbedeutung und Satzgrammatik haben eine eigene Beziehung zu den Dimensionen von Zeit und Raum und bewirken, dass auch die Anschauungsdimensionen der dargestellten Welt nicht mehr einseitig an die zeitliche Sukzession der äußeren Wortzeichen gebunden sind. Dichtkunst kann deswegen auch simultan-statische Zustände an sich beschreiben und an sukzessiv-dynamischen Vorgängen wie etwa der Handlung im Drama räumlich-statische Verhältnisse zwischen den einzelnen Vorgangsphasen hervortreten lassen, also eine zeitliche Handlung in räumlicher Dimension anschaulich machen. Für die Räumlichkeit eines zeitlichen Vorgangs verwendet Walzel gern den Ausdruck der Architektonik, dessen Herkunft aus der Raumkunst der Architektur betont wird.⁴³

Jan Mukařovský, der wertvolle Studien zu Architektur, Malerei und zum Film vorgelegt hat, wirft Oskar Walzel eine zu starke Verwischung der

42 LESSING 1965, Kap. XII. ff.; vgl. auch die „Einleitung“ von Walther Riezler ebd.: 13.

43 Walzels Position in Bezug auf die Wechselbeziehung zwischen Dichtung und bildender Kunst wird in Teil C von *Wechselseitige Erhellung der Künste* (hier beziehe ich mich auf die Kurzfassung in WALZEL 1929, die Kapiteileinteilungen eingeführt und Kritikerstimmen auf die Fassung von 1917 aufgegriffen hat) deutlicher. Der Bezug auf Lessings *Laokoon* (und Theodor A. Meyers *Stilgesetz der Poesie* (1902), das als „Neuer Laokoon“ die anschauliche Bildhaftigkeit von Dichtung zugunsten grammatischer Auffassung bekämpft hatte) ist ihm jetzt wenig förderlich für seine eigene Konzeption. Walzel sagt sich hier von der Rolle des Gegenständlichen und seiner möglichen Versinnbildlichung los, es geht ihm um „Verwandtschaft im Gestalten, [...] Übereinstimmung in der künstlerischen Ordnung und Zurechtbiegung des Stoffes“, um „Verhältnis der Teile eines Kunstwerks zu demselben Ganzen“ (1929: 274), die in Dichtung und bildender Kunst ähnlich sein könnten. Herbart, der das Simultane an der Musik und das Sukzessive an der bildenden Kunst aufdeckte, wird für Walzel besonders bedeutsam. Im Nachwort von 1924 zu *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (1929) betont er allerdings wieder die Dringlichkeit der Suche nach der künstlerischen Funktion der grammatischen Kategorie, was an Spitzer, aber auch an Th. A. Meyer anknüpft.

Oskar Walzel und die Prager Schule

Grenzen zwischen Malerei und Dichtung vor. Er steht auf der Seite Lessings, wenn er die Unüberschreitbarkeit der materialgegebenen Grenzen zwischen den Künsten behauptet. Besonders polemisiert Mukařovský gegen Walzels Übertragung der kunstgeschichtlichen Begriffe Eduard Wölfflins auf die Dichtkunst. Diese an einem anderen Materialbereich gewonnenen Begriffe könnten auf Dichtung nur in einem metaphorischen Sinne angewendet werden. Überdies benutze Walzel Wölfflins Begriffe nicht nur hinsichtlich des Dargestellten, sondern auch in Bezug auf Strophenbau und Satzbau. Bei seinem eigenen Vergleich zwischen der Malerei der Sezessionskunst und der Dichtung des Symbolismus beschränkt er sich auf die Untersuchung der poetischen Motivik und untersucht malerische Materialität wie etwa die Farbe nur, insoweit sie in Benennungen von Farblichkeit in der Dichtung zum Zuge kommt.⁴⁴ Generell erkennt er der Dichtung dieser Periode eine „ornamentale Geste“ zu. Hat man darunter eine Spezifizierung des Grundprinzips der semantischen Geste zu verstehen, dann bleibt die Beschränkung auf die Motivik unverständlich, weil dieses Prinzip ja für alle Schichten des dichterischen Zeichenbaus und eben nicht nur für die Motivik gilt. Zur Kritik an Walzel tritt noch eine apodiktische Aussage über die Affinitäten zwischen den verschiedenen Künsten hinzu: Dichtkunst sei affin zu Malerei und Musik, der Architektur und Plastik als den Raumkünsten stehe sie ferner. Eine Begründung liefert Mukařovský an dieser Stelle nicht; zu vermuten ist, dass die dreidimensionalen Raumkünste der zweidimensionalen Flächenkunst der Malerei und der eindimensionalen der Zeitkünste nicht kompatibel sind. Die Behauptung natürlicher Ferne von Dichtung und Raumkunst enthält wiederum eine Polemik gegen Walzel, der mit Wölfflins beiden Grundbegriffen von „Renaissance“ und „Barock“ Kunstepochen avisiert (das 16. und 17. Jahrhundert), in denen die Architektur zur epochenprägenden Kunst aufgestiegen war.

