Andrea Polaschegg

(K)ein Anfang des Ganzen

Das skulpturale Werkkonzept der Klassik und seine Folgen für die Literaturwissenschaft

Jeder literarische Text hat einen Anfang. Zwar lässt sich trefflich darüber streiten, ob ein Text mit dem ersten Satz, der ersten Seite, dem ersten Kapitel oder bereits mit Autornamen und Titel beginnt, oder darüber diskutieren, wo sein Anfang endet. Doch diese Divergenzen ergeben sich allein im Horizont typologischer Bemühungen, wohingegen der Umstand, dass Texte jenseits ihrer Genese überhaupt einen Anfang besitzen, präziser: dass sich *an* ihnen ohne weitere analytische Anstrengung ein Anfang ausmachen lässt, ebenso wenig in Frage steht, wie die eminente Bedeutung dieses Anfangs für den weiteren Verlauf und – zumindest im Falle des Romans – auch für den Verkauf des literarischen Textes strittig ist.[1] Diese Einsicht in die ›Anfangshaltigkeit‹ der Literatur, wie ich sie vorerst nennen will, scheint uns derart selbstverständlich, dass ihre besondere Betonung schnell unter Redundanz- oder gar Banalitätsverdacht zu geraten droht. Allerdings verflüchtigt sich dieser Verdacht ebenso schnell an-

1 Mit den Stichworten ›Roman‹ und ›Typologie‹ sind zwei zentrale Prinzipien angerissen, welche die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Anfangs nachhaltig prägen: Seit ihrem Beginn mit Norbert Millers einflussreichem Sammelband *Romananfänge. Versuch einer Poetik des Romans* (Berlin 1965) wird Textanfangsforschung nämlich tatsächlich ausschließlich als Erzählanfangsforschung betrieben und findet im Roman ihr unhinterfragtes Gegenstandsparadigma. Zugleich dominiert in denjenigen Arbeiten, die über den Einzeltext hinausgehen, deutlich ein typologischer Zugriff auf den Gegenstand, der sich dem großen Einfluss der strukturalen Narratologie Genette'scher Prägung verdanken mag. Exemplarisch für diese Forschungstendenz sind etwa Bruce L. Weaver: Novel Openers. First Sentences of 11,000 Fictional Works, Topically Arranged with Subject, Keyword, Author, and Title Indexing. Jefferson (NC), London 1995; Andreas Wolkerstorfer: Der erste Satz. Österreichische Romananfänge 1960–1980. Wien 1994; Annette Retsch: Paratext und Textanfang. Würzburg 2000. Zur narratologischen Engführung der Anfangsforschung vgl. kritisch: Claude Haas u. Andrea Polaschegg: Der Einsatz des Dramas. Erste Schritte zu einer Dramenpoetik des Anfangs. In: Dies. (Hg.): Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik. Freiburg i. Br. 2012, S. 7–36.

gesichts der Beobachtung, dass in den Begriffen unserer Alltagssprache der weit überwiegende Teil von Phänomenen – jenseits ihrer Produktion oder Entstehung – gerade keinen Anfang besitzt.[2] Schließlich lässt sich weder an einem Stein noch einer Teekanne, weder an einer Skulptur noch an einem Schrank, weder an einem Tempel noch an einem Teppich etwas ausmachen, das wir als ihren Anfang identifizieren. Teekannen und Skulpturen mögen Konturen haben, Schränke und Tempel besitzen Seiten oder einen Boden, Teppiche können Ecken und Kanten aufweisen, doch ein Anfang wird an keinem dieser Objekte greifbar. Auch Fäden, Schals und Betten, die in unserem Sprachgebrauch zumindest ein Ende besitzen, verfügen nicht über einen entsprechenden Anfang als dessen Komplement, sondern bekanntlich allein über ein zweites Ende.[3] Pointiert gesprochen, lassen sich Anfänge im Deutschen also nicht *dingfest* machen, sondern verschwinden aus unserer begrifflichen Reichweite, sobald wir einen *Gegenstand* vor uns haben. Und selbst angesichts von Gemälden, in denen sich – der kanonisch gewordenen Lesart Heinrich Wölfflins folgend[4] – aus der Perspektive des Bildbetrachters eine kompositorische Bewegung von links nach rechts, die berühmte ›Rechtsläufigkeit‹ des Bildes,[5] diagnostizieren lässt, präsentiert sich die Rede von einem ›Anfang oder Ende des Gemäldes‹ als bestenfalls metaphorische. Bildkompositionen mögen zwar ›orientiert‹ sein,[6] gleichwohl sprechen wir mit Fug nicht davon, ein Bild fange etwa unten links an und ende am oberen rechten Rand, oder es beginne mit dem dargestellten Brunnen und ende mit dem Wetterhahn. Die Anfangslosigkeit des Gemäldes lässt sich somit nicht allein auf der

2 Ich stütze mich hier vor allem auf den entsprechenden Artikel des *Deutschen Wörterbuchs*, das zumal in seinen ersten Bänden der möglichst breiten Erfassung des Wortgebrauchs großes Gewicht beimisst und die sprachwissenschaftliche Systematisierung allein induktiv betreibt. Vgl. [Art.] Anfang. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Bd. 1: A–Biermolke. Leipzig 1854, Sp. 324 f.

3 Zur Polysemie des deutschen Wortes ›Ende‹ vgl. [Art.] Ende. In: Deutsches Wörterbuch (Anm. 2). Bd. 3: E–Forsche. Leipzig 1862, Sp. 447–457.

4 Vgl. Heinrich Wölfflins Abhandlungen *Über das Rechts und Links im Bilde* und *Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppichkartons* in: Ders.: Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes. Basel ⁴1947, S. 82–90 u. 90–96. Kritisch dazu Sigrid Weigel: Die Richtung des Bildes. Zum Links-Rechts von Bilderzählungen und Bildbeschreibungen in kultur- und mediengeschichtlicher Perspektive. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64 (2001), S. 449–474.

5 Vgl. Heinrich Wölfflin: Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppichkartons (Anm. 4), S. 91.

6 Vgl. ebenda, S. 92.

Ebene des materiellen Bild*trägers* aus Holz und Leinwand (das heißt in seiner dinglichen Dimension) konstatieren, sondern ebenso auf der Ebene des Bild*objekts* feststellen, also des angeschauten Sichtbarkeitsgebildes, und nicht minder auf der des dargestellten Bild*sujets*.[7]

I. Die Anfangslosigkeit der Skulptur

In keiner dieser Hinsichten wächst dem Bild etwas zu, das sich tatsächlich als Anfang *des Bildes* begreifen ließe. Umso mehr gilt das von der Skulptur (Abb. 1): Die *Laokoon*-Gruppe besitzt ganz offenbar keinen Anfang. Es lässt sich nicht in kommensurabler Weise davon sprechen, die Skulptur beginne mit dem Kopf des Laokoon, obwohl er der exponierteste Punkt ist. Und ebenso wenig wäre es auf wahrnehmungspragmatischer Ebene plausibel, davon zu sprechen, das Ensemble fange mit dem Kopf des jüngeren Sohn links an und ende mit dem Fuß des älteren Sohnes rechts. Anders als es Wölfflin in seiner Analyse von Raffaels Pappen unternimmt, lässt sich an der *Laokoon*-Gruppe also nicht einmal eine Orientierung des Kunstwerks ausmachen, keine Rechts- oder Linksläufigkeit der Skulptur, die sich vielmehr im Wortsinne als *Syn*tagma verschiedener Achsen und Richtungsvektoren präsentiert, mit den Worten Goethes gesprochen: als »ein Muster [...] von Symmetrie und Mannigfaltigkeit, von Ruhe und Bewegung, von Gegensätzen und Stufengängen, die sich zusammen, teils sinnlich teils geistig, dem Beschauer darbieten«.[8] Was sich dem Beschauer *zusammen* darbietet, das – so lässt sich rückschließen – besitzt eo ipso keinen Anfang, weil ihm jene richtungsvektoriale Verläuflichkeit fehlt, deren wahrnehmungsstrukturierende Wirkmächtigkeit die Bedingung der Möglichkeit ist, an Phänomenen überhaupt Anfänge ausmachen zu können; eine Möglichkeitsbedingung, die umgekehrt jeder beliebige Text erfüllt, weshalb auch jeder beliebige Text einen Anfang hat – mag er nun enden, wo er will.

7 Ich übernehme diese drei Begriffe und mit ihnen die analytische Unterscheidung zwischen der materiellen, der aisthetischen und der semiotischen Ebene des Bildes von Lambert Wiesing, dessen wahrnehmungstheoretischen Überlegungen dieser Beitrag insgesamt viel verdankt: Lambert Wiesing: Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes. Frankfurt a. M. 2005, v. a. S. 33.

8 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. 21 Bde. Hg. v. Karl Richter. München 1985–1998 [Münchner Ausgabe, künftig MA]. Bd. 4.2: Wirkungen der Französischen Revolution 1791–1797. Hg. v. Klaus H. Kiefer, Hans J. Becker, Gerhard H. Müller u. a. München 1986, S. 77 (*Über Laokoon*).

Abb. 1
Laokoon-Gruppe, Marmor, 1. Jahrhundert n. Chr.

