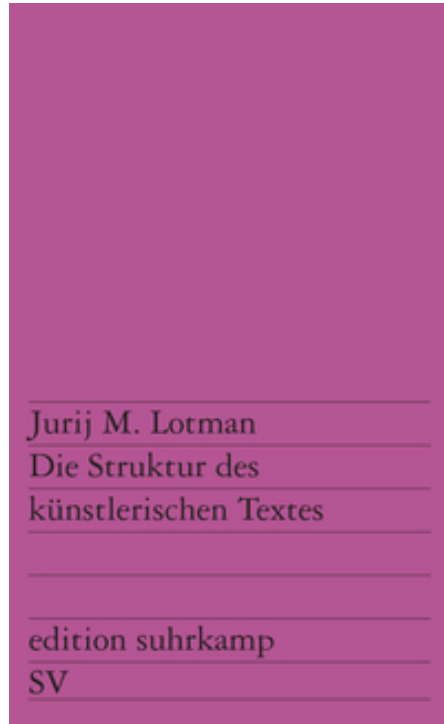


Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Lotman, Jurij M.
Die Struktur des künstlerischen Textes

Herausgegeben mit einem Nachwort und einem Register von Rainer Grübel. Vollständige, autorisierte, um ein neues Vorwort des Autors vermehrte Übersetzung aus dem Russischen von Rainer Grübel, Walter Kroll und Hans-Eberhard Seidel

© Suhrkamp Verlag
edition suhrkamp 582
978-3-518-10582-5

edition suhrkamp

Redaktion Günther Busch

Der literaturwissenschaftliche Strukturalismus findet allmählich auch in Deutschland breiteres Interesse. Im Anschluß an die Rezeption der Arbeiten der tschechischen Strukturalisten (Mukařovský, *es* 230 und 428) traten Fragen der Wirkungsgeschichte literarischer Texte sowie der literarischen Evolution in den Blickpunkt. Ein anderes Konzept der Forschung geht der Struktur der Texte selbst auf den Grund. Den Rahmen für derartige Untersuchungen bildet die Kommunikationstheorie: Kunst wird als eines der kommunikativen Medien begriffen, als eine Art Sprache mit einer bestimmten Organisation. Dieser Ansatz nähert die Kunstwissenschaft der Theorie des sprachlichen Zeichens an, wie sie heute von der Linguistik vertreten wird. Kunstwissenschaft und Linguistik bilden somit Teilgebiete einer allgemeinen Semiotik.

Jurij M. Lotman

Die Struktur des künstlerischen Textes

Herausgegeben mit einem Nachwort und einem Register
von Rainer Grübel

Suhrkamp Verlag

Titel der Originalausgabe:
Struktura chudožestvennogo teksta, Moskau 1970.
Vollständige, autorisierte, um ein neues Vorwort des Autors vermehrte
Übersetzung aus dem Russischen von Rainer Grübel, Walter Kroll und
Hans-Eberhard Seidel.

2. Auflage 2015

Erste Auflage 1973
edition suhrkamp 582
© by Jurij M. Lotman 1970
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1973
Suhrkamp Taschenbuch Verlag
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Satz in Linotype Garamond
Printed in Germany
Umschlag gestaltet nach einem Konzept
von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt
ISBN 978-3-518-10582-5