Wenn wir soeben, der Schematik des äußeren, sinnlichen Materials der Künste folgend, von der Eindimensionalität der Dichtung und Musik geredet haben, so musste uns doch schon der Atem stocken. Denn die Harmonie als synchroner Zusammenklang von Tönen ist in der Musik neben Melodie und Rhythmus ihr drittes, sinnlich wahrnehmbares Bauelement. Schon dadurch ist Musik nicht nur eindimensional (zeitlich-sukzessiv), sondern auch zweidimensional (zeitlich-simultan). Hinzu kommen Spannungsbeziehungen zwischen Takten, musikalischen Motiven und ganzen Sätzen einer Komposition, also das, was man als räumliche Bezüge zwischen Ein-

⁴⁴ S. dazu MUKAŘOVSKÝ 1948. Aus unserer Anm. 43 geht hervor, dass Mukařovský die eigentliche Intention Walzels nicht nachvollzieht.

heiten an verschiedenen Stellen des Zeitflusses bezeichnen kann. Musik als Zeitkunst hat somit ihre eigene Weise des Umgangs mit Flüchtigkeit (Simultaneität) und Räumlichkeit und damit ihre eigene, innere Beziehung zu den Künsten der Malerei und der Architektur bzw. Bildhauerei. Für die Dichtung gilt das Gleiche: Der Reim in der Verssprache entspricht einem musikalischen Akkord mit dem Unterschied, dass nur ein Teil des Akkords in einem Versfuß vernehmbar ist, weil die menschliche Zunge nicht zwei reimbildende Silben gleichzeitig artikulieren kann. Aus der gesamten Lautmasse eines Gedichts ist der Reim aber als eng aufeinander bezogene Lautgestalt hervorgehoben; die horizontalen Äquivalenzen zwischen den Versfüßen in der Verszeile und die vertikalen Äquivalenzen zwischen Verszeilen untereinander sowie zwischen den Strophen entsprechen den Beziehungen zwischen musikalischen Takten, Motiven und Sätzen. Wir befinden uns hier in dem Bereich dessen, was Walzel mit seinem Begriff der inneren Form gemeint hat, die zwar für jedes individuelle Kunstwerk und die Werke einer Kunstgattung je spezifisch ist, hinter der er aber dennoch Universalien ästhetischer Wahrnehmung und Anschauung vermutet.

