

Simultaneität und Literarizität

Zur ästhetischen Faktur literarischer Texte

CHRISTOPH KLEINSCHMIDT

EINLEITUNG

In der Verhältnisbestimmung von Literatur und Zeit kommt der Simultaneität in der Regel nur eine untergeordnete Rolle zu. Literarisches Schreiben wird unter Berücksichtigung seiner sprachlichen Verfasstheit zumeist als die Produktion einer Zeichenfolge begriffen, die nur in einem Prozess der Sukzession erschlossen werden kann. Die Kategorie der Simultaneität bleibt dagegen vorwiegend den so genannten Raumkünsten, also vor allem den bildenden Künsten vorbehalten. Während der Blick auf ein Bild oder eine Skulptur das ‚ästhetische Ganze‘ auf einmal wahrzunehmen vermag, bedarf die Lektüre eines literarischen Textes einer zeitlichen Dauer, die sich – je nach Textsorte – minimieren, nie aber auf den Nullpunkt der Simultaneität reduzieren lässt. Anhand von Lessings Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) möchte ich im Folgenden zeigen, woher diese Vorstellungen kommen, welchen poetologischen Traditionen sie verpflichtet sind und mit welchen linguistischen Konzeptionen sie in Verbindung stehen. Hierzu wird einerseits die poetologische Nähe Lessings zur Mimesis-Konzeption in Aristoteles' *Poetik* aufgezeigt und andererseits dessen Antizipation moderner Zeichentheorie dokumentiert, wie sie Ferdinand de Saussure in seinen *Cours de linguistique générale* (1906-1911) formuliert hat. An diesen Bezügen lässt sich darlegen, wie Lessings zeitliche Bestimmung von Literatur sowohl auf der Nachahmung von Handlungsfolgen als auch der Linearität sprachlicher Zeichen beruht und diese in ein folgenreiches Analogieverhältnis setzt. Im Anschluss daran kommen mit Herders *Kritischen Wäldern* (1769) und Karl Heinz Stierles Auffassung von Literatur als sprachlicher Handlung

zwei kritische Positionen zu Wort, die auf Widersprüche und Fehlannahmen Lessings hinweisen. In Fortführung und teilweise Korrektur dieser Argumente soll abschließend der Versuch unternommen werden, Ansätze zu einer Theorie der Literatur zu entwerfen, in der die Simultaneität gerade als literarisches Differenzkriterium fungiert. Dieses Differenzkriterium greift nicht gegenüber anderen Künsten, sondern im Verhältnis zu nicht-literarischen Aussagen. Simultaneität – so meine These – ist die ästhetische Grundlage literarischer Sprachverwendung, ja ästhetischer Materialverwendung insgesamt. Da die Lektüre literarischer Texte aber ohne Zweifel als Prozess stattfindet, gilt es zu präzisieren: Bei der Literatur sind Wahrnehmung und künstlerisches Material in ein Verhältnis gesetzt, das es erlaubt, Sukzessivität und Simultaneität zusammenzudenken. Die zeitliche Ordnung der Sukzessivität betrifft dabei die allen Textsorten gemeinsame kognitive Prämisse ihrer Perzeption, die der Simultaneität hingegen die spezifisch materialästhetische Bedingung von Literarizität. Ohne die prozessualen Wahrnehmungskonditionen der Lektüre in Frage zu stellen, geht es also darum, Simultaneität als ästhetische Faktur literarischer Texte zu denken.

LESSINGS LAOKOON UND DIE FOLGEN

Die Verbindung von Wahrnehmung und ästhetischer Materialverwendung liegt freilich schon Lessings Überlegungen zu den *Grenzen der Malerei und Poesie* zugrunde. In seinen Laokoon-Aufsätzen, die sich an der unterstellten Fehlinterpretation von Horaz' Formel »ut pictura poesis« als einer Gleichmacherei beider Künste entzündeten, verbindet er ein mimetisches mit einem semiotischen Kunstverständnis, die über eine Äquivalenzbeziehung vermittelt sind. Lessings hinlänglich bekannte Schlussfolgerung und das seiner Überzeugung nach schlagende Argument für die Differenz von Literatur und Malerei im 16. Kapitel seiner Abhandlung lautet:

»Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen.