Allerdings gilt es, diese Einsicht mit Blick auf die Diskurspraxis zumal der jüngeren bildwissenschaftlich orientierten Forschung und angesichts bestimmter methodologischer Tendenzen innerhalb dieses Feldes[9] noch einmal zu präzisieren: Wenn in diesem Beitrag von einer *Zusammenschau* eines Bildes oder einer Skulptur die Rede ist, dann stellt dies auf den synoptischen Gesamteindruck des Artefakts ab, welcher jeder genaueren Betrachtung vorausgeht und zu dem jederzeit zurückgekehrt werden kann – ein Eindruck, der im oder am Text keine Entsprechung findet. Damit ist also nicht die Behauptung verbunden, man *erfasse* das Artefakt zur Gänze *auf einmal*.[10] Dass die Rezeption eines Werkes der bildenden Kunst – wie jedes Tun oder Wahrnehmen – prozesshaft ist, sich in der Zeit vollzieht, und umso länger dauert, je umfänglicher und intensiver sie ist, versteht sich schließlich ebenso von selbst wie der Umstand, dass dieser Rezeptionsprozess irgendwann und mit irgendetwas anfängt. Doch dieser *transitive* Anfang ist eben allein der einer Tätigkeit, und er verwandelt sich selbst dann nicht in den *intransitiven* Anfang des bildnerischen Objekts, wenn die entsprechenden Künstler ihre Bilder so gestalten, dass der betrachtende Blick als erstes an einer bestimmten Stelle haften bleibt oder von dort in bestimmten Bahnen über die Bildfläche gelenkt wird. Während man just zu diesem Kurzschluss der Ebenen besonders schnell im gedanklichen Fahrwasser einer kognitionswissenschaftlich untersetzten Wahrnehmungsphysiologie gelangt, in deren Messungen von Augenbewegungen und Hirnströmen der Rezipienten alle medialen und aisthetischen Unterschiede zwischen Bildern, Skulpturen und Texten notwendig unkenntlich werden,[11] arbeiten einer solchen analytischen *In*differenzierung der Medien und Künste zugleich auch die transgenerische Narrato-

9 Zum (Konkurrenz-)Verhältnis von bild- und textwissenschaftlicher Forschung bzw. ihren Parametern innerhalb der Literaturwissenschaft vgl. den ebenso ausführlichen wie brillanten Überblick von Gustav Frank: Textparadigma kontra visueller Imperativ. 20 Jahre *Visual Culture Studies* als Herausforderung der Literaturwissenschaft. Ein Forschungsbericht. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 31 (2006), H. 2, S. 26–89.

10 Diese Gleichsetzung unternimmt etwa Gabriele Rippl, wenn sie schreibt: »Die These von der Simultaneität des Bildes ist ein Mythos, denn weder Gemälde [...] noch Skulpturen lassen sich tatsächlich auf einen Blick erfassen« (Gabriele Rippl: Beschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte [1880–2000]. München 2005, S. 37).

11 Vgl. dazu exemplarisch Sabine Groß: Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß. Darmstadt 1994; bildwissenschaftlich grundlegend: Rudolf Arnheim: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Berlin, New York 1978.

logie sowie die *Visual Culture Studies* zu.[12] Denn die hier zunehmend prominente Rede von der »Erzählung« und »Narration« eines Einzelbildes oder dem »Text des Bildes« fasst die Begriffe ›Erzählung‹ und ›Text‹ zwar programmatisch als medienunabhängige oder eben »transmediale«, sodass man sie auch schlicht mit ›Geschehensdarstellung‹ übersetzen könnte. Allerdings projiziert diese Forschungsrichtung durch ihre wissenschaftliche Metaphorik ein (literarisches) Textmodell auf Bildobjekte und schreibt letzteren damit unter der Hand auch dieselben *aisthetischen* Eigenschaften zu, die der Text besitzt[13] – einschließlich einer Verläuflichkeit und damit letztlich auch eines möglichen Anfangs.

Der vorliegende Beitrag zielt dagegen systematisch darauf ab, gerade die medialen und aisthetischen Differenzen zwischen den verschiedenen Künsten möglichst klar in den Blick zu nehmen, um vor diesem Hintergrund diejenigen ästhetischen und wissenschaftlichen Traditionslinien zu verfolgen, die im Zeichen des ›Werks‹ ein skulpturales Konzept von Kunst auf die Literatur übertragen haben und damit – so die heuristische These – eine entscheidende Dimension des medialen Eigensinns literarischer Texte verschattet, wo nicht vollständig unsichtbar gemacht haben. Forschungsparameter, die selbst bereits auf der Nivellierung von Mediendifferenzen aufruhen oder eine solche zeitigen, sind für dieses Unterfangen entsprechend unbrauchbar.

Das gilt vor allem für eine Auseinandersetzung mit dem Moment des Anfangs, das sich – wie in den Eingangsüberlegungen ausgeführt – zwar ohne perzeptive Schwierigkeit und jeglichen analytischen Aufwand an Texten, nicht jedoch an Bildern oder Skulpturen ausmachen lässt – und zwar weder am Bildträger, noch am Bildobjekt, noch am Bildsujet und ganz unabhängig von der konkreten Gestaltungs- und Betrachtungsweise. Den systematischen Grund dafür hat der heute zu Unrecht vergessene Philosoph Fritz Medicus in direkter theoriegeschichtlicher Nachbarschaft zu Wölfflin und in kritischer Abgrenzung gegenüber Oskar Walzel[14] festgehalten: »Zum Nebeneinander im Raume hat das Anfangen und Aufhören in der Zeit keine notwendige Beziehung«,[15] wobei der Verweis auf die fehlende *Notwendigkeit* dieser Beziehung der entscheidende ist. Texte und Musikstücke dagegen – und die Musik firmiert in den kunstvergleichenden Schriften des frühen 20. Jahrhunderts durchweg als eigentliche aisthetische Antipodin zur bildenden Kunst – fallen in die Kategorie dessen, was Husserl in seinen *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (1928) auf den schönen Begriff der »Objekt[e] im Ablaufmodus« gebracht hat.[16] Und als solche verfügen sie stets über einen Anfang und ein Ende, zu denen sich »[i]n der Malerei (und überhaupt in der bildenden Kunst) [...] keine Analoga« auffinden lassen,[17] so noch einmal Medicus.

Besonders augenfällig wird das angesichts einer Plastik wie der *Laokoon*-Gruppe, die sich nicht allein allen Versuchen verweigert, *an* ihr einen Anfang (und ein Ende) aus- und festzumachen, sondern die nicht einmal eine »Orientierung« im Wölfflin'schen Sinne aufweist und sich dem Betrachter als in sich geschlossene Einheit präsentiert.

II. Zeit, Handlung, Sukzession

Vor diesem Hintergrund gewinnt Lessings Entscheidung, den Unterschied zwischen bildenden und redenden Künsten gerade in einer Schrift zur *Laokoon*-Gruppe und nicht in einer Abhandlung über ein Gemälde zu exemplifizieren, auch unabhängig von Winckelmanns Gegenstandsvorgabe[18] Plausibilität – epistemologisch wie didaktisch. Denn obwohl Lessing in seiner Dekonstruktion des ›ut pictura poiesis‹-Prinzips durchweg mit einer Terminologie des »Malerischen« arbeitet,[19] ist es doch eben

12 Vgl. exemplarisch Mieke Bal: Visual Narrativity. In: David Herman, Manfred Jahn u. Marie-Laure Ryan (Hg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London, New York 2008, S. 629–633; Nicole Mahne: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Göttingen 2007; sowie die Beiträge in: Vera Nünning u. Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier 2002.

13 Vgl. dazu kritisch Konrad Ehlich: Sind Bilder Texte? In: Der Deutschunterricht 57 (2005), H. 4, S. 51–60.

14 Vgl. Oskar Walzel: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubabelsberg 1923, S. 275 f.

15 Fritz Medicus: Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste. In: Emil Ermatinger (Hg.): Philosophie der Literaturwissenschaft. Berlin 1930, S. 188–239, hier S. 192.

16 Edmund Husserl: Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins. Hg. v. Martin Heidegger. Halle 1928, S. 388.

17 Fritz Medicus: Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste (Anm. 15), S. 193.

18 Vgl. Johann Joachim Winckelmann: Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst. In: Ders.: Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe. Hg. v. Walther Rehm. Berlin 1968, S. 27–59.

19 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Wilfried Barner. Frankfurt a. M. 1985–2003. Bd. 5.2: Werke 1766–1769. Hg. v. Wilfried Barner. Frankfurt a. M. 1990, S. 64 f., 113 f., 122 f. u. ö. (*Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*).

dieser skulpturale Kontext, aus dem heraus sich seine Kontrastierung der »Zeitkunst« Poesie mit einer »Raumkunst« – und nicht etwa mit einer im Horizont der Malerei eigentlich stimmigen ›Flächenkunst‹ – erklärt und der berühmten Definition ihre Eingängigkeit verleiht,

> daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit [...] Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.[20]

Bekanntlich haben nicht allein Herder[21] und Mendelssohn[22] grundlegende Kritik an diesem Verständnis von Raum- und Zeit-, Körper- und Handlungskunst geübt, sondern auch eine veritable Zahl von Literaturwissenschaftlern seit den 1990er Jahren, teils im Anschluss an Goethes *Laokoon*-Aufsatz, teils jenseits dessen.[23] Darauf wird zurückzukommen

20 Ebenda, S. 116.

21 Vgl. Johann Gottfried Herder: Erstes Kritisches Wäldchen. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Günter Arnold, Martin Bollacher, Jürgen Brummack u. a. Frankfurt a. M. 1985–2000. Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781. Hg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M. 1993, S. 57–245.

22 Vgl. Moses Mendelssohn: Zu einem Laokoon-Entwurf Lessings. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Beg. v. I. Elbogen, J. Guttmann u. E. Mittwoch. Fortges. v. Alexander Altmann. Stuttgart-Bad Cannstatt 1972 ff. Bd. 2: Schriften zur Philosophie und Ästhetik II. Bearb. v. Fritz Bamberger u. Leo Strauss. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Berlin 1931. Stuttgart-Bad Cannstatt 1972, S. 231–258. Im Folgenden zitiere ich die Anmerkungen Mendelssohns, der besseren Übersichtlichkeit halber, aus Barners Edition der *Paralipomena zum Laokoon* in Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe (Anm. 19). Bd. 5.2, S. 207–252.