Der Begriff der Anschauung ist vielleicht ein Schlüsselbegriff für die Suche nach dem Moment, das die unterschiedliche Weichenstellung für Walzels und Mukařovskýs strukturelles Denken trotz aller vorhandenen Ähnlichkeiten bewirkt. Unter Anschauung ist eine Aktivität des menschlichen Bewusstseins zwischen sinnlicher Wahrnehmung und begrifflichem Denken zu verstehen. Während die Wahrnehmung an einen äußeren, sinnlichen Reiz gebunden ist, auf den sie, ihn verarbeitend, reagiert, kann sich die Anschauung auch auf reizunabhängige, rein bewusstseinsimmanente Vorstellungen richten. Diese können aus erinnerten Wahrnehmungen oder aus Imaginationen bestehen, sie können aber auch erwartete, zukünftige Wahrnehmungen vorwegnehmen. Das Denken wiederum baut auf Wahrnehmung und Anschauung auf und bearbeitet deren Inhalte nach seinen eigenen, logischen Gesetzen zu Begriffen. Die Wahrnehmung äußerer Sinnesreize steht unter den Dimensionen von Zeit und Raum, aber auch die Anschauung hat ihr eigenes, inneres Zeit- und Raumbewusstsein, während für das logische Denken solche Dimensionen irrelevant sind. Walzels Zen-

45 Die Begriffe Anschauung, Wahrnehmung und damit verbunden die Vorstellung gehen leicht in einander über. Ich beziehe mich bei dem hier verwendeten Anschauungsbegriff auf HUSSERL 1969. Anschauungen können sich demzufolge als Reproduktionen gewesener Wahrnehmungen, auf zukünftig erwartete beziehen, aber auch – in einer weiteren, für Husserl wesentlicheren Auffassung des Wortes – wahrnehmungsunabhängig sein. Walzel bezieht sich stellenweise auf Husserl, doch sein Begriff von Anschauung ist nicht präzise definiert. Mukařovský operiert meines Erachtens gar nicht mit diesem Begriff, wenngleich seine allgemeine Ästhetik ihn eigentlich voraussetzen müsste.

Oskar Walzel und die Prager Schule

tralbegriff der inneren Form richtet sich auf das innere Zeit- und Raumbewusstsein als Formen der Anschauung.⁴⁵ Auch Mukařovskýs semantische Geste geht es um diese, doch liegt eine andere Konzeption zugrunde.

Zu Walzels Konzeption gelangen wir, wenn wir seinen Aussagen über den Vorgang eines Rezeptionsprozesses von Dichtung in Augenschein nehmen. Für ihn ist an der Rezeption der sukzessive Leseprozess zwar durchaus wichtig, doch intensiver beschäftigt er sich mit dem Bewusstseinszustand nach Abschluss des Lesens. In der Rückschau über das gesamte Werk stellt sich im Akt erinnernder Anschauung der architektonische Bau als strukturiertes Ganzes vor, wobei einzelne Teile als solche, in ihrer Beziehung untereinander und in ihrer Funktion für das Ganze hervortreten können. Das in der Rückschau erschaute Ganze offenbart seine innere Architektur. Im von Walzel favorisierten Gattungsgebiet des Dramas, wo diese Architektur an der Komposition der Akte, der einzelnen Szenen im Akt oder auch über Aktgrenzen hinweg sichtbar wird, könnte man geneigt sein, Mukařovskýs Verdikt einer statischen Kompositionsanalyse zu übernehmen. Doch orientiert sich Walzel auch an der Technik der Leitmotivik in der Musik, die, transformiert in verbal-dichterische Komponenten, tektonische oder auch atektonische Baufunktionen übernehmen kann, woran deutlich wird, dass Walzels Begriff der Architektur in der Dichtung die dynamische Bewegung durchaus berücksichtigen will.⁴⁶ Vielleicht ist für ein besseres Verständnis dessen, was Walzel meint, ein Hinweis auf Edmund Husserls Lehre vom inneren Zeitbewusstsein hilfreich. Als Demonstration für die Beschaffenheit dieses Bewusstseins bezieht sich Husserl auf die Wahrnehmung und das Innehaben eines Tons. Im Prozess der sukzessiven Tonwahrnehmung halte das Bewusstsein alle vorhergehenden Tonphasen in der bestimmten Ordnung fest (Retention) und richte sich erwartend auf die folgenden Töne (Protention). Nach Abschluss des Hörvorgangs ist im Bewusstsein die Gesamtgestalt des Tons als retendiertes Ganzes anwesend, das in Erinnerungsakten immer wieder vor das Bewusstsein gestellt werden kann. Eine erinnerte Tonphasierung würde man aber wohl nicht als „statische“ Ganzheit bezeichnen. Mukařovský, der ja den Torso statt des abgeschlossenen ganzen Kunstwerks durchaus akzeptiert, mangelt es offenbar an einer Retentions- und Protentionslehre, auf die Walzel gerade, ohne die Husserlschen Termini zu verwenden, abzielt.⁴⁷