Inhalt

Vorwort zur deutschen Ausgabe 7

Einleitung 9

1. Die Kunst als Sprache 19

1.1. Die Kunst in ihrem Verhältnis zu anderen Zeichensystemen 27

1.2. Der Begriff Sprache der Wortkunst 39

1.3. Von der Pluralität der künstlerischen Codes 44

1.4. Von der Größe der Entropie künstlerischer Sprachen von Autor und Leser 47

2. Das Problem der Bedeutung im künstlerischen Text 58

3. Der Begriff Text 85

3.1. Text und textexterne Strukturen 85

3.2. Der Begriff Text 87

3.3. Die Hierarchizität des Textbegriffes 90

3.4. Das verbale Zeichen (Bild) 94

4. Text und System 96

4.1. Das Systemhafte und das Systemexterne im künstlerischen Text 96

4.2. Die Vielschichtigkeit des künstlerischen Textes 99

4.3. Das Prinzip der strukturellen Umschaltung im Aufbau des künstlerischen Textes 115

4.4. Das »Rauschen« und die künstlerische Information 123

5. Die Konstruktionsprinzipien des Textes 128

5.1. Die paradigmatische Achse der Bedeutungen 131

5.2. Die syntagmatische Achse in der Struktur des künstlerischen Textes 138

5.3. Der Mechanismus der textinternen semantischen Analyse 148

6. Elemente und Ebenen der Paradigmatik des künstlerischen Textes 150

6.1. Poesie und Prosa	150
6.2.1. Das Prinzip der Wiederholung	165
6.2.2. Die Wiederholung auf phonologischer Ebene	168
6.2.3. Rhythmische Wiederholungen	178
6.2.4. Wiederholung und Bedeutung	187
6.3. Prinzipien der Segmentierung der Verszeile	212
6.4. Das Problem der metrischen Ebene der Versstruktur	241
6.5. Grammatische Wiederholungen im poetischen Text	245
6.6. Strukturelle Eigenschaften des Verses auf lexikalisch-semantischer Ebene	254
6.7.1. Der Vers als melodische Einheit	274
6.7.2. Der Vers als semantische Einheit	285
6.8. Wiederholungen oberhalb der Versebene	289
6.9. Die Energie des Verses	292
7. Die syntagmatische Achse der Struktur	302
7.1. Die phonologischen Sequenzen im Vers	303
7.2. Die Syntagmatik lexikosemantischer Einheiten	309
8. Die Komposition des Wortkunstwerks	315
8.1. Der Rahmen	315
8.2. Das Problem des künstlerischen Raumes	327
8.3. Das Problem des Sujets	347
8.4. Der Begriff der Figur	358
8.5. Von der Spezifik der künstlerischen Welt	367
8.6. Figur und Charakter	377
8.7. Der kinematographische Begriff »Einstellung« [frz. plan] und der literarische Text	389
8.8. Der Blickpunkt des Textes	395
8.9. Das Nebeneinanderstehen heterogener Elemente als Kompositionsprinzip	415
9. Text und textexterne Strukturen	425
9.1. Typologie der Texte und Typologie der textexternen Beziehungen	427
Schluß	444
Nachwort des Herausgebers	451
Sachregister	460
Namen- und Werkregister	466

Vorwort zur deutschen Ausgabe

Das vorliegende Buch ist im Jahre 1968 geschrieben worden und im Jahre 1970 im Verlag »Iskusstvo« [»Kunst«] erschienen. Dem Buch liegt der Gedanke zugrunde, daß der künstlerische Text eine der komplexesten und gleichzeitig vollendetsten Konstruktionen darstellt, die vom Menschen geschaffen worden sind. Um zu »funktionieren« – die mannigfaltigen Funktionen zu realisieren, die ihm von der Gesellschaft und vom gesellschaftlichen Individuum auferlegt werden – muß der Text über ein gewisses Minimum an inneren Strukturmerkmalen verfügen, wobei er in dieser Hinsicht einer Maschine, einem Organ oder einem Organismus ähnelt. Wenigstens eine ungefähre Skizze dieser minimalen strukturellen Charakteristik des künstlerischen Textes zu geben ist die Aufgabe, die der Verfasser sich gestellt hat.

Natürlich hat diese Art der Fragestellung den Verfasser dazu genötigt, sich stets auf Arbeiten und Erfolge seiner Vorläufer zu stützen. Der Verfasser gedenkt mit Dankbarkeit seiner unmittelbaren Lehrer – der Professoren der Leningrader Universität, der schon verstorbenen Boris V. Vladimir Ja. Propp, Boris M. Ėjchenbaum, Grigorij A. Gukovskij, Viktor M. Žirmunskij, Nikolaj I. Mordovčenko.

Der Verfasser hatte nicht das Glück, bei zwei der größten sowjetischen Gelehrten zu studieren, deren Bedeutung bis auf den heutigen Tag noch nicht voll anerkannt worden ist und deren Ideen noch für lange Zeit der modernen Wissenschaft vorausseilen werden: Ju. N. Tynjanov und Michail M. Bachtin; allein, den Einfluß ihrer Konzeptionen wird der Leser ohne Zweifel wahrnehmen.

Ich möchte die wichtige Rolle des Prager linguistischen Kreises hervorheben: die Arbeiten von Jan Mukařovský, Roman O. Jakobson, Petr G. Bogatyrev und anderer Mitglieder dieser hervorragenden wissenschaftlichen Vereinigung haben die gegenwärtigen Erfolge in der Analyse des künstlerischen Textes möglich gemacht.

Diejenige Richtung der Erforschung des künstlerischen Textes, die gewöhnlich als Strukturalismus bezeichnet wird, zerfällt in