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.«¹

Lessings Abgrenzung von Malerei und Poesie funktioniert über die Korrelation von Zeichenmaterial und Nachahmungsgegenstand und präsentiert sich darin als Verbindung einer antiken Poetikauffassung mit einem semiotischen Kunstverständnis, also zweier Konzepte, die zwar durchaus in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts zusammengedacht, in dieser medienästhetischen Radikalität aber erstmals von Lessing eingeführt wurden.² Für das erste ist der Begriff der Nachahmung grundlegend, wie er von Aristoteles in seiner *Poetik* geprägt wurde. Eingeführt als angeborener Trieb des Menschen und häufig missverstanden als Nachahmung von Wirklichkeit (anstatt von Möglichkeit) differenziert sich die *mimesis* in die Trias von Medien, Modi und Gegenständen der Nachahmung. Je nach Auswahl und Verhältnis dieser drei Bestandteile unterscheiden sich nach Aristoteles die Künste voneinander. Während sich beispielsweise die Malerei der Farben und Formen bediene, würden sich nach Aristoteles die meisten Gattungen der Dichtung durch eine »Nachahmung in den Medien geordneter zeitlicher Verhältnisse [Rhythmus], sprachlicher Gestaltung und geordneter Tonverhältnisse [Harmonie]«³ auszeichnen. Für Lessing spielt die zeitliche Größe des Rhythmus keine Rolle, sondern sein Sukzessionsprinzip beruht auf der von Aristoteles bestimmten externen Relation poetischer Mimesis. »Gegenstand dichterischer Nachahmung«, so steht es im zweiten Kapitel seiner *Poetik*, »sind handelnde Menschen«⁴. Wichtig für die Konzeption bei Lessing ist hierbei die Betonung des Handlungsaspekts. Auch Skulpturen bilden Menschen ab, allerdings aufgrund ihrer spezifischen Materialverwendung als eine Momentaufnahme in der

1 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon / Briefe, antiquarischen Inhalts*. Hrsg. v. Wilfried Barner, Frankfurt a. M., 2007, S. 116.

2 Vgl. Tzvetan Todorov: »Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert«, in: *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*. Hrsg. von Gunter Gebauer, Stuttgart, 1984, S. 9-22, hier S. 9, 14; Karlheinz Stierle: »Das bequeme Verhältnis. Lessings *Laokoon* und die Entdeckung des ästhetischen Mediums«, in: *Das Laokoon-Projekt*, S. 23-58, hier S. 38.

3 Aristoteles: *Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 5, *Poetik*. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. 2., durchgesehene und ergänzte Auflage. Berlin, 2011, S. 3.

4 Ebd., S. 4.

Fassung ihrer Körperlichkeit, wogegen es für Lessing das materialesemiotisch bedingte Vermögen der Dichtung sei, den Menschen in seinen Aktionen, und das heißt in seiner zeitlichen Dimension zu schildern. Aus dieser basalen Unterscheidung resultieren alle weiteren Darstellungsoptionen der Künste, besonders im Hinblick auf affektive Regungen. Während beispielsweise ein Schrei sich in der Laokoon-Skulptur zur Fratze verzehren würde, sei dessen narrative Schilderung in Vergils *Aeneis* legitim, weil er – so Lessing – in eine Handlungsfolge eingebunden sei und somit durch andere Gefühlsbeschreibungen ausgeglichen und gemäßigt werden könne. Beide Präsentationsformen – die simultane und die sukzessive – verpflichtet Lessing jedoch auf das Ganze und die Schönheit als zentrale ästhetische Prinzipien, insofern hat auch die Literatur in ihrer sukzessiven Anlage einer einheitlichen Idee zu folgen.