46 Vgl. auch unsere Anm. 21.

47 HUSSERL (1969: 30) bezieht sich partiell auch auf die Melodie, doch sein eigentliches Demonstrationsobjekt der Retention und Protention von Teilen eines sukzessiven Ganzen ist der nach Phasendauer, Intensität und Färbung differenzierte Ton. S. auch unsere Anm. 19.

Um Mukařovskýs Konzeption besser begreiflich zu machen, mag wiederum Oskar Walzels Unterscheidung zwischen dem Ganzen als einem Werdenden und als einem Gewordenen nützlich sein. Im Werdenden ist die Ausrichtung aller wahrgenommenen und anschaulich erinnerten (re-tendierten) Teile auf das noch Kommende, Zukünftige (Protendierte) wichtiger als das schon Gewordene; die Prozessualität verdrängt die Resultativität. Beide Aspekte gehören zum Vorgang der Rezeption eines Kunstwerks, und zwar sowohl in den bildenden Künsten als den sog. Raumkünsten als auch in den Kunstarten der Musik und Dichtung als den sog. Zeitkünsten. Walzels Absetzung von Lessings Kunstlehre will die beiden Aspekte berücksichtigt wissen. Dem dienen seine Untersuchungen zur Architektonik und Leitmotivik in Dichtung, aber auch diejenigen zur Gestaltung des Werdens bei solchen Dichtwerken, bei denen die von Lessing postulierte Parallelität zwischen dargestellten Handlungsabläufen mit der linearen Sukzessivität der materiellen Sprachzeichen vorliegt.⁴⁸ Mukařovský wiederum berücksichtigt zwar mit seinem dritten Prinzip der semantischen Akkumulation schematisch eine Resultativität des Gewordenen, doch weitaus wichtiger ist ihm das Werdende der Prozessualität. Das zeigt sich nicht nur am zweiten Prinzip der Oszillation zwischen Statik und Dynamik, sondern auch daran, dass er in seiner ästhetischen Rezeptionslehre zu einer Position gelangt, die das aktive Mitschaffen und Weiterschaffen des Kunstwerks durch den Werkrezipienten so stark gewichtet, dass die Autorintention schließlich zu einer vernachlässigbaren Größe gerät.⁴⁹

Die Vernachlässigung der Gewordenheit des künstlerischen Ganzen im anschauenden Bewusstsein beim Rezipienten hat bewirkt, dass es im tschechischen literaturwissenschaftlichen Strukturalismus keine hinreichende Lehre der dichterischen Gattungen und auch keine Technik der Kompositionsanalyse mit den Begriffen von Fabel und Sujet gegeben hat. Damit ist ein wichtiger Teil der historischen Poetik entfallen, denn epische Werke und Dramen konnten mit den tschechischen Analyseinstrumenten nur auf der Ebene der Stilistik im engeren Sinne, nicht aber auf der Ebene der Handlung und ihrer Komposition untersucht werden. Die russischen Formalisten, so sagten wir weiter oben, waren in der Untersuchung von Handlungen der Epik weitergekommen. Zu erwähnen ist noch, dass es im Umkreis der russischen Formalisten eine sog. Kompositionsanalytische Schule gegeben hat, die die Fabel-Sujet-Analyse weitergetrieben hat. Zu ihr gehörten Mi-

48 Besonders in Goethes Lyrik stellt Walzel sowohl Gedichte des sprachlich (in Zeitformen des Verbums) und gegenständlich parallelisierten Werdens als auch Gedichte fest, bei denen zwischen sprachlich-grammatischen Formen und Dargestelltem keine Parallelität vorliegt.