voneinander so sehr verschiedene Erscheinungen, daß die Verwendung dieses allgemeinen Terminus am ehesten geeignet erscheint, den Leser zu desorientieren. Ohne mir die Aufgabe zu stellen, den sowjetischen Strukturalismus zu charakterisieren – er ist gleichfalls keineswegs einheitlich – möchte ich doch einen für das Verständnis dieses Buches wichtigen Gedanken hervorheben: dem Charakter seiner Problemstellung entsprechend ist das Buch der inneren Struktur des Textes gewidmet. Einer der Grundgedanken des sowjetischen Strukturalismus ist jedoch die Überzeugung, daß diese Seite der Frage ihre natürliche Ergänzung in der Erforschung des Funktionierens des Textes in verschiedenen gesellschaftlich-kulturellen Kontexten erfahren muß. Auch nicht eines der komplex organisierten Zeichensysteme kann funktionieren, ohne sich auf andere zu stützen. Die menschliche Kultur ist vielkanalig und vielcodig und kann anders offensichtlich nicht sein. Deshalb ist die allgemeine Richtung, zumindest eines gewissen Teils der sowjetischen Wissenschaftler dieser Richtung, die Bewegung hin zu einer ganzheitlichen Erforschung der Kultur als eines komplexen und widersprüchlichen Ganzen hierarchisch organisierter Zeichensysteme. Damit hängen auch die Orientierung auf den Historismus einerseits und der ethnische Umfang des Materials andererseits zusammen.

Der Verfasser kann sein Buch weder als »bevollmächtigten Vertreter« noch als höchste Errungenschaft der sowjetischen Forschungen in diesem Bereich halten und wird sein Ziel als erreicht ansehen, wenn die Bekanntschaft mit diesem Buch bei den deutschen Lesern den Wunsch hervorruft, weitere, wahrscheinlich gelungenere Arbeiten sowjetischer Gelehrter auf diesem Gebiet kennenzulernen.

Ju. M. Lotman

Tartu, Dezember 1972

Einleitung

Im gesamten Zeitraum ihrer historisch dokumentierten Existenz wird die Menschheit begleitet von der Kunst. Mit der Produktion beschäftigt, um die Erhaltung seines Lebens kämpfend, fast immer des Allernötigsten entbehrend, findet der Mensch doch ständig Zeit für künstlerische Tätigkeit, spürt er ihre Notwendigkeit. Auf den verschiedenen Entwicklungsstufen der Geschichte erhoben sich regelmäßig Stimmen, die von der Nutzlosigkeit, ja sogar der Schädlichkeit der Kunst sprachen. Sie kamen sowohl aus der frühmittelalterlichen Kirche, die gegen die heidnische Folklore, gegen die Traditionen der antiken Kunst kämpfte, als auch von den Bilderstürmern, die sich gegen die Kirche erhoben, als auch aus den Reihen vieler anderer gesellschaftlicher Bewegungen verschiedener Epochen. Bisweilen wurde der Kampf gegen die eine oder andere Erscheinungsform künstlerischen Schaffens oder gegen die Kunst überhaupt auf breiter Front geführt und stützte sich auf einflußreiche politische Institutionen. Alle Siege in diesem Kampf erwiesen sich jedoch als Chimären: die Kunst ist stets wieder auferstanden und überlebte ihre Verfolger. Diese ungewöhnliche Widerstandsfähigkeit ist, wenn man sie recht bedenkt, geeignet, Erstaunen hervorzurufen, da ja die jeweiligen ästhetischen Konzeptionen auf unterschiedliche Weise erklären, worin denn die Notwendigkeit der Kunst bestehe. Sie ist kein Bestandteil der Produktion und ihr Vorhandensein ist nicht durch das Bedürfnis des Menschen nach ununterbrochener Reproduktion der Mittel, die zur Befriedigung seiner materiellen Bedürfnisse dienen, bedingt.

Im Laufe ihrer historischen Entwicklung bildet jede Gesellschaft bestimmte Formen der ihr eigentümlichen gesellschaftspolitischen Organisation heraus. Während uns deren historische Unvermeidlichkeit völlig einsichtig ist, während wir erklären können, warum eine Gesellschaft, die die Null-Form innerer Organisation aufweist, nicht bestehen könnte, ist die Unmöglichkeit der Existenz einer Gesellschaft ohne Kunst bedeutend schwieriger zu erklären. Die Erklärung wird an dieser Stelle gewöhnlich durch den Verweis auf die Tatsache ersetzt,

daß der Menschheitsgeschichte Gesellschaften nicht bekannt sind (oder allenfalls als seltene Anomalien, als Material einer Teratologie sui generis, die durch ihre Ungewöhnlichkeit nur die allgemeine Norm bestätigt), die nicht ihre eigene Kunst haben. Dabei ist auch zu berücksichtigen, was die Künste in dieser Hinsicht von anderen Arten ideologischer Strukturen unterscheidet. Wenn die einen oder anderen Strukturen eine Gesellschaft organisieren, erfassen sie dabei zwangsläufig alle ihre Mitglieder: jeder Mensch ist als einzelner allein schon durch das Faktum seiner Zugehörigkeit zu einem historischen Kollektiv vor die zwingende Notwendigkeit gestellt, ein Teil dieser oder jener Gruppierung zu sein, indem er in eine der vorhandenen Untermengen der betreffenden sozialen Menge eingeht. So konnte zum Beispiel ein Mensch im vorrevolutionären Frankreich des 18. Jahrhunderts, um eine politische Persönlichkeit zu sein, einem der drei Stände angehören, keinem konnte er hingegen nicht angehören. Die Gesellschaft legt zwar der Kunst zuweilen sehr harte Beschränkungen auf, niemals stellt sie jedoch ihren Mitgliedern die ultimative Forderung, sich künstlerisch zu betätigen. Das Ritual ist Pflicht, der Reigentanz freiwillig. Diese oder jene Religion zu bekennen, Atheist zu sein, in irgendeine politische Organisation einzutreten, einer bestimmten juristischen Gruppe anzugehören – jede Gesellschaft legt ihren Mitgliedern eine obligatorische Liste derartiger Merkmale vor.