23 Vgl. nach wie vor grundlegend David E. Wellbery: Lessing's *Laocoon*. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason. Cambridge 1984, v. a. S. 198–203 u. 212–227; Karlheinz Stierle: Das bequeme Verhältnis. Lessings *Laokoon* und die Entdeckung des ästhetischen Mediums. In: Gunter Gebauer (Hg.): Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik. Stuttgart 1984, S. 23–58; Gunter Gebauer: Symbolstrukturen und die Grenzen der Kunst. Zu Lessings Kritik der Darstellungsfähigkeit künstlerischer Symbole. In: Ebenda, S. 137–165; Inka Mülder-Bach: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert. München 1998, S. 103–148.

sein. Doch trotz dieser Einreden firmiert Lessings *Laokoon*-Schrift innerhalb der Literaturwissenschaft bis heute als Synekdoche oder, um den Titel eines prominenten Sammelbandes aufzugreifen, als »Paradigma«[24] der ästhetiktheoretischen Grenzziehung zwischen den Künsten: Angefangen von der Ekphrasis-Debatte über die Schriftbildlichkeitsforschung und die Comictheorie bis hin zur Auseinandersetzung mit Hyperfiction – überall besitzt Lessings Unterscheidung von »Zeitkunst« und »Raumkunst« eine terminologische Präsenz, von der andere medientheoretische Begriffspaare nur träumen können, und sie leistet nach wie vor wichtige Dienste bei einer schnellen Verständigung über die grundlegenden Mediendifferenzen zwischen Bild und Text.

Wie ich im Folgenden aufzeigen will, ist dieser wissenschaftliche Status von Lessings Abhandlung indes aus drei Gründen höchst bemerkenswert: Einerseits handelt es sich bei den Kategorien »Zeit« und »Raum« – ganz unabhängig davon, ob man sie transzendentalphilosophisch[25] oder fundamentalontologisch[26] denkt – um epistemologisch und ontologisch nicht allein universale, sondern unhintergehbare Größen, die es entsprechend weder auf der Ebene der Wahrnehmung noch auf der Ebene der Phänomene erlauben, so etwas Spezifisches wie verschiedene Künste voneinander zu unterscheiden, weil sie eben alles umgreifen und bestimmen. Andererseits zeigt ein genauerer Blick in den *Laokoon*, dass Lessing mit den Begriffen ›Zeitkunst‹ und ›Raumkunst‹ eigentlich gar keine medien- oder wahrnehmungstheoretische Unterscheidung verhandelt, sondern seine Distinktion letztlich auf der Ebene des künstlerisch Dargestellten einträgt. Und drittens schließlich entsteht zwei Jahrzehnte nach Lessing im Kontext der klassischen Ästhetik ein Konzept des literarischen Kunstwerks, für das ausgerechnet die Skulptur Pate gestanden hat und das – wenngleich mehrfach transformiert – bis heute die literaturwissenschaftliche Vorstellung des literarischen Textes als ›Einheit‹ und als ›Ganzes‹ prägt. So heißt es bereits im fünften Band des Grimm'schen Wörterbuchs recht nonchalant zum Lemma »Kunstwerk«:

24 Inge Baxmann, Michael Franz u. Wolfgang Schäffner (Hg.): Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert. Berlin 2000.

25 Vgl. dazu Kants »Transzendentale Ästhetik« sowie den § 26 der »Transzendentalen Analytik« in: Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. Nach der ersten und zweiten Originalausgabe hg. v. Jens Timmermann. Hamburg 1998, S. 93–127 u. 198–203.

26 Vgl. v. a. den zweiten Abschnitt »Dasein und Zeitlichkeit« in: Martin Heidegger: Sein und Zeit. Tübingen ^{17}1993, S. 231–437.

γ) man erstreckte aber den begriff [Kunstwerk] im 18. jahrh. über die bildende kunst hinaus auf dichtwerke, da man ja die dichtung überhaupt seit Bodmer und Breitinger im lichte der malerei, seit Winkelmann im lichte der bildenden kunst im engsten sinne anzusehen gelernt hatte: seitdem das wort kunstwerk auf die darstellungen der poesie angewandt wird.[27]

Wie die Forschung der letzten Jahrzehnte ausführlich dargestellt hat,[28] wurde dieses skulpturale Werkkonzept im Kontext der Autonomieästhetik mit einem emphatisierten Modell von ›Einheit‹, ›Ganzheit‹ und ›Geschlossenheit‹ verbunden, das sich über Hegels Idee von einer »lebendigen Selbständigkeit, in welcher sich das Ganze ohne scheinbare Absicht zu vollendeter Rundung in sich zusammenschließt«,[29] bis in die Moderne hinein verfolgen lässt und nachhaltig dazu beigetragen hat, die Idee der Kunstautonomie auch für die Poesie plausibel zu machen.

Gleichzeitig wird aber – und hier liegt die eigentliche Pointe – mit dieser konzeptionellen Applikation der skulpturalen Simultaneität auf den literarischen Text als Kunstwerk unter der Hand eben jene Verlaufsdimension (nach Lessing: »die Zeit«) aus der Poesie herausdefiniert, die – folgt man dem literaturwissenschaftlichen Common Sense – die Literatur von der bildenden Kunst gerade unterscheidet.

Wenn ich diesen spannungsreichen Zusammenhang zwischen Differenz und Synthese der Künste nun noch einmal ästhetikgeschichtlich ausloten will, dann blende ich die große Debatte um die *semiotischen* Unterschiede zwischen Literatur und bildender Kunst – also alles, was unter den Stichworten ›natürliche und willkürliche Zeichen‹ gefasst werden kann – vollständig aus und konzentriere mich allein auf die *aisthetischen* Dimensionen von Sukzession und Simultaneität, anfangshaltigem

27 [Art.] Kunstwerk. In: Deutsches Wörterbuch (Anm. 2). Bd. 5: Gefoppe–Getreibs. Leipzig 1897, Sp. 2735–2737, hier Sp. 2736.

28 Vgl. zusammenfassend Jan-Peter Pudelek: [Art.] Werk. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart, Weimar 2000–2005. Bd. 6. Stuttgart, Weimar 2005, S. 520–588; Wolfgang Thierse: »Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat.« Problemgeschichtliche Beobachtungen zur Geschichte des Werkbegriffs. In: Ders., Karlheinz Barck u. Martin Fontius (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch. Berlin 1990, S. 378–414.

29 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Red. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1969–1971. Bd. 15: Vorlesungen über die Ästhetik III. Frankfurt a. M. ²1990, S. 270.

Verlauf und anfangsloser Ganzheit der Kunstwerke, die in der Applikation des skulpturalen Werkkonzepts auf die Literatur so deutlich kollidieren. Dazu sei noch einmal ein Blick auf Lessing geworfen.

Wie in der bereits zitierten Passage aus dem *Laokoon* sichtbar wird, fußt seine groß angelegte Revision des ›ut pictura poiesis‹-Prinzips und sein Bemühen, der Poesie als Kunst, »deren Nachahmung fortschreitend ist«,[30] zu eigenem Recht zu verhelfen, auf der kategorialen Differenz zwischen Zeit und Raum, denen er die »Mittel, oder Zeichen« der verschiedenen Kunstarten zurechnet: Töne hintereinander in der Zeit für die Poesie, Figuren und Farben nebeneinander im Raum für die Malerei. Bis hierhin liest sich Lessings Definition tatsächlich noch als medienbeziehungsweise wahrnehmungstheoretische Differenzierung der Künste, und bis zu diesem Punkt sind auch Mendelssohn und Herder noch bereit, ihm zu folgen. Doch bereits im nächsten Schritt wechselt Lessing die Ebene und argumentiert nicht mehr medien-, sondern in jeder Hinsicht gegenstandsbezogen: »Gegenstände, die neben einander [...] existieren, heißen Körper«, »Gegenstände, die auf einander folgen [...], heißen [...] Handlungen«. Und im darauffolgenden Satz formuliert er gleich die Einschränkung: »Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen«.[31]

Hier nun schlägt die Unhintergehbarkeit dieser metaphysischen Größen durch, und Lessings kunstdifferenzkonstitutive Zentralkategorien beginnen sich bereits wieder aufzulösen, noch bevor sie systematisch etabliert sind. Entsprechend unzufrieden zeigen sich Mendelssohn und Herder, deren Kritik sich vor allem an Lessings Entscheidung festmacht, »Gegenstände, die aufeinander folgen«, mit »Handlungen« kurzzuschließen. »*Bewegungen* heißen sie eigentlich«, wendet Mendelssohn zur entsprechenden Stelle in den *Paralipomena zum Laokoon* ein, denn »die Bewegung bestehet bloß aus Teilen, die auf einander folgen«.[32] Und Herder führt dazu aus:

30 Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe (Anm. 19). Bd. 5.2, S. 16.