49 Vgl. dazu SCHMID 1989.

Oskar Walzel und die Prager Schule

chail Petrovskij und Aleksandr Reformatskij. Auch Lev S. Vygotskij's Forschungen verdienen Beachtung, da er den von den Formanalytikern wie auch von den Formalisten vernachlässigten Bereich des Dramas einbezog.

Lubomír Doležel, ein Schüler Vodičkas, der sich vom Stilforscher im engeren Sinne zu einem solchen im weiteren, auch die Komposition aufnehmenden entwickelt hat, verdanken wir einen Hinweis darauf, dass die damaligen russischen Kompositionsanalytiker in einem Zusammenhang mit einer deutschen Kompositionsschule gestanden haben. Doležel erwähnt die Namen Schissel von Fleschenburg und Bernhard Seuffert.⁵⁰ Letzterer hat auch Oskar Walzels Blick für die dichterische Komposition geschärft. In der Geschichte der Literaturwissenschaft gab es somit grenzüberschreitende Forschungen zur Komposition, die aus dem Bewusstsein der späteren Forschergenerationen weitgehend verschwunden sind. Einen Beitrag zum Vergessen hat bedauerlicherweise auch die Prager Schule zur Zeit Mukařovskýs geleistet.

In Deutschland war in der Hochzeit slavistischer strukturaler Literaturwissenschaft nicht nur der genannte russische Forschungszweig, sondern auch die eigene, mit Oskar Walzels Namen verbundene Kompositionsforschung und die gesamte Gestaltästhetik ausgeblendet worden. Am Prager Strukturalismus faszinierte die den Werkempfänger vom Werkautor „emanzipierende“ Rezeptionsästhetik, die untermauert war von Mukařovskýs Hinwendung zur Literatursoziologie. Die dafür wichtigste theoretische Schrift, *Eстетická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (Ästhetische Funktion, Norm und Wert als soziale Fakten, 1936), öffnet zwar den Weg zur anthropologischen ästhetischen Funktionsforschung, die in Form der Lehre von der anthropologischen Basis ästhetischer Normen einen Weg auch zu Walzels Suche nach universellen Gestaltkategorien schlagen könnte. Doch das „soziale Faktum“ hat hier als Wegsperre fungiert, und Walzels Desinteresse an Literatursoziologie könnte auch bewirken, dass seine gegenwärtige Rezeption durch die Medienwissenschaft ihn marginalisieren wird.

Angesichts dessen sei ein letzter Blick auf einen weiteren, prominenten Vertreter des Prager linguistischen Kreises, Roman Jakobson, geworfen. Jakobson, der sowohl Mitbegründer der russischen Formalen wie auch der Prager strukturalen Schule war, hat, obwohl von Hause aus Linguist, die Kompositionsanalyse – allerdings im Bereich der Lyrik – weiterbetrieben. Bei den von ihm vorgelegten Gedichtanalysen werden horizontale (die Komponenten in einer Verszeile betreffende) und vertikale (die Verszeilen und Strophen untereinander betreffende) Relationen untersucht, die sich

50 DOLEŽEL 1972. Walzel bezieht sich in *Tektonik von Dichtung* auf Seuffert.

auf lautlicher, rhythmischer, morphologischer und grammatischer Ebene, schließlich auch auf der Ebene der Motive und der gesamten Thematik ergeben. Das ließe sich noch als bloße, linguistisch inspirierte Stilforschung abtun. Doch entdeckt er auch Techniken eines doppelten kompositorischen Schnitts in der Gedichtstruktur, der sich aller Werkebenen bemächtigen kann.⁵¹ Es würde hier zu weit führen, wollten wir zu begründen versuchen, dass dieses Analyseprogramm im Zusammenhang mit der russischen Kompositionsschule und über diese auch mit Oskar Walzels Gestaltanalytik steht. Diese spätere Entwicklung bei Roman Jakobson zeigt jedoch, dass der Gegensatz zwischen Walzels Kunst- und Literaturkonzeption und derjenigen der Prager Schule so fundamental nicht ist, wie Mukařovský ihn in seiner Kritik an Walzels Haltung gegenüber Lessing behauptet.