Bleibt man zunächst bei der semiotischen Konsequenz dieses Poetikverständnisses, so lässt sich eine erstaunliche Nähe Lessings zur modernen Zeichentheorie beobachten.⁵ Handlungen bestehen für ihn aus einer Folge von Ereignissen, und diese Folge setzt er mit dem Konsekutiven der Zeichenstruktur literarischer Texte in ein originäres Verhältnis. Bekanntermaßen hat diese Vorstellung vom Nacheinander der sprachlichen Zeichen zu Beginn des 20. Jahrhunderts Ferdinand de Saussure in seinen *Cours de linguistique générale* neben der Arbitrarität zum Grundsatz des Sprachzeichens schlechthin erklärt: »Das Bezeichnende, als etwas Hörbares, verläuft ausschließlich in der Zeit und hat Eigenschaften, die von der Zeit bestimmt sind«. Und weiter:

»Im Gegensatz zu denjenigen Bezeichnungen, die sichtbar sind (maritime Signale usw.) und gleichzeitige Kombinationen in verschiedenen Dimensionen darbieten können, gibt es für die akustischen Bezeichnungen nur die Linie der Zeit; ihre Elemente treten nacheinander auf; sie bilden eine Kette. Diese Besonderheit stellt sich unmittelbar dar, sowie man sie durch die Schrift vergegenwärtigt und die räumliche Linie der graphischen Zeichen an Stelle der zeitlichen Aufeinanderfolge setzt.«⁶

5 Da der Schwerpunkt dieses Beitrags auf der zeitlichen Dimension liegt, spielen an dieser Stelle die Verbindungen von Lessings Theorie zum Modell des semiotischen Dreiecks von Charles S. Peirce keine Rolle. Ausführungen hierzu finden sich bei Ernest W.B. Hess-Lüttich, der eine »Reformulierung seines [Lessings] Systems als trichotomisches Relationsgefüge« vornimmt. Ernest W.B. Hess-Lüttich: »Medium – Prozeß – Illusion. Zur rationalen Rekonstruktion der Zeichenlehre Lessings im Laokoon«, in: Das Laokoon-Projekt, S. 103-136, hier S. 111.

6 Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hrsg. v. Charles Bally und Albert Sechehaye. 3. Auflage. Berlin/New York, 2001, S. 82.

Die Sprache als Laut- oder Schriftfolge entfaltet also ein Prinzip der Sukzession, das Saussure als zentralen »Mechanismus der Sprache«⁷ begreift und kategorial von den Verfahren ikonischer Zeichenbildung unterscheidet. Die Rückversicherung der linearen Ausdehnung des Sprechens im schriftlichen Medium ist allerdings nicht unproblematisch. Denn die Schrift zeichnet sich gerade durch eine notwendige Sichtbarkeit ihres materialen Zeichenträgers aus. Jede Lektüre ist auf den sichtbaren Widerstand des Sprachmaterials angewiesen, der zwar in gewisser Weise ‚überwunden‘ werden muss, ohne den es aber schlicht keine Bedeutungsentfaltung geben könnte. Auch Saussures eigene Begründung der bipolaren Zeichenkonstitution, also die Verbindung eines materialen Lautbildes mit einem Vorstellungsbild, steht im Widerspruch zum zitierten Passus, schließlich lässt er sich als einen Akt der Simultaneität begreifen. Zwar geschieht die Zuordnung über ein Verfahren der Negation, d.h. die Verknüpfung von Laut und Vorstellung begründet sich über die Differenz zu anderen Zeichen, dennoch schließt dieses eine simultane Relation nicht aus. Simultaneität bedarf ja gerade der Differenz von mindestens zwei Elementen, die durch sie in ein Verhältnis gesetzt werden. Um die Kategorie der Simultaneität präziser zu fassen, soll sie an dieser Stelle von jener der Gleichzeitigkeit unterschieden werden. Letztere beschreibt die quantitative Relation zweier Elemente, tritt also ausschließlich als temporäres Phänomen auf, Simultaneität hingegen meint die qualitative Beziehung mindestens zweier Elemente im Sinne einer Einheit der Differenz. In Bezug auf linguistische Konzepte könnte man bei der Gleichzeitigkeit von einem phonetischen Gleichklang, bei der Simultaneität von einer semiotischen Dissonanz sprechen. In der linearen Fundierung seiner synchronen Sprachbetrachtung lässt Saussure keine dieser Optionen gelten. Für ihn steht eindeutig fest: »es gibt keine Zweierheit innerhalb dieses Aktes [der Akzentuierung einer Silbe, C.K.], sondern nur verschiedene Gegensätzlichkeiten zum Vorausgehenden und Folgenden«⁸.