31 Ebenda, S. 116.

32 Moses Mendelssohn in den Anmerkungen zu den Paralipomena zum *Laokoon* (ebenda, S. 220). Dirk Oschmann hat gezeigt, dass Lessing diese Engführung von ›Bewegung‹ auf ›Handlung‹ nicht einfach unterlaufen ist, und er hat zugleich nachgewiesen, dass Lessing bei seiner Überarbeitung der *Laokoon*-Entwürfe den Bewegungsbegriff insgesamt zurücknimmt und ihn mehrfach durch den der Handlung ersetzt. Vgl. Dirk Oschmann: Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist. München

> Bei [Lessing] ist der vornehmste Gegenstand der Poesie *Handlungen*; nur aber Er kann aus seinem Begriffe der Sukzession diesen Begriff ausfinden; ich gestehe es gerne, ich nicht. […] [I]ch lasse so viel ich will auf einander folgen […]; vermöge der Sukzession ist keines noch Handlung. Ich sehe die Zeit fliehen, jeden Augenblick den andern jagen – sehe ich damit Handlung? […] Ich leugne es also, daß Gegenstände, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen, deswegen überhaupt *Handlungen* heißen: und eben so leugne ich, daß weil die Dichtkunst Sukzessionen liefre, sie deswegen Handlungen zum Gegenstande habe.[33]

Mit dem Begriff der »Sukzession« lenkt Herder also den Blick von der Gegenstandsebene der Künste wieder zurück auf die ihres medialen Eigensinns und rechnet – im Rückgriff auf die aristotelische Terminologie – die Dichtkunst zusammen mit der Musik den »energischen Künsten« zu, während er das »ergon« für die bildenden Künste reserviert und zwischen beidem eine kategoriale Differenz einträgt: »Jedes Werk der bildenden Kunst ist […] ein *Werk* und keine Energie: es ist in allen seinen Teilen auf einmal da: sein Wesen besteht nicht in der Veränderung, in der Folge auf einander, sondern im Koexistieren neben einander«.[34]

Tatsächlich stellt Herder im Zuge seines weiteren Gangs durch die *Kritischen Wälder* mehrfach klar, dass die Poesie – im Unterschied zur bildenden Kunst und ihrer Werkförmigkeit – »nicht für *einen Anblick* [wirkt], sondern für eine Folge von Augenblicken, deren Verbindung eben die Wirkung der Kunst macht«,[35] und dass sie darin der Musik und dem Tanz gleicht.

Und mit eben diesem Gedankengang schließt er – ohne das explizit zu machen – an Friedrich Gottlieb Klopstock an, den wohl konsequentesten Denker der Poesie als Verlaufskunst im 18. Jahrhundert, deren zentrale mediale und aisthetische Eigenschaft er im Kapitel »Zur Poetik« seiner *Gelehrtenrepublik* auf die ebenso simple wie präzise Formel bringt, in der Dichtkunst »entsteh[e] erst die Begierde zu entdecken eben dadurch,

2007, S. 110–115. Was Oschmann allerdings nicht mitreflektiert, sind die gattungspoetischen Implikationen des Handlungsbegriffs, den schließlich schon Aristoteles dezidiert für die Tragödie bestimmt hatte (vgl. Aristoteles: Die Poetik. Griechisch–deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994, Kap. 7, S. 25) und auf den Lessing hier – wie ich denke – nicht zuletzt zu Zwecken der Selbstpositionierung als Dramatiker zurückgreift.

33 Herder: Erstes Kritisches Wäldchen (Anm. 21), S. 196.

34 Ebenda, S. 135.

35 Ebenda, S. 138.

daß nicht Alles gleich ganz da ist«.[36] Diese Beobachtung erweitert und systematisiert Klopstock dann in seiner kurzen Abhandlung *Von der Wortfolge*, in der es mit Blick auf das gesamte System der Künste heißt:

> Das Reden, und die Musik lassen uns ihre Gegenstände *nach* und *nach* hören; die Malerei hingegen zeigt uns die ihrigen *auf einmal*, oder vielmehr *beinah auf einmal*. […] [A]ngemerkt muß werden, daß das ›nach und nach‹ in zwei Punkten von dem ›beinah auf einmal‹ wesentlich verschieden ist. Der erste: Der Redende bringt die Vorstellungen in der Ordnung bei dem Zuhörer hervor, in welcher er die Worte stellt; der Maler hingegen muß seine Gegenstände dem herumschweifenden Auge preisgeben, welches denn an diesem oder jenem so hängen bleibt, daß es darüber, einige Zeit, die andern fast gar nicht sieht. […] Der zweite Punkt: Weil der Redende seine Gegenstände, einen nach dem andern, wie aus dem Dufte, hervortreten läßt; so macht er dadurch die Erwartung derer rege, die noch nicht da sind. Und wer kennt die Lebhaftigkeit des Erwartens nicht.[37]

Rezeptionssteuerung und Erwartungserregung – dies sind nach Klopstock die beiden zentralen medialen Effekte und zugleich die entscheidenden ästhetischen Potenzen jener Künste, bei denen – wie im Falle der Poesie – eben »nicht alles gleich ganz da ist«. Winfried Menninghaus hat in Klopstocks dezidiert wirkungstheoretischer Perspektivierung der Poesie in Analogie zum Tanz eine ›Durchkreuzung‹ der »Opposition von πράξις und ποίησις« erkannt, hat von dort auf eine Sprengung des bipolaren Zeichenmodells und sogar auf eine Poetik der Selbstreferenzialität geschlossen.[38] Doch Klopstock selbst argumentiert gerade nicht semiotisch, sondern konsequent medien- und wahrnehmungstheoretisch, wenn er auf den unhintergehbaren Vollzugscharakter der Poesie abstellt und ihr erwartungserregendes und rezeptionssteuerndes Nach-und-Nach

36 Friedrich Gottlieb Klopstock: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Begr. v. Adolf Beck, Karl Ludwig Schneider u. Hermann Tiemann. Hg. v. Horst Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg, Klaus Hurlebusch u. a. Berlin, New York 1974–1989. Abt. VII, Bd. 1: Die deutsche Gelehrtenrepublik. Text. Hg. v. Rose-Maria Hurlebusch. Berlin, New York 1975, S. 172 (Hervorh. d. Verf.).

37 Friedrich Gottlieb Klopstock: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften. Hg. v. Winfried Menninghaus. Frankfurt a. M. 1989, S. 174 f.

38 Winfried Menninghaus: »Darstellung«. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): Was heißt »Darstellen«? Frankfurt a. M. 1994, S. 205–226, hier S. 208.

dem ›beinahe Gleichzeitigen‹ der bildenden Kunst und dem »herumschweifenden Auge« ihrer Betrachter gegenüberstellt.[39] Weder unterscheidet Klopstock die Künste also nach der Natur ihrer Zeichen, noch bemüht er zu diesem Zweck wie Lessing die Kategorien von Zeit und Raum, die – wie erwähnt – als transzendentale Bedingungen der inneren und äußeren Erscheinungen gerade nicht zum Differenzierungsinstrument innerhalb der Künste dienen können, zumal nach Kant gilt: »Die Apprehension des Mannigfaltigen der Erscheinung ist jederzeit sukzessiv. Die Vorstellungen der Teile folgen aufeinander. Ob sie sich auch im Gegenstande folgen, ist ein zweiter Punkt der Reflexion, der in *dem* ersteren nicht enthalten ist«.[40]

Klopstock also und nicht Lessing müsste als historischer Gewährsmann für die systematische Unterscheidung zwischen bildender Kunst und Literatur firmieren. Dass gleichwohl der *Laokoon* (und mit ihm die wolkige Rede von ›Zeit- und Raumkunst‹) für diese Differenzierung paradigmenbildend geworden ist, deutet somit darauf hin, dass eine tatsächliche Reflexion der Literatur als transitorischer Kunst und ein aktives Wissen um den grundsätzlich prozessualen Charakter der Poesie sich ästhetikgeschichtlich und letztlich auch literaturwissenschaftlich nicht etabliert haben.

III. Werk, Kausalität, Einheit

Ohne die Kontingenzen dieser poetik- und wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung leugnen oder suggerieren zu wollen, es bestehe eine ungebrochene Kontinuität zwischen der prominenten Unschärfe des poetischen Verlaufscharakters im *Laokoon* und dem denkbar schlechten Leumund, den das ›Linearitätsprinzip‹ des Textes in der Literaturwissenschaft – spätestens seit Derridas Saussure-Kritik[41] und der Emphatisierung des Hypertexts als Medium ästhetischer Emanzipation[42] – besitzt,

39 Klopstocks Argumentationsfigur, die bildkünstlerische Wahrnehmung als »beinahe auf einmal« zu verstehen und damit als kategoriale Differenz zur Wahrnehmung von Dichtung zu setzen, lässt sich als kritische Einrede gegen das bereits erwähnte wahrnehmungsphysiologische Argumentationsmuster der Gegenwart lesen, das Nach-und-Nach der Bildbetrachtung als ununterscheidbar vom Nach-und-Nach der Lektüre zu werten.

40 Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft (Anm. 25), S. 288 (B 234).

41 Vgl. Jacques Derrida: Grammatologie. Frankfurt a. M. ^{5}1994, S. 114–128.

42 Vgl. dazu exemplarisch George P. Landow (Hg.): Hyper/Text/Theory. Baltimore, London 1994; Rainer Kuhlen: Hypertext. Ein nicht-lineares Medium zwischen Buch und Wissensbank. Berlin, Heidelberg, New York u. a. 1991; Franz-Josef Knelangen: Ausbrechen aus der Linearität – hypertextuelle Vorboten aus der Gutenberg-Galaxis. Die *Lexikon-Romane* von Okopenko und Pavić. In: Ina Brueckel, Dörte Fuchs, Rita Morrien u. a. (Hg.): Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens. Festschrift für Irmgard Roebling. Würzburg 2000, S. 407–427; Jürgen Gunia u. Iris Hermann (Hg.): Literatur als Blätterwerk. Perspektiven nichtlinearer Lektüre. St. Ingbert 2002.

sehe ich hier dennoch einen denktraditionsgeschichtlichen Zusammenhang und meine, in der Werkästhetik der Klassik einen dafür entscheidenden Faktor ausmachen zu können. Eben dies sei nun genauer konturiert.