LITERATURVERZEICHNIS

DOLEŽEL, Lubomír

1972 „Narrative Composition: A Link between German and Russian Poetics“, in *Russian Formalism*, ed. by St. Bann and J. E. Bowlt (Edinburgh)

ELAM, Keir

1980 *The Semiotics of Theatre and Drama* (London and New York: Methuen)

HUSSERL, Edmund

1969 *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (1893–1917), herausgeg. von R. Boehm (Haag: Martinus Nijhoff)

JAKOBSON, Roman

1995 [1961] „Poezie gramatiky a gramatika poezie“, in ders.: *Poetická funkce*, ed. M. Červenka (Jinočany: H&H), S. 106–125

1988 [1963] „Anstrengungen zu einem Mittel/Ziele-Modell der Sprache in der europäischen Linguistik der Zwischenkriegszeit“, in ders.: *Semiotik Ausgewählte Texte 1919–1982*, herausgeg. von E. Holenstein (Frankfurt am Main: Suhrkamp), S. 440–480

JANION, Maria

1965 „Sporné problémy literární vědy“, *Česká literatura* 13, č. 1, S. 1–15

51 Vgl. JAKOBSON 1995.

Oskar Walzel und die Prager Schule

JANKOVIČ, Milan

1965 „K pojetí sémantického gesta“, *Česká literatura* 13, č. 4, S. 319–326

LESSING, Gotthold Ephraim

1965 [1766] *Laokoon. Schriften zur antiken Kunstgeschichte*, Bd. 5, herausgeg. von F. Fischer (Köln: Verlag Luzia Prösdorf)

MIŁOSZ, Czesław

1996 [1948; 1957] *Traktat moralny. Traktat poetycki. Lekcja literatury, z Czesławem Miłoszem, Aleksandrem Fiutem i Andrzejem Franaszkiem* (Kraków: Wydawnictwo literackie)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 [1936] „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in ders.: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), S. 7–65

1982 [1940] „O jazyce básnickém“, in ders.: *Studie z poetiky* (Praha: Odeon), S. 93–136

1948 [1941] „Mezi poezií a výtvarnictvím“, in ders.: *Kapitoly z české poetiky I* (Praha: Melantrich), S. 253–274

1971 [1945] „Pojem celku v teorii umění“, in ders.: *Cestami poetiky a estetiky* (Praha: Čs. spisovatel), S. 85–96

RAJEWSKY, Irina O.

2002 *Intermedialität* (Tübingen – Basel: Francke)

RIEZLER, Walther

1965 „Einleitung“ (s. zu Lessing), S. 9–16

SCHMID, Herta

1981 „Die ‚semantische Geste‘ als Schlüsselbegriff des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus“, in: E. Ibsch (Hrsg.), *Schwerpunkte der Literaturwissenschaft außerhalb des deutschen Sprachraums* (Amsterdam: Rodopi), S. 209–259

1989 „Das ‚Drei-Phasen-Modell‘ des Tschechischen Strukturalismus“ in K. Eimermacher, P. Grzybek, G. Witte (eds.), *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory* (Bochum: Brockmeyer), S. 107–152; „Třífázový model českého literárněvědného strukturalismu“, *Česká literatura* 39, č. 3, S. 193–219

1995 „Jan Mukařovskýs Theatertheorie (Anlässlich des Aufsatzes ‚Zur künstlerischen Situation des heutigen tschechischen Theaters‘, 1945)“, in: *Balagan Slavisches Drama, Theater und Kino*, Bd. 1, H. 1, S. 96–121