Künstlerische Werte zu produzieren oder zu konsumieren ist immer ein fakultatives Merkmal. »Dieser Mensch glaubt an nichts« und »dieser Mensch geht nicht gern ins Kino (mag keine Lyrik, kein Ballett)« – diese Beispiele zeigen ganz deutlich, daß wir es dabei mit der Zerstörung gesellschaftlicher Normen eines durchaus unterschiedlichen Grades an Verbindlichkeit zu tun haben. Wenn im nazistischen Deutschland Gleichgültigkeit gegenüber der offiziellen Kunst als Merkmal von Illoyalität gewertet wurde, so handelte es sich offensichtlich keineswegs um die Normen der Beziehung des Menschen zur Kunst.

Wenn die Kunst sich auch weder unter dem Aspekt der unmittelbaren Bedürfnisse des Lebens noch unter dem Aspekt der obligatorischen gesellschaftlichen Beziehungen als notwendig darstellt, so beweist sie mit ihrer gesamten Geschichte gleichwohl ihre unbedingte Notwendigkeit.

Schon vor langer Zeit ist darauf hingewiesen worden, daß die Notwendigkeit der Kunst der Notwendigkeit des Wissens verwandt ist und die Kunst selbst eine der Formen der Erkenntnis des Lebens, des Kampfes der Menschheit für die ihr notwendige Wahrheit darstellt. Bei geradliniger Auslegung verursacht diese These allerdings eine Reihe von Schwierigkeiten. Wenn man unter der gesuchten Erkenntnis logische Thesen versteht, die dem gleichen Typus angehören wie die Resultate wissenschaftlicher Forschungen, so kann man nicht leugnen, daß der Menschheit auch unmittelbare Wege, sie zu erlangen, zur Verfügung stehen als die Kunst. Wenn man diesen Standpunkt vertritt, so muß man auch der Behauptung zustimmen, die Kunst biete ein Wissen von niederem Typus. Das hat bekanntlich Hegel mit aller Bestimmtheit ausgedrückt: »Denn eben ihrer Form wegen ist die Kunst auch auf einen bestimmten Inhalt beschränkt. Nur ein gewisser Kreis und Stufe der Wahrheit ist fähig, im Elemente des Kunstwerks dargestellt zu werden; [...]« Aus dieser These folgte notwendig der Schluß, der Geist der gegenwärtigen Kultur erscheine »[...] als über die Stufe hinaus, auf welcher die Kunst die höchste Weise ausmacht, sich des Absoluten bewußt zu sein. Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus; [...]«.¹

Ungeachtet dessen, daß diese These Hegels des öfteren der Kritik unterzogen worden ist, beispielsweise von Visarion G. Belinskij*, ist sie so organisch mit der oben charakterisierten Auffassung von den Aufgaben der Kunst verbunden, daß sie in der Geschichte der Kultur immer wieder aufkommt. Ihre Erscheinungsformen sind vielgestaltig – von den periodisch auflebenden Meinungen, die Kunst sei überflüssig oder veraltet,

1 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik, Einleitung. Werke*, Bd. 13, Frankfurt 1970, S. 23 f.

* Der bedeutende russische Literaturkritiker Belinskij war, selbst der deutschen Sprache nicht mächtig, durch den Kreis um Stankevič gegen Ende der 30er Jahre des vorigen Jahrhunderts mit der neueren deutschen Philosophie, besonders aber mit Hegel in Berührung gekommen. Die affirmative Haltung der anfänglichen Begeisterung geht Anfang der 40er Jahre in eine kritischere Position gegen Hegel über; die Hegel widersprechende Beurteilung des Verhältnisses von Kunst und Philosophie findet ihren Ausdruck vor allem in dem Aufsatz *Ideja iskusstva (Die Idee der Kunst)* (Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. IV, M. 1954, S. 585-601).

bis zu der Überzeugung, daß ein Kritiker, ein Wissenschaftler oder irgendein anderer Mensch, der als Träger einer logisch-theoretischen Idee auftritt oder darauf Anspruch erhebt, schon allein dadurch das Recht hat, den Schriftsteller zu belehren und anzuleiten.

Eben diese Überzeugung tritt an den schwachen Stellen der Methodik der Literaturbetrachtung in der Schule auf, wo sie den Schülern hartnäckig weismachen will, einige Zeilen logischer Schlüsse (wir setzen voraus, sie seien durchdacht und ernstzunehmen) machten schon den Kern des Kunstwerkes aus und das übrige sei den zweitrangigen »künstlerischen Besonderheiten« zuzurechnen.

Die vorhandenen Konzeptionen von der Kultur erklären also durchaus die Notwendigkeit der Produktion und ihrer Organisationsformen und die Notwendigkeit der Wissenschaft. Die Kunst könnte dann jedoch als fakultatives Element der Kultur erscheinen. Wir können bestimmen, welchen Einfluß die nicht-künstlerische Struktur der Wirklichkeit auf sie ausübt. Wenn allerdings die Frage »Warum ist eine Gesellschaft ohne Kunst unmöglich?« offenbleibt und die Realität der historischen Fakten dazu zwingt, sie immer wieder zu stellen, so drängt sich unausweichlich die Schlußfolgerung auf, unsere Konzeptionen von der Kultur der Menschheit seien unzulänglich.

Wir wissen, daß die Geschichte der Menschheit sich nicht ohne Produktion, soziale Konflikte, den Kampf politischer Meinungen, ohne Mythologie, Religion, Atheismus und die Erfolge der Wissenschaft entfalten konnte. Konnte sie sich ohne Kunst entfalten? Ist der Kunst die zweitrangige Rolle eines Hilfsmittels zugewiesen, zu dem die substanzielleren Bedürfnisse des menschlichen Geistes Zuflucht nehmen (oder auch nicht zu nehmen brauchen)? Bei Puškin gibt es die Bemerkung: »In einer der shakespeareischen Komödien fragt die Bäuerin Audrey: Was ist Poesie? Ist das ein richtiges Ding?«² Wie ist auf diese Frage zu antworten? Ist die Kunst wirklich ein »richtiges Ding« oder ist sie, wie Deržavin es ausgedrückt hat

² A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*. Bd. 12, M.-L. 1949, S. 178. Bei Shakespeare heißt die Stelle: I do not know what »poetical« is. / Is it honest in dead and word? / Is it a true thing? (W. Shakespeare, *The Complete Works*. Ed. P. Alexander, London and Glasgow (1959) III, 1 Vers 14-16, S. 271.

Ijubézna,
Prijátna, sládostna, polézna,
Kak létom vkúsnyj limonád.

[lieblich,
Angenehm, süß, nützlich,
Wie im Sommer wohlschmeckende Limonade.]

Leider wird eine rein emotionale Antwort, gegründet auf die Liebe zur Kunst, auf die Gewöhnung an tägliche ästhetische Eindrücke über letztgültige Überzeugungskraft nicht verfügen. Allzu oft muß die Wissenschaft Überzeugungen verwerfen, deren Konventionalität und alltägliche Evidenz das Wesen unserer Lebenserfahrung ausmachen. Wie leicht fiel es einem Wissenschaftler, dessen gesamte Erfahrung auf den europäischen Kulturkreis beschränkt wäre, nachzuweisen, daß die Musik des fernöstlichen Typus entweder nicht existieren oder nicht als Musik gelten könne. Möglich ist freilich auch die umgekehrte Überlegung. Die Gewöhnung an eine Idee oder ihre »Natürlichkeit« sind kein Beweis für ihre Gültigkeit.

Die Frage der Notwendigkeit von Kunst ist nicht Gegenstand dieses Buches und kann hier nicht umfassend betrachtet werden. Es wird daher angebracht sein, auf sie nur in dem Maße einzugehen, wie sie mit der inneren Organisation des künstlerischen Textes und mit seinem gesellschaftlichen Funktionieren zusammenhängt.

Das Leben jedes Wesens stellt eine komplexe Interaktion mit seiner Umwelt dar. Wäre der Organismus nicht imstande, auf äußere Einwirkungen zu reagieren, und sich an sie anzupassen, ginge er unweigerlich zugrunde. Interaktion mit der Außenwelt kann man sich als Empfang und Dechiffrierung einer bestimmten Information vorstellen. Der Mensch ist also unweigerlich in einen intensiven Prozeß einbezogen: er ist von Informationsströmen umgeben, das Leben sendet ihm seine Signale. Diese Signale bleiben jedoch ungehört, die Information unverstanden und wichtige Chancen im Kampf um das Überleben werden versäumt, wenn es der Menschheit nicht gelingt, der ständig steigenden Notwendigkeit folgend, diese Ströme von Signalen zu dechiffrieren und in Zeichen umzuwandeln, die zur Kommunikation in der menschlichen Gesell-

schaft geeignet sind. Dabei erweist es sich als notwendig, nicht nur die Menge der verschiedenartigen Informationen in schon vorhandenen Sprachen (in den natürlichen Sprachen und in denen der verschiedenen Wissenschaften), sondern auch die Menge der Sprachen ständig zu erhöhen, in die man die Ströme der Umweltinformation übersetzen kann, wodurch sie zum Gemeingut aller werden. Die Menschheit bedarf eines besonderen Mechanismus – eines Generators immer neuer »Sprachen«, die ihren Bedarf an Wissen decken können. Dabei handelt es sich, wie sich herausstellt, nicht nur darum, daß die Schaffung einer Hierarchie von Sprachen sich als kompakteres Mittel zur Speicherung von Information erweist als die Vermehrung der Nachrichten in der einen Sprache bis zur Unendlichkeit.

Bestimmte Informationsarten können nur mit Hilfe von besonders organisierten Sprachen gespeichert und übermittelt werden – so verlangen chemische oder algebraische Informationen ihre eigenen Sprachen, die besonders für den betreffenden Typus von Modellierung* und Kommunikation geeignet sein müssen.

Die Kunst ist ein großartig organisierter Generator von Sprachen eines besonderen Typus, die der Menschheit einen unersetzbaren Dienst erweisen indem sie einen äußerst komplexen und in seinem Mechanismus noch nicht endgültig geklärten Teilbereich des menschlichen Wissens bedienen.

Die Vorstellung, die den Menschen umgebende Welt spreche viele Sprachen und ein Charakteristikum der Weisheit bestehe darin, sie verstehen zu lernen, ist nicht neu. So hat Evgenij A. Baratynskij das Verstehen der Natur ständig mit der Beherrschung ihrer besonderen Sprache verbunden, indem er zur Charakterisierung der Erkenntnis Verben der sprachlichen Kommunikation verwendete (»sagte«, »las«):

S *priródoj odnóju on žízn'ju dyšál:*

Ruč'já *razumél lepetán'e,*

I *góvor drevésnych listóv ponimál,*

I *čúvstvoval tráv prozjabán'e;*

* *Modellierung, modellieren* bedeuten hier, dem Gebrauch des Wortes in der Kybernetik entsprechend, *Konstruktion, konstruieren von Modellen*. Vgl.: *Wörterbuch der Kybernetik*. Ed. G. Klaus, Berlin 1968, S. 418 f.

Bylá emu zvězdna *kníga* jasná,
I s ním *govoríla* morská *ja* volná.

[Mit der Natur zusammen atmete er das Leben:

Des Baches *Lallen* hat er verstanden,
Und das *Gemurm* der Blätter an den Bäumen *begriff* er,
Und fühlte der Gräser Sprießen;
Es war ihm das *Buch* der Sterne klar
Und mit ihm *sprach* die Woge des Meeres.]

Nicht verstehen bedeutet eine Sprache vergessen haben oder nicht kennen:

[...] Chrám upál,
A ruín egó potómok
Jazyká ne *razgadál*.

[[...] Der Tempel ist gefallen,
Und der Nachfahre hat seiner
Ruinen Sprache nicht enträtselt.]

Noch interessanter ist der Fall der Puškinschen *Verse*, *verfaßt* in *schlafloser Nacht*. Darin spricht Puškin über das auf ihn eindringende dunkle und unruhige Leben, das verlange, ent-rätselt zu werden:

Ja ponját' tebjá chočú,
Smýsla *ja* v tebé iščú [...]

[Ich will dich verstehen
Sinn suche ich in dir [...]]

Dieses Gedicht ist zu Lebzeiten des Dichters nicht veröffentlicht worden. Žukovskij publizierte es in der postumen Ausgabe der Gesammelten Werke Puškins im Jahre 1841 und ersetzte dabei den letzten Vers durch:

Tëmnyj tvoj jazýk učú [...]

[Deine dunkle Sprache lerne ich [...]]

Was ihn zu diesem Schritt bewogen hat, ist uns nicht bekannt und in modernen Ausgaben wird dieser Vers, da er in Puškins Autographen nicht vorkommt, weggelassen. Allerdings fällt es schwer, die These gelten zu lassen, Žukovskij habe hier, obgleich offenbar keine äußeren, mit der Zensur in Zusammenhang stehenden Gründe vorlagen »offensichtlich zur Verbesserung des Reims« (Meinung der Kommentatoren der Akademie-Ausgabe) durch seine zu ersetzen unternommen. Es ist durchaus möglich, daß Žukovskij – der in den 30er Jahren des

18. Jahrhunderts ständiger Gesprächspartner Puškins war – hinreichend schwerwiegende, wenn auch uns unbekannte Ursachen hatte, diesen Vers ohne Rücksicht auf das ihm wohlbekannte Autograph zu ändern. Für uns ist etwas anderes wichtig: wer auch immer diese Änderung vorgenommen hat – sei es Puškin und Žukovskij – für den waren die Verse

Smýsla ja v tebé iščú [...]	[Sinn suche ich in dir [...]]
	und
Tëmnyj tvoj jazýk učú	[Deine dunkle Sprache lerne ich]

semantisch äquivalent: Das Leben verstehen bedeutet, seine dunkle Sprache zu erlernen. In allen diesen und in vielen anderen Fällen ist jedoch nicht etwa von poetischen Metaphern die Rede, sondern von einem tiefen Verständnis des Erfassens der Wahrheit und, weiter gefaßt, des Lebens.

Für den Klassizismus ist die Poesie* die Sprache der Götter, für die Romantik ist sie die Sprache des Herzens. Die Epoche des Realismus ändert den Inhalt dieser Metapher, aber sie bewahrt deren Charakter: die Kunst ist die Sprache des Lebens, mit ihrer Hilfe erzählt die Wirklichkeit von sich selbst.

Der Gedanke der sprachlosen Welt, die in der Poesie ihre Sprache findet, begegnet bei vielen Dichtern in verschiedenen Formen. Ohne Poesie

úlica kórčitsja bez-jazýkaja –
ej něčem kričát' i razgovárvat'

[windet die Straße sich sprachlos in Schmerzen –
sie hat nichts, womit sie schreien und Gespräche führen kann]
(Majakovskij)**

* Die Wörter *poëzija* (Poesie), *poëtičeski* (poetisch) und *poëtika* (Poetik) haben im Russischen nicht die pejorative Bedeutung angenommen, wie zumindest die ersten beiden im Deutschen. Wir haben sie, da für sie sonst Äquivalente kaum zu finden sind, zumal sich auch im Deutschen die nicht-pejorisierende Verwendung wieder durchzusetzen beginnt, mit den oben aufgeführten Entsprechungen übersetzt. *Poët* (Poet) haben wir allerdings mit dem Wort *Dichter* wiedergegeben.

** Zitat aus *Oblako v štanach* (Wolke in Hosen). V. V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*. Bd. 1, M. 1955, S. 181. Vgl. auch : W. Majakowski, *Werke*. Ed. L. Kossuth, dt. von H. Huppert, Bd. 2, Berlin-Frankfurt/Main 1969, S. 14.

Die Stetigkeit der Gleichsetzung von Kunst und Sprache, Stimme, Rede zeugt davon, daß ihr Zusammenhang mit dem Prozeß gesellschaftlicher Kommunikationen – verdeckt oder bewußt – als Grundprinzip in den Begriff von künstlerischer Tätigkeit eingeht.

Wenn aber die Kunst ein besonderes Kommunikationsmittel, eine auf besondere Weise organisierte Sprache ist, (wobei in den Begriff »Sprache« der umfassende Inhalt einbegriffen ist, wie er sich in der Semiotik durchgesetzt hat – »jedes wohlgeordnete System, das als Kommunikationsmittel dient und Zeichen verwendet«), dann kann man Kunstwerke, d. h. Nachrichten in dieser Sprache als Texte betrachten. Von dieser Position her kann man auch die Aufgabe des vorliegenden Buches formulieren.

Bei der Produktion und Rezeption eines Kunstwerks übermittelt, empfängt und speichert der Mensch eine besondere, eine *künstlerische* Information, die von den strukturellen Besonderheiten der künstlerischen Texte genau so wenig zu trennen ist wie der Gedanke von der materiellen Struktur des Gehirns. Einen allgemeinen Entwurf der Struktur der künstlerischen Sprache und ihres Verhältnisses zur Struktur des künstlerischen Textes, ihrer Ähnlichkeit und ihres Unterschiedes im Verhältnis zu analogen linguistischen Kategorien vorzulegen, das heißt zu erklären, wie der künstlerische Text zum Träger eines bestimmten Gedankens wird – einer Idee, wie die Struktur des Textes sich zur Struktur dieser Idee verhält – dies ist das allgemeine Ziel, in dessen Richtung der Verfasser wenigstens einige Schritte zu tun hofft.

1. Die Kunst als Sprache

Die Kunst ist ein Kommunikationsmittel. Sie realisiert ganz offenkundig eine Verbindung zwischen einem Sender und einem Empfänger (die Tatsache, daß beide in bestimmten Fällen durch eine Person vertreten sein können, ändert den Sachverhalt nicht, wie ein Mensch, der mit sich selbst spricht, ähnlich Sprecher und Hörer in sich vereinigt)¹. Verleiht uns dies das Recht, die Kunst als eine auf besondere Weise organisierte Sprache zu definieren?

Jedes System, das zu Kommunikationszwecken zwischen zwei oder mehr Individuen dient, kann als Sprache definiert werden (wie wir bereits bemerkten, impliziert der Fall der Autokommunikation, daß ein Individuum in der Rolle von zweien auftritt). Der oft begegnende Hinweis, Sprache impliziere Kommunikation *in der menschlichen Gesellschaft*, erscheint, strenggenommen, nicht als notwendig, da einerseits sprachlicher Verkehr zwischen Mensch und Maschine und der von Maschinen unter sich gegenwärtig schon kein theoretisches Problem mehr, sondern bereits technische Realität darstellen², andererseits das Vorhandensein eines bestimmten sprachlichen Verkehrs in der Tierwelt nicht mehr bezweifelt wird. Im Gegensatz dazu stellen die Kommunikationssysteme *innerhalb* eines Individuums (zum Beispiel die Mechanismen biochemischer Regelung oder von Signalen, die über das Nervennetz des Organismus übertragen werden) keine Sprachen dar³.

¹ Zur Klassifikation verschiedener Texttypen je nachdem, ob sie auf den Sender oder den Empfänger bezogen sind, s. den Artikel *Nekotorye obščie zamečanja otnositel'no rassmotrenija teksta kak raznovidnosti signala* von A. M. Pjatigorskij in dem Sammelband: *Strukturno-tipologičeskie issledovanija*, M. 1962.

² Werner Buchholz zeigt in dem Artikel *Vybor jazyka kommand* in dem Sammelband: *Kibernetičeskij sbornik*, Bd. 2, *Sbornik perevodov*, M. 1961, S. 235, daß »das System der Kommandos das Zwischenstadium zwischen der Sprache des Programmierers und der Sprache der elementaren Steuerungstakte innerhalb der Maschine« ist.

³ Damit kann man wohl auch den Sachverhalt in Zusammenhang bringen, daß bei niederen Lebewesen mit einer deutlich ausgeprägten kollektiven Individualität der biologischen Art außersprachlicher, die Einzelwesen verbindender Signalverkehr vom Typus der Impulse innerhalb des Organismus

In diesem Sinne können wir nicht nur vom Russischen als Sprache sprechen, vom Französischen oder Hindi und anderen, nicht nur von durch verschiedene Wissenschaften künstlich geschaffenen Systemen, die zur Beschreibung bestimmter Gruppen von Erscheinungen verwendet werden (die letztgenannten nennt man »künstliche« Sprachen oder Metasprachen der betreffenden Wissenschaften), sondern auch von Bräuchen, Ritualen, Handel, religiösen Vorstellungen. In demselben Sinne kann man von der »Sprache« des Theaters, des Kinos, der Malerei, der Musik und von der Kunst insgesamt als von einer auf besondere Weise organisierten Sprache sprechen.

Wir geben jedoch, indem wir die Kunst als Sprache definieren, eben dadurch bestimmte Urteile hinsichtlich ihres Aufbaus ab. Jede Sprache verwendet Zeichen, die ihr »Lexikon« ausmachen (bisweilen sagt man »Alphabet«; für die allgemeine Theorie der Zeichensysteme sind beide Begriffe synonym), jede Sprache verfügt über Regeln zur Verknüpfung dieser Zeichen, jede Sprache stellt eine bestimmte Struktur dar, und dieser Struktur eignet ein hierarchischer Charakter.

Diese Art der Fragestellung gestattet es, sich der Kunst von zwei verschiedenen Standpunkten aus zu nähern.

Erstens kann man in der Kunst das isolieren, was sie mit jeglicher Sprache gemein hat, und versuchen, diese Aspekte der Kunst in den allgemeinen Termini der Theorie der Zeichensysteme zu beschreiben.

Zweitens kann man – vor dem Hintergrund der unter »erstens« angeführten Beschreibung – in der Kunst dasjenige isolieren, was ihr als einer *besonderen* Sprache eigentümlich ist und sie von anderen Systemen dieses Typus unterscheidet.

Da wir im weiteren Verlauf den Begriff »Sprache« in der spezifischen Bedeutung verwenden werden, die ihm in den Arbeiten zur Semiotik verliehen wird und sich von der üblichen Verwendung des Wortes wesentlich unterscheidet, werden wir den Begriff dieses Terminus definieren. Unter »Sprache« werden wir jedes Kommunikationssystem verstehen, das auf besondere

einen wichtigen Platz einnimmt. Je mehr sich die Individualität mit jedem einzelnen Organismus deckt, desto mehr nimmt die Relevanz der Zeichen zu, wenn auch offenbar die untersten Kommunikationen nicht vollständig unterdrückt zu bleiben brauchen, z. B. in der Form der Parapsychologie beim Menschen.