Dass der Werkbegriff weniger als systematischer Terminus denn als »ein Begriff von praktisch-intuitiver Virulenz« Wirkungsgeschichte geschrieben hat,[43] darf in der Forschung spätestens seit den 1990er Jahren als ausgemacht gelten. Ebenso unumstritten ist mittlerweile die Einsicht, dass sich die Arbeit an diesem Begriff und mithin seine explizite ästhetische Reflexion zwischen den Künsten in ihrer Geschichte sehr ungleich verteilt:[44] Auf dem Feld der bildenden Kunst präsentiert sich der Begriff des Kunstwerks bis zu den Avantgardebewegungen als weitgehend selbstverständlich respektive selbsterklärend, während er in der Musikgeschichte für sehr lange Zeit gar nicht existiert. Letzteres ist auf die lange Denktradition der Musik als *Praxis* und auf ihre späte Verschriftlichung zurückzuführen, ersteres auf die Evidenz des Kunstprodukts als *Objekt*.

Umso signifikanter ist die seit der Antike zu beobachtende, im 18. Jahrhundert allerdings exponentiell zunehmende Auseinandersetzung mit Begriff und Konzept des Kunstwerks im Bereich der Dichtkunst, vulgo: der Literatur. Es scheint die grundsätzliche Ambivalenz der Dichtung als aisthetisches Phänomen zwischen Ding und Vollzug, zwischen Gegenstand und Prozess zu sein, die für diese lange Reflexionstradition verantwortlich zeichnet. Diese Tradition gewinnt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allerdings insofern eine neue Qualität, als mit dem Begriff des Kunstwerks nun das Wesen der Kunst selbst zur Verhandlung steht, und zwar in einer synekdochalen Denkbewegung, die Goethe in seinem *Laokoon*-Aufsatz exemplarisch aus- und durchführt: »Wenn man von einem trefflichen Kunstwerke sprechen will, so ist es fast nötig von der ganzen Kunst zu reden, denn es enthält sie ganz, und jeder kann, so-

43 Wolfgang Thierse: »Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat.« (Anm. 28), S. 378.

44 Neben den bereits genannten Grundlagenartikeln vgl. dazu Eberhard Ostermann: [Art.] Werk. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. v. Gert Ueding. 10 Bde. Tübingen [Bd. 10: Berlin, Boston] 1992–2012. Bd. 9. Tübingen 2009, Sp. 1352–1362.

viel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besondern Fall entwickeln«.[45]

Das kunstwerklich Besondere, aus dem das ästhetisch Allgemeine entwickelt wird, ist – der Publikationskontext des Zitats deutet es an – die Skulptur. Und sie bleibt es (mindestens) bis Hegel, der in seiner Ästhetik unmissverständlich klarstellt: »Die Skulptur ist die eigentliche Kunst des klassischen Ideals als solchen«.[46]

Dass sich Goethe im Unterschied zu Lessing in seiner *Laokoon*-Abhandlung ganz auf die skulpturale Gruppe konzentriert und – abgesehen von ein paar Randbemerkungen – auf den kontrastiven Vergleich mit der Dichtkunst verzichtet, ist konstitutiv für seine Argumentationsstrategie. Denn sie zielt darauf ab, die bei Lessing für die Dichtkunst reservierte temporal-dynamische Dimension der Skulptur selbst einzuschreiben und sie zum »Muster von [...] Ruhe *und* Bewegung« zu erklären.[47] Dies unternimmt er, indem er in einem ersten Schritt die Gruppe vollständig vom Mythos und seiner sukzessiven Darstellungsfolge ablöst und fortan als selbständige Größe behandelt. In einem zweiten Schritt transformiert Goethe dann Lessings *aisthetisch* begriffene Dimension der zeitlichen Sukzession in eine *Kausalkette* von Ursache und Wirkung auf der Grundlage des Prinzips der ›Erfahrung‹, wechselt also von der Ebene der *Wahrnehmung* auf die des (Welt-)*Wissens*, insofern es sich bei Kausalität um eine epistemologische Kategorie handelt. Und in einem dritten Schritt macht er schließlich eine Synchronie von Ursache und Wirkung im skulpturalen Kunstwerk selbst aus. Er projiziert die Ebene des Welt-Wissens also wieder zurück auf die der Kunst-Wahrnehmung, wobei der dargestellte Schlangenbiss zum Ausgangspunkt im wahrsten Sinne des Wortes erklärt wird. So heißt es bei Goethe:

> Um die Stellung des Vaters sowohl im Ganzen als nach allen Teilen des Körpers, zu erklären, scheint es mir am vorteilhaftesten, das augenblickliche Gefühl der Wunde als die Hauptursache der ganzen Bewegung anzugeben. Die Schlange hat nicht gebissen, sondern sie beißt [...] Es ist also dieses ein Hauptsatz: der Künstler hat uns eine sinnliche Wirkung dargestellt, er zeigt uns auch die sinnliche Ursache. Der *Punkt* des Bisses, ich wiederhole es, bestimmt die gegenwärtigen Bewegungen der Glieder [...].[48]

45 MA 4.2, S. 73.
46 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke (Anm. 29). Bd. 14: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt a. M. 1970, S. 360.
47 MA 4.2, S. 77 (Hervorh. d. Verf.).
48 Ebenda, S. 82 (Hervorh. d. Verf.).

Es sind die ebenso luziden wie paradoxen Wortverbindungen der »sinnliche[n] Wirkung« und »sinnliche[n] Ursache«, die den entscheidenden Ebenenwechsel Goethes argumentativ garantieren und ihn zugleich rhetorisch kaschieren: Allein dank des Kurzschlusses von Sukzession mit Kausalität, also dank der Aufhebung einer tatsächlich sinnlichen *Wahrnehmungs*dimension in die eines eo ipso nicht sinnlichen Erfahrungs*wissens*, wird es Goethe möglich, die aisthetische Simultaneität der Skulptur als Einkörperung von Dynamik in Statik plausibel zu machen und zu suggerieren, man *sehe* eine Sukzession, die man indes allein *weiß* – und zwar aufgrund der erfahrungsgrundierten Einsicht in determinierte Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge. Just dadurch aber streicht Goethe unter der Hand die Sukzession als *aisthetische* Dimension aus dem Bereich des Sinnlichen vollständig heraus, macht sie letztlich nicht einmal mehr denkbar. Zusätzlich gesichert wird diese Streichung dadurch, dass Goethe den dargestellten Augenblick des Kunstwerks selbst ebenfalls als Moment fasst, der mit den vorangegangenen und den folgenden in einer Kausalverbindung jenseits des tatsächlichen *Wahrnehmungs*verlaufs steht: als »fixierter Blitz, [als] eine Welle, versteinert im Augenblicke da sie gegen das Ufer anströmt«.[49] Anstatt, wie Inka Mülder-Bach meint, mit seiner Beschreibung »Schritt für Schritt [...] der Kunst die Dimension der Zeit zurück[zuerobern], die Lessing aus ihr verbannte«,[50] verbannt Goethe gerade jede Sukzession aus dem Kunstwerk, indem er sie durch Kausalität ersetzt und so die Skulptur zu einer Einheit von »Ruhe und Bewegung« erklärt. Nicht-kausale und mithin nicht-determinierte Verläufe wie die Sukzession des literarischen Textes existieren in dieser Werkpoetik nicht, weder auf Gegenstands- noch auf Wahrnehmungsebene.

Rhetorisch schlichter, dafür aber umso einflussreicher für die Geschichte der Werkästhetik, geht nun Karl Philipp Moritz bei seinem Versuch vor, das paradigmatische Kunstwerk auf sämtlichen Ebenen als simultane Entität zu entwerfen und diskursiv zu etablieren. Der Zentralbegriff ist dabei bekanntlich das »Ganze«, in welchem Moritz Aspekte der Abgeschlossenheit, der Autonomie, der Selbstexplizitheit beziehungsweise Evidenz und der Vollendung zusammenzieht, wobei alles Prozessuale in Simultaneitätsfiguren überführt wird. Das »Wesen des Schönen« besteht laut Moritz darin, »daß ein Teil immer durch den andern und das

49 Ebenda, S. 81.
50 Inka Mülder-Bach: Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz *Über Laokoon*. In: Inge Baxmann, Michael Franz u. Wolfgang Schäffner (Hg.): Das Laokoon-Paradigma (Anm. 24), S. 465–479, hier S. 475.

Ganze durch sich selber, redend und bedeutend wird«.[51] Wie sehr dieses Werkkonzept aus einer Bewegung der Einfaltung aller Bezüge und Enden in die Totalität des Kunstwerks resultiert, führt das folgende Zitat aus seiner Abhandlung *Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten* vor, in der es über das Schöne im Unterschied zum Nützlichen heißt: »Bei der Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zurück; ich betrachte ihn, als etwas, nicht in mir, sondern *in sich selbst Vollendetes*, das also in sich ein Ganzes ausmacht«.[52]

Dass die Figur der Einfaltung und Schließung des Werks zum Ganzen von seiner Herauslösung aus jeder Form der Prozesshaftigkeit existenziell abhängt, wird vor allem in jenen Passagen deutlich, in denen sich Moritz produktionsästhetischen Fragen zuwendet und die Existenz des »ganzen« Kunstwerks dabei stets vor den Beginn seiner Entstehung datiert. So heißt es über den »lebendige[n] Begriff von der bildenden Nachahmung des Schönen«, er könne nur »im ersten Augenblick der Entstehung stattfinden, wo das Werk, als schon vollendet, durch alle Grade seines allmählichen Werdens, in dunkler Ahndung, auf einmal vor die Seele tritt, und in diesem Moment der ersten Erzeugung gleichsam vor seinem *wirklichen* Dasein da ist«.[53]

Mit der Prozessualität wird also automatisch auch der Anfang aus dem Kunstwerk herausdefiniert, und zwar nicht allein in der syntagmatischen Simultaneität seines (Immer-Schon-Gewesen-)Seins, sondern selbst da, wo die eo ipso sukzessive Rede das Schöne zu fassen oder gar selbst Werk zu werden versucht.