1998 „Přístupy k subjektu v pražské štrukturalistickej antropológii a v genetickom štrukturalizme Ernsta Cassirera“, in: *Subjekt – autor – auditórium: subjekt v priestoroch umenia. Zborník príspevkov z mezinárodnej konferencie Subjekt – autor – auditórium organizovanej Sorosovým centrom súčasného umenia* (Bratislava), S. 149–166

ŠKLOVSKIJ, Viktor

1973 „Neue Gattungen“, in ders.: *Von der Ungleichheit des Ähnlichen in der Kunst*, herausgeg. von A. Kaempfe (München: Carl Hanser Verlag), S. 165–178

STRIEDTER, Jurij

1969 „Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution“, in: *Texte der russischen Formalisten I* (München: Wilhelm Fink), S. IX–LXXXIII

1976 „Einleitung“, in Felix Vodička, *Die Struktur der literarischen Entwicklung* (München: Wilhelm Fink), S. VII–CIII

SUS, Oleg

1966 „Ke vzniku sémantické typologie v estetice Otakara Zicha“, *Česká literatura* 14, č. 5–6, S. 393–415

TYNJANOV, Jurij

1969 [1927] „Über die literarische Evolution“, in: *Texte der russischen Formalisten I*, Herausgeg. von J. Striedter, S. 433–461

TYNJANOV, Jurij/JAKOBSON, Roman

1972 [1928] „Probleme der Literatur- und Sprachforschung“, in: *Texte der russischen Formalisten II*, Herausgeg. von W.-D. Stempel (München: Wilhelm Fink), S. 387–391

VELTRUSKÝ, Jiří

1977 *Drama as Literature* (Lisse: The Peter de Ridder Press)

VODIČKA, Felix

1965 „Dvě etapy v naší literární vědě“, *Česká literatura* 13, č. 3, S. 189–197

1976 [1966] „Die Totalität des literarischen Prozesses. Zur Entwicklung des theoretischen Denkens im Werk Jan Mukařovskýs“, in ders.: *Die Struktur der literarischen Entwicklung* (München: Wilhelm Fink), S. 1–29

Oskar Walzel und die Prager Schule

1976 [1942] „Die Literaturgeschichte, ihre Probleme und Aufgaben“, ebd., S. 30–86

WALZEL, Oskar

1917 *Wechselseitige Erhellung der Künste Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe; Philosophische Vorträge veröffentlicht von der Kantgesellschaft* (Berlin: Reuther & Reichard)

1968 [1926] *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft; reprografischer Nachdruck der 1. Auflage, Leipzig 1926), darin:

1910 „Analytische und synthetische Literaturforschung“, S. 3–35;

1911 „Dichtung und Weltanschauung“, S. 45–64;

1914 „Impressionismus und ästhetische Rubriken“, S. 36–44;

1915 „Herbart über dichterische Form“, S. 77–99;

1915 „Die Kunstform der Novelle“, S. 231–259;

1917 „Leitmotive in Dichtungen“, S. 152–181;

1924 „Das Wesen des dichterischen Kunstwerks“, S. 100–122

1929 *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, 2. unveränderte Auflage, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt* (fotomechanischer Nachdruck der 1. Auflage von 1929). Darin: „Einführung“, S. 1–17; „Erleben des Kunstwerks und sprachgeschichtliche Erfassung der Dichtung“, S. 18–45; „Einfluß und künstlerisches Erleben“, S. 46–66; „Der Dichter und seine Weltanschauung“, S. 77–111; „Werturteil“, S. 112–143; „Gehalt und Gestalt“, S. 144–164; „Stoff“, S. 165–177; „Gestalt“, S. 178–189; „Tektonik von Dichtung“, S. 234–264; „Wechselseitige Erhellung der Künste“, S. 265–281; „Dichtkunst und bildende Kunst“, S. 282–327; „Dichtkunst und Musik“, S. 347–367; „Wechselbeziehung von Gehalt und Gestalt“, S. 368–395; „Nachwort“ (1924), S. 395–399

ŽIRMUNSKIJ, Viktor

1921 „Zadači poetiki“, in: *Načala*, Nr. 1, S. 51–81 (erweiterte Fassung in ders.: *Voprosy literatury*, 1928, S. 17–88)

RÉSUMÉ

Na počátku 20. století a ještě hluboko do jeho první poloviny zápasila literární věda v kontextu humanitních věd o právo na existenci, utlačována vědami přírodními a technikou. V Německu reagoval na tuto situaci Oskar Walzel založením vlastní literárněvědné školy. Její estetický základ tvořila herbartovská formální estetika, me-

todologické výpůjčky získal Walzel v jazykovědě. Orientaci mu současně poskytovalo Wölfflinovo kunsthistorické pojmosloví, v němž shledával univerzální kategorie umělecké tvorby. „Gehalt und Gestalt“ nahradily dřívější „Inhalt und Form“ a spolu se „vzájemným osvětlením umění“ (wechselseitige Erhellung der Künste) se staly klíčovými pojmy nové literární vědy, jež měly básnické dílo zpřístupnit analyticky a v komparatistické perspektivě.

Walzelovy spisy recipovala prostřednictvím germanisty Žirmunského také souběžná ruská formální škola. Přispěly k tomu, že ruští formalisté překonali své počáteční opomíjení tematicko-motivické složky literatury. Zvláště v oblasti výpravných žánrů rozvinula ruská formální škola a jí blízcí badatelé jako Petrovskij, Reformat-skij a Vygotskij analytický model vyjádřený dvojicí fabule – syžet, který umožnil pochopit děj vyprávění (u Vygotského též dramatu) jako svébytný konstrukční vztah logických významů a tvarových uměleckých postupů.

V rámci Pražského lingvistického kroužku položil Jan Mukařovský v návaznosti na ruskou formální školu a domácí českou tradici herbartovské estetiky základy pražské strukturalistické literárněvědné školy; Felix Vodička se později ujal péče o její literárněhistorickou větev. Příspěvek sleduje shody a rozdíly mezi Walzelem a pražskou školou. Hlavní shody spočívají ve společné orientaci na herbartovskou estetiku, v metodologických výpůjčkách z lingvistiky a v hledání estetických univerzálií. Mukařovský však rozvíjí, inspirovan lingvistickým a antropologickým funkcionalismem, vlastní, Herbartovo učení přesahující estetický systém, který je soustředěn kolem nauk o funkcích a znaku. Současně však opomíjí analýzu děje a s ní spojenou analýzu kompozice. Důvod přehlédnutí této důležité složky dědictví ruského formalismu, jež si Mukařovský osvojuje, leží podle domněnky autorky referátu v lingvisticky vymezeném pojetí stylistické analýzy podřízené klíčovému pojmu sémantického gesta, v jehož důsledku se u Mukařovského celostní kompozice díla ve smyslu Walzelově či ruských formalistů stává opominutelnou veličinou. Lingvistický nárys sémantického gesta má za důsledek ostrou kritiku, s níž Mukařovský přistupuje k Walzelovu programu „vzájemného osvětlení umění“. Mukařovský se zde projevuje jako obhájce Lessingova stanoviska v *Laokoontu*, s nímž sdílí představu pevné hranice mezi různými uměními založené již ve specifčnosti jejich materiálu, zatímco Walzel vidí tyto hranice – v oblasti nazírání překračujícího smyslovou materiálnost, na úrovni estetických dimenzí prostoru a času – jako navzájem otevřené. Oskara Walzela v současnosti znovu objevují mladé vědy o médiích. Mukařovský sice poskytl – zprostředkovaně přes svého žáka Jiřího Veltruského – trvalé impulsy teatrologii; zda však zažije obnovu také jeho literárněvědný strukturalismus, závisí možná také na tom, jestli diskuse kolem Lessinga a Walzela povede k odhalení dosud nepozorovaných potencií jeho estetického myšlení.