Jacques Derrida wird dieses Prinzip der ständigen Verschiebung zum Kerngedanken seiner *différance* (weiter) entwickeln,⁹ bei Lessings Zeichentheorie ist es noch eingebunden in die hermeneutische Vorstellung von der Sinneinheit literarischer Texte. Für ihn speist sich die Bedeutung der Gesamtheit eines literarischen Textes aus der sukzessiven Folge seiner Einzelelemente, wogegen der Eindruck des Ganzen bei einem Bild aus dem simultanen Zusammenhang

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Vgl. Jacques Derrida: »Die *différance*«, in: ders.: Randgänge der Philosophie. Wien, 1988, S. 31-56.

seiner Teile resultiert. Auch bei Saussure spielt diese Verbindung des Nacheinanders im literarischen Text zu seiner Gesamtbedeutung eine wichtige Rolle – so spricht er von der »Anreihungsbeziehung des Teils zum Ganzen«¹⁰ –, der Unterschied zu Lessing besteht jedoch darin, dass dieser in seinem *Laokoon* die Sukzessivität primär nicht als ein Produktions- sondern als ein Rezeptionskriterium denkt. Zwar leitet er daraus zentrale poetologische Normen ab, seine Ausführungen stehen jedoch von Anfang an unter den Vorzeichen eines auf Illusion setzenden ästhetischen Kunstverständnisses. Hierfür funktionalisiert er die sprachliche Zeichenverwendung, um die Täuschung der Leserschaft zum entscheidenden literarischen Kriterium zu erheben. Wie sehr Lessing dabei auf moderne Sprachtheorien vorausweist, bezeugt der Umstand, dass er wie später Saussure von einer Willkürlichkeit der Zeichen ausgeht. Er führt sie an, um eine mögliche Kritik an seiner Poetik zu entkräften. Dabei geht es um das Argument, dass die Beliebigkeit des Zeichens der angenommenen Ähnlichkeitsbeziehung in den zeitlichen Verhältnissen von Bezeichnendem und Bezeichnetem eigentlich widerspricht. Die sprachliche Darstellung und das durch sie Nachgeahmte müssen nicht notwendigerweise in Analogie stehen. Genau hier aber setzt Lessings Poetikdefinition ein:

»Es ist wahr; da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers eben so wohl aufeinander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in so ferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seine Worte bewußt zu sein aufhören.«¹¹

Mit der Täuschung bringt Lessing eine poetologische Größe vor, die es ihm erlaubt, die willkürliche Verbindung von Sprachzeichen und Vorstellungen für die Literatur aufzukündigen. Unterstützt wird diese Verfremdungstheorie durch das sinnliche Kriterium der Lebhaftigkeit. Poetische Texte müssen für Lessing den lebendigen Eindruck von der Gesamtheit ihres Gegenstandes vermitteln, und das können sie nur, wenn sie in einem ‚bequemen‘ und eben nicht in einem arbiträ-

10 Saussure: Grundfragen, S. 153.

11 Lessing: *Laokoon*, S. 123f.

ren Verhältnis zueinander stehen. Unter der Voraussetzung der Naturnachahmung sieht er die Literatur somit auf einen Illusionseffekt verpflichtet, der an eine bestimmte Qualität der Mittel gebunden ist – ihre sukzessive