Hier bildet sich das konstitutive Simultaneitätsdenken der Werkästhetik gut sichtbar ab, die sich von der Skulptur herschreibt und letztlich nur in ihr tatsächliche Plausibilität gewinnt, in ihrer Applikation auf alle anderen Künste jedoch den Verlaufscharakter der Dichtkunst notwendig verkennen muss. Wie die Skulptur hat das in diesen Parametern begriffene Kunstwerk weder Anfang noch Ende, sondern ist wesentlich eine Einheit von visueller Evidenz, deren Ganzheit und Geschlossenheit sich nur in der Simultaneität manifestiert. Eben darauf stellt Mendelssohn ab, wenn er in den Paralipomena zu Lessings *Laokoon* den Umkehrschluss zieht und grundsätzlich anmerkt:

51 Karl Philipp Moritz: Werke. 3 Bde. Hg. v. Horst Günther. Frankfurt a.M. 1981. Bd. 2: Reisen. Schriften zur Kunst und Mythologie, S. 580f. (*Die Signatur des Schönen*).

52 Ebenda, S. 543 (*Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten. An Herrn Moses Mendelssohn*).

53 Ebenda, S. 563 (*Über die bildende Nachahmung des Schönen*).

> Ich stelle mir vor, daß die Regelmäßigkeit und Schönheit des Ganzen Ideen sind, auf welche man in der Poesie nicht geraten kann, wenn wir sie nicht von der Malerei und Bildhauerkunst entlehnen, und auf die Dichtkunst anwenden; denn da die Begriffe in der Dichtkunst auf einander folgen; so sehen wir so leicht die Notwendigkeit nicht ein, diese mannigfaltigen Teile zusammen als ein schönes Ganze [sic] zu betrachten, und in ihrer Verbindung zu übersehen.[54]

Und so hat es den Anschein, als sei das Verschwinden der Sukzessionsdimension literarischer Texte aus der (post-)klassischen Werkpoetik eben der Preis, den die Dichtung zu zahlen hatte, um überhaupt die Weihen der Kunstautonomie zu erhalten.

IV. Aporien des skulpturalen Textbegriffs

Dass die Applikation eines skulpturalen Werkmodells auf literarische Texte, wie sie die klassische Autonomieästhetik vorgenommen und damit die Werkpoetik allererst begründet hat, nicht ohne Friktionen und Aporien funktioniert, liegt indes auf der Hand. Erinnert sei nur an die Probleme, die dieses simultane Werkkonzept für die praktische Hermeneutik zeitigt, wie sie Friedrich Schleiermacher reflektiert.[55] Denn hier kollidiert das Konzept eines schriftsprachlichen Werks als simultanes Bezugssystem von Teilen und Ganzem mit dem simplen Umstand, dass die hermeneutische Erschließung dieses Werks – vulgo: seine Lektüre – nur auf dem Wege eines sukzessiven Durchlaufs durch seine Teile vonstattengehen kann, weil – um Klopstocks schöne Pointe zu wiederholen – in der Dichtkunst eben »nicht alles gleich ganz da ist«. Und da nach Schleiermacher zugleich die hermeneutische Grundregel gilt: »Um das erste genau zu verstehen, muß man schon das Ganze aufgenommen haben«, landet die hermeneutische Praxis in der theoretischen Aporie, »daß man den Anfang nicht eher versteht als am Ende«.[56] Wilhelm Dilthey hat dies

54 Moses Mendelssohn in den Anmerkungen zu den Paralipomena zum *Laokoon* in: Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe (Anm. 19). Bd. 5.2, S. 246, Anm. 6.

55 Vgl. dazu Andrea Polaschegg: Tigersprünge in den hermeneutischen Zirkel oder Gedichte nicht verstehen. Gattungspoetische Überlegungen (lange) nach Emil Staiger. In: Joachim Rickes, Volker Ladenthin u. Michael Baum (Hg.): 1955–2005. Emil Staiger und *Die Kunst der Interpretation* heute. Bern, Berlin, Brüssel u.a. 2007, S. 87–109.

56 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: Hermeneutik und Kritik. Hg. und eingel. v. Manfred Frank. Frankfurt a.M. ^{6}1995, S. 98.

ein Jahrhundert später als »die zentrale Schwierigkeit aller Auslegungskunst« bezeichnet und die Kollision von simultanem Werkkonzept und sukzessiver Hermeneutik als Paradox reformuliert: »Aus den einzelnen Worten und deren Verbindungen soll das Ganze eines Werkes verstanden werden, und doch setzt das volle Verständnis des einzelnen schon das des Ganzen voraus«.[57]

Diese zentrale Aporie betrifft zunächst einmal das Verstehen eines jeden Textes – unabhängig von seinem Genre oder seiner ästhetischen Verfasstheit. Im Unterschied zu wissenschaftlichen Texten, Enzyklopädien, Zeitungsartikeln und Bedienungsanleitungen akzentuieren literarische Texte ihre Verläuflichkeit allerdings in ganz besonderem Maße, was sich an ihrer spezifischen typographischen Gestaltung ebenso ablesen lässt wie an der Form (respektive dem Fehlen) ihrer Paratexte.[58] Denn von philologischen Editionen abgesehen, die grundsätzlich im Horizont der wissenschaftlichen Zweitlektüre stehen, verzichtet der weit überwiegende Teil literarischer Texte auf eben jene typographischen Gestaltungselemente und paratextuellen Institutionen, die bei Sachtexten eine schnelle Übersicht über den Gesamttext (Inhaltsverzeichnis), einen systematischen Zugriff quer zum Textverlauf (Register) oder eine selektive Lektüre (Zwischenüberschriften, Textfenster, Randglossen) erlauben.[59] Betrachtet man Texte also als Operationsfelder – und diese Perspektive impliziert ein grundsätzliches Abstellen auf ihre Verlaufsdimension – und

57 Wilhelm Dilthey: Gesammelte Schriften. 26 Bde. Göttingen 1913–2005. Bd. 5: Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte: Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften. Göttingen ^{8}1990, S. 330 (*Die Entstehung der Hermeneutik* [1900]).

58 Vgl. dazu das auch systematisch höchst erhellende Handbuch von Hans Peter Willberg u. Friedrich Forssmann: Lesetypographie. Mainz 1997.

59 Es ist die Einführung eben dieser typographischen und paratextuellen Gestaltungsprinzipien in den mittelalterlichen Buchdruck – und zwar vor allem von Enzyklopädien – des 12. Jahrhunderts, die Ivan Illich in seinem viel zitierten Essay als Einsatz eines neuen, »modernen« Textmodells begreift, welches das lineare Lesen aufgehoben und damit – so seine kulturevolutionistische Argumentation – als Geburtshelfer des Subjekts fungiert habe. Vgl. Ivan Illich: Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos »Didascalicon«. Frankfurt a.M. 1991. Was Illich hier auf signifikante Weise unterschlägt, ist der Umstand, dass auch in der Neuzeit keineswegs sämtliche Texte wie Enzyklopädien gestaltet sind, literarische am allerwenigsten. Eine luzide Analyse der tatsächlichen Veränderungen in der mittelalterlichen Textgestaltung und ihrer Folgen für den Textgebrauch bietet Wolfgang Raible: Die Semiotik der Textgestalt. Erscheinungsformen und Folgen eines kulturellen Evolutionsprozesses. Heidelberg 1991.

begreift man Paratexte als Institutionen zur Lenkung dieser Operationen,[60] dann präsentiert sich das Fehlen von Verzeichnissen, Randglossen und Zwischenüberschriften als deutlicher Indikator für einen vorgesehenen Gebrauch literarischer Texte, der darin besteht, sie tatsächlich (mindestens einmal) von Anfang bis Ende *durchzulesen*. Und selbst der durchaus bemerkenswerte Umstand, dass in den letzten Jahren immer wieder (zumeist dicke) Romane erschienen sind, die bereits in der Erstauflage mit einem Inhaltsverzeichnis versehen sind,[61] suggeriert ja keineswegs, dass die Lektüre auch mit dem dritten oder dem letzten Kapitel beginnen könne. Literarische Texte zu lesen (statt allein *in* ihnen zu lesen), bedeutet also, sie – im Unterschied zu den meisten Sachtexten – vollständig zu *durchlaufen*. Durch diese struktur- und konzeptgestützte Praxis zeichnen sich literarische Texte somit vor (fast) allen übrigen als radikal verläuflich aus, was die hermeneutische Aporie nur umso mehr zuspitzt.[62]

Die ausgeprägte Sukzessionsdimension der Literatur, das verstehens- und erfahrungskonstitutive Nach-und-Nach ihrer Texte, ist also ganz offenbar ebenso wenig eine ästhetische Akzidenzie, wie ihre konzeptionelle Kollision mit dem simultanen Werkmodell der Klassik epistemologisch als marginal zu begreifen ist. Das einzig Randständige scheint die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Phänomen- und Problemkomplex zu sein. Denn die letzten großen Versuche, diesen Kom-

60 Diese operationale bzw. praxeologische Perspektive nimmt Genette in seinem bis heute forschungsleitenden strukturalen-typologischen Zugang zum Phänomen der Paratexte gerade nicht ein und verzichtet entsprechend vollständig auf eine Auseinandersetzung mit Inhaltsverzeichnissen und Registern. Vgl. Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a.M., New York, Paris 1989; kritisch dazu: Christian von Tschilschke: Das Register und seine Beziehung zum Text. Vladimir Nabokovs *Pale Fire*, Georges Perecs *La vie mode d'emploi* und Camille Laurens' *Index*. In: Jochen Mecke u. Susanne Heiler (Hg.): Titel, Text, Kontext. Randbezirke des Textes. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag. Glienicke (Berlin), Cambridge (Mass.) 2000, S. 181–202.

61 Die Literatur- und Verlagsgeschichte des Inhaltsverzeichnisses von Romanen ist leider noch nicht geschrieben, obwohl sie über die Medien-, Gattungs- und Gebrauchsgeschichte der Literatur insgesamt weitreichend Aufschluss geben könnte.

62 Eine wissenschaftssoziologisch und gattungspoetisch höchst signifikante Ausnahme bildet der Essay, wie er zumal in der angloamerikanischen Geistes- und Kulturwissenschaft verbreitet ist. Schließlich nötigt ein bis zu 400 Seiten umfassender wissenschaftlicher Text ohne differenziertes Inhaltsverzeichnis, Register und Fußnotenapparat den Lesern einen Lektüremodus auf, der sonst Romanen vorbehalten ist.

plex systematisch in den Blick zu nehmen und eine terminologisch wie theoretisch konsistente Methode zur Beschreibung der Verlaufsdimension literarischer Texte zu entwickeln, datieren auf das frühe 20. Jahrhundert, wobei entscheidende Namen eingangs dieses Beitrags bereits gefallen sind: Das konzertierte Ringen um eine spezifische Ästhetik des »Wortkunstwerks« (Oskar Walzel),[63] das in den 1920er Jahren begann und sich gegen die Präsuppositionen einer skulpturalen Werkästhetik wendete,[64] speiste sich zwar aus unterschiedlichen Theorietraditionen und Denkansätzen. Verfolgt man die Nachwirkungen dieser Bemühungen indes durch die darauf folgenden literaturwissenschaftlichen Jahrzehnte hindurch, dann präsentiert sich die Phänomenologie Husserls schnell als eigentlich wirkmächtiger Ausgangs- und Bezugspunkt. In Husserls Verständnishorizont des Textes als »Objekt im Ablaufmodus« bewegen sich Wolfgang Kaysers *Das sprachliche Kunstwerk* (1948)[65] und Roman Ingardens *Das literarische Kunstwerk* (1931)[66] ebenso wie dessen Studie *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968).[67] Und wenn mit Wolfgang Iser[68] und Karlheinz Stierle[69] die einzigen prominenten Literaturwissenschaftler namhaft zu machen sind, die eine konturierte Reflexion der textuellen Sukzession als mediale Bedingung der Möglichkeit literarischer Wirkung in der literaturtheoretischen Gegenwart überhaupt noch fassbar machen, dann präsentieren sie sich nicht zufällig zugleich als (vorerst) letzte Erben der Husserl'schen Phänomenologie. Abseits ihrer hat die Literaturwissenschaft jedenfalls bislang keine Reflexionstradition und letztlich nicht einmal eine konsistente Terminologie der Verläuflichkeit ihres Gegenstandes entwickelt – einer Dimension, die mit großer Beharrlichkeit im toten Winkel der Theoriebildung bleibt.[70]

63 Oskar Walzel: Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig 1926.

64 Vgl. dazu ausführlich Sandra Richter: Anschaulichkeit versus Sprachlichkeit. Ein paradigmatischer Scheingegensatz in Poetik und Ästhetik (ca. 1850–1950). In: Dies., Christian Scholl u. Oliver Huck (Hg.): Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert. Göttingen 2010, S. 157–178, v. a. S. 164–177.

65 Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern, München [11]1965.

66 Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk. Tübingen [4]1972.

67 Roman Ingarden: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen 1968.

68 Vgl. v. a. Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München [4]1994; Ders.: Der Lesevorgang. In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München 1975, S. 253–277.

69 Vgl. Karlheinz Stierle: Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft. München 1975; Ders.: Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff. München 1997.

V. Das literaturtheoretische Erbe der skulpturalen Werkpoetik

Über die konkreten wissenschaftssoziologischen und theoriegeschichtlichen Faktoren, die zu diesem erstaunlich umfassenden blinden Fleck des Fachs geführt haben, lässt sich für den Moment nur spekulieren. Der skulpturalen Werkpoetik allein wird er sicherlich nicht zuzurechnen sein. Und doch lassen sich von ihr und ihren spezifischen Aporien ausgehend einige Denkmöglichkeiten skizzieren, deren weitere Verfolgung in dieser Sache Klärung versprechen könnte:

Ganz abgesehen davon, dass sich das klassizistische Simultaneitätskonzept des Kunstwerks womöglich tiefer als gedacht in aktuelle Denkfiguren ästhetischer Autonomie eingeschrieben hat, wie sie heute vor allem in Begriffen wie ›Autopoiesis‹ und ›Selbstreferenzialität‹ lebendig sind, könnte im skulpturalen Werkmodell etwa auch eine tragende Plausibilisierungsstütze für die wissenschaftstheoretisch entscheidende Vorstellung vom literarischen Text als *Gegenstand* und *Objekt* einer – keineswegs allein editionsphilologischen – Forschung liegen. Eventuell ließe sich das Verhältnis sogar umkehren: Die konzeptionelle Simultaneisierung und Vergegenständlichung des Textes und damit die systematische Ausblendung seiner Verlaufsdimension ist die Bedingung der Möglichkeit der Literaturwissenschaft, sich überhaupt als Wissenschaft zu formieren, wofür ein *Gegenstand* konstitutiv ist, der den Forschern als *Ob*jekt gegenübersteht.[71] Die Annahme einer gegenseitigen Bedingtheit

70 Im Rekurs auf den Begriff der ›Bewegung‹ hat dies in historischer Perspektive Dirk Oschmann zu ändern unternommen (Dirk Oschmann: Bewegliche Dichtung [Anm. 32]); mit derselben Terminologie, aber systematischem Zugriff außerdem Matthias Buschmeier u. Till Dembeck: Textbewegung? Zur Einleitung. In: Dies. (Hg.): Textbewegungen 1800/1900. Würzburg 2007, S. 9–19. Terminologisch am konsistentesten: Stephan Kammer: Text als Medium – Text als Struktur. Zur Verständigung über ein literatur- und kulturwissenschaftliches Schlüsselkonzept. In: Oda Wischmeyer u. Stefan Scholz (Hg.): Die Bibel als Text. Beiträge zu einer textbezogenen Bibelhermeneutik. Tübingen, Basel 2008, S. 35–51.

71 Vgl. dazu grundlegend Martin Heidegger: Die Zeit des Weltbildes. In: Ders.: Gesamtausgabe. Frankfurt a. M. 1975 ff. Abt. I, Bd. 5: Holzwege. Hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M. 1977, S. 75–113, v. a. seine Reflexion über das ›nunc stans‹ der Tatsachen und der Vorstellungen sowie die Objektivitätssuggestion des (Welt-)Bildes.

der Verwissenschaftlichung des Fachs und der Vergegenständlichung des Textes könnte sich dabei auf zwei Beobachtungen stützen:

Auf der einen Seite ließe sich der Horizont der Zweitlektüre anführen, in dem sich das sogenannte ›philologische‹ und das sogenannte ›kulturwissenschaftliche‹ Arbeiten an und mit Texten immer schon bewegt. Schließlich kann in diesem Horizont nicht allein die sukzessive Dimension des Textes praktisch zumindest partiell aufgehoben werden, sondern er erlaubt auch eine habituelle Abgrenzung gegenüber Erstlektüren, die – um die schöne Allegorie Michael Maars aufzunehmen – von dort aus als eigene »Pubertät« erscheinen, als »etwas erniedrigender Zustand, den [Literaturwissenschaftler] durchlaufen müssen, um erwachsen zu werden«,[72] und in der – so ließe sich die Analogie fortschreiben – die bloßen Literatur*liebhaber* gerade stecken bleiben. Wissenschaftssoziologisch reformuliert, ließe sich die literaturwissenschaftliche Ausblendung der Sukzessionsdimension literarischer Texte also womöglich als Effekt des Versuchs begreifen, wissenschaftliche Zweit- von dilettantischen Erstlektüren abzugrenzen.[73]

Auf der anderen Seite wäre die eminente theoriegeschichtliche Bedeutung des Strukturalismus für die Verwissenschaftlichung der Literaturwissenschaft seit den späten 1960er Jahren in Rechnung zu stellen,[74] insofern strukturale Analysen – das Adjektiv deutet es schon an – Texte in Konzepten von Fläche und Raum denken[75] und entsprechend auch einen großen Hang zu diagrammatischen Darstellungsformen aufweisen. Das ist insofern stimmig, als mit den strukturalistischen Leitkategorien »Paradigma« und »Syntagma« – ersteres gedacht als virtuelle Liste, letzteres als aktualisierte Zusammenstellung – die Sukzessionsdimension von Texten terminologisch und gedanklich gar nicht begriffen werden kann,[76] sondern sich immer schon und immer nur als simultanes Tableau oder eben als *textum* präsentiert, ›gewebt‹ aus paradigmatischer Kette und syntagmatischem Schuss.[77] Und so scheint die Vermutung nicht gänzlich abwegig, dass der – definitorisch unterdeterminierte[78] – Textbegriff der heutigen Literaturwissenschaft das strukturalistische Simultaneitätsdenken in die gängige Methodologie und Analysepraxis des Fachs hinein fortgeschrieben hat. Denn auch und gerade da, wo sich poststrukturalistische Ansätze dezidiert gegen Vorstellungen von Geschlossenheit und Einheit des literarischen Textes richten, dominiert gleichwohl eine Wissenschaftsmetaphorik der »Textur«,[79] des »Systems«[80] oder des »Rhizoms«[81] – Begriffe, welche die ›Offenheit‹ des Textes als flächige oder räumliche Öffnung seiner Grenzen oder Ränder denken und die Verlaufsdimension einmal mehr zum Verschwinden bringen. Abzuwarten bliebe, ob und inwieweit jüngere literaturwissenschaftliche Ansätze, die in ihren theoretischen Untersuchungen systematisch auf den Aspekt der Praxis, des Vollzugs oder des Prozesses abstellen, der Sukzessionsdimension literarischer Texte werden beikommen können. Allerdings lässt sich bislang in diesen Theoriekulturen eher die Tendenz verzeichnen, den Text als Größe gerade zu transzendieren oder ihn sogar als Gegenmodell aufzubauen. So hat etwa die theaterwissenschaftlich inspirierte Performanztheorie das performative Moment sehr früh und sehr nachhaltig an den Körper und den

72 Michael Maar: Die Feuer- und die Wasserprobe. In: Ders.: Die Feuer- und die Wasserprobe. Essays zur Literatur. Frankfurt a.M. 1997, S. 229–239, hier S. 232.

73 Vgl. grundlegend Georg Stanitzek: [Art.] Dilettantismus. In: Klaus Weimar, Harald Fricke, Jan-Dirk Müller u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. 3 Bde. Berlin, New York ³1997–2007. Bd. 1: A–G. Hg. v. Klaus Weimar. Berlin, New York ³1997, S. 364–366.

74 Vgl. dazu die nach wie vor erhellende Zusammenschau von Beiträgen in Heinz Blumensath (Hg.): Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln 1972; ebenso den Band von Hans Harald Müller, Marcel Lepper u. Andreas Gardt (Hg.): Strukturalismus in Deutschland. Literatur- und Sprachwissenschaft 1910–1975. Göttingen 2010, dessen Beiträge allerdings die vor allem methodologisch wissenschaftsprägenden 1980er Jahre ausblenden.

75 Abgesehen vom polemischen Unterton vgl. dazu nach wie vor die Einsichten in: Jacques Derrida: Kraft und Bedeutung. In: Ders.: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a.M. ⁶1994, S. 9–52.

76 Vgl. dazu exemplarisch Roman Jakobson u. Krystyna Pomorska: Poesie und Grammatik. Dialoge. Frankfurt a.M. 1982, S. 53–71.

77 Vgl. exemplarisch Susanne Horstmann: [Art.] Text. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (Anm. 73). Bd. 3: P–Z. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin, New York ³2007, S. 594–597.

78 Vgl. Clemens Knobloch: [Art.] Text/Textualität. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe (Anm. 28). Bd. 6, S. 23–48, v.a. S. 24. Kritisch zu dieser – von Knobloch als Offenheit emphatisierten – Unbestimmtheit des literaturwissenschaftlichen Begriffs vgl. Moritz Baßler: Stichwort Text. Die Literaturwissenschaft unterwegs zu ihrem Gegenstand. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 42 (1998), S. 470–475 und vor allem Stephan Kammer: Text als Medium – Text als Struktur (Anm. 70).

79 Vgl. dazu grundlegend Erika Greber: Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik. Köln, Weimar, Wien 2002.

80 Prominent geworden durch Jurij Lotman: Die Struktur literarischer Texte. München ²1981, S. 92–121.

81 Ventiliert durch Gilles Deleuze u. Félix Guattari: Rhizom. Berlin 1977.

(Ereignis-)Raum gebunden, wogegen der Text als sowohl unsinnlich als auch unbeweglich erscheint.[82] Ganz ähnlich verfahren die Arbeiten zu einer »Genealogie des Schreibens«, welche die prozessuale Dimension mit den Schreibverfahren engführen, gegenüber denen der Text einmal mehr als simultane Entität figuriert wird.[83] In beiden Fällen rückt die Verläuflichkeit *des* Textes vollständig aus dem analytischen Blickfeld. Und besonders hübsch nimmt sich die Eskamotierung des Textes aus dem Prozessualen schließlich bei Niklas Luhmann aus, der – wie Georg Stanitzek gezeigt hat – in einer für ihn äußerst untypisch klappernden Begrifflichkeit davon spricht, geschriebene Texte würden Kommunikation »entereignen«.[84]

Inwieweit sich die textuellen Simultaneitätsmodelle von Werkästhetik, Strukturalismus und Intertextualitätstheorie auf der einen und die transtextuellen Sukzessionsmodelle von Schreib-, Performanz- und Kommunikationstheorie auf der anderen Seite gegenseitig stabilisiert haben, wäre theoriegeschichtlich noch genauer zu erheben. Dass die Verlaufsdimension literarischer Texte allerdings in den Spalt zwischen diesen theoretischen Paradigmen gerutscht ist, scheint mir offenkundig zu sein.

Insofern sieht alles danach aus, dass eine auch terminologisch geschärfte Aufmerksamkeit für die Verlaufsdimension literarischer Texte und den prekären ontologischen, epistemologischen und ästhetischen Status, den diese zentralen literaturwissenschaftlichen ›Gegenstände‹ dadurch erhalten, ebenso an der Zeit wie lohnenswert ist. Denn zusammen mit neuen Einsichten in die Funktions- und Wirkungsweise der Literatur, einschließlich der Simultaneitätseffekte, die sie in und durch ihre Verläuflichkeit zeitigen kann, verspricht ein geschärfter Blick in diesen toten Winkel der literatur- und kulturwissenschaftlichen Reflexion auch Aufschlüsse über die Genese, die Wirkmächtigkeit und die Begrenztheit unserer aktuellen Denkmodelle und Vorstellungswelten. Vielleicht ist es dann irgendwann möglich, den »Anfang des Ganzen« tatsächlich zu denken.

82 Vgl. exemplarisch Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M. 2004.

83 Vgl. das Programm des Forschungsprojekts auf: www.schreibszenen.net (letzter Zugriff: 29.01.2015), hier auch die Hinweise zu den einschlägigen Publikationen.

84 Niklas Luhmann: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst. In: Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt a. M. 1986, S. 620–672. Vgl. dazu differenziert Georg Stanitzek: Was ist Kommunikation? In: Jürgen Fohrmann u. Harro Müller (Hg.): Systemtheorie der Literatur. München 1996, S. 21–55.

Johannes Grave

Anfänge ohne Ende

Überlegungen zu Bildwahrnehmung und Zeiterfahrung um 1800

Bilder scheinen keinen Anfang aufzuweisen. In der Regel bieten sie sich dem Betrachter sogleich vollständig in ihrer geschlossenen Ganzheit und Simultaneität dar. Sieht man von vergleichsweise späten Bildformen wie dem Film und dem Video ab, so steht dem Betrachter eines Bildes von Beginn an all das vor Augen, was ihm zum Anlass für eine mehr oder weniger lange Betrachtung werden kann. Wo seine Beschäftigung mit dem Bild einsetzt, welchen Wegen sie folgt und wo sie ihr Ziel findet, liegt trotz aller subtilen rezeptionsästhetischen Steuerungsversuche letztlich im Ermessen des Betrachters.[1]

Die wenigen Fälle, in denen sich Bilder durch vergleichsweise klar bestimmbare Anfänge auszeichnen, scheinen als Ausnahmen nur die Regel zu bestätigen. Die Arabeske (Abb. 1), ohnehin eine Grenz- und Randform des Bildes, lädt zwar zu einer Betrachtung ein, die an ihrer ›Wurzel‹ oder ›Quelle‹, in der Mitte des unteren Bildrandes, ansetzt, doch muss sich der Betrachter schon bald entscheiden, ob er den Blick nach links oder rechts wendet.[2] Zudem scheint die Arabeske, indem sie die Bildeinheit tendenziell auflöst und Bild und Rahmen verschränkt, geradezu zu bestätigen, dass dem klassischen Tafelbild, dem Tableau, kein Anfang zugrunde liegen kann. Ähnliches gilt für geordnete Bildfolgen wie Caspar David Friedrichs *Tageszeiten* (1803)[3] oder auch Jakob Philipp Hackerts

1 Dieser Beitrag basiert auf dem Koreferat zu einem Vortrag von Andrea Polaschegg (im vorliegenden Band abgedruckt auf S. 103–128).

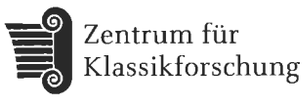
2 Vgl. Werner Busch: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985, S. 49–55 u. 60; Werner Busch u. Petra Maisak (Hg.): Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske. Ausstellungskatalog. Petersberg 2013; zu Runges »Zeiten« ferner: Christian Scholl: Die Zeiten 1802–1807. In: Markus Bertsch, Uwe Fleckner, Jenns Howoldt u. a. (Hg.): Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik. Ausstellungskatalog. München 2010, S. 138–154.

3 Zu Friedrichs Sepia-Zyklus vgl. Hein-Thomas Schulze Altcappenberg (Hg.): An der Wiege der Romantik. Caspar David Friedrichs Jahreszeiten von 1803. Ausstellungskatalog. Berlin 2006; Johannes Grave: Caspar David Friedrich. München 2012, S. 227–232.

SCHRIFTENREIHE DES ZENTRUMS
FÜR KLASSIKFORSCHUNG

Herausgegeben vom Vorstand

Band 2



Konstellationen der Künste um 1800

Reflexionen – Transformationen – Kombinationen

Herausgegeben von
Albert Meier und Thorsten Valk

WALLSTEIN VERLAG

Redaktion:
Ann Luise Kynast und Veronika Spinner

Registererstellung:
Viktoria Haß

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2015
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Sabon
Umschlag: Susanne Gerhards, Düsseldorf
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN: 978-3-8353-1121-3

Daniel Chodowiecki, Titelkupferstich
aus der »Allgemeinen Theorie der Schönen Künste«
von Johann Georg Sulzer,
Leipzig 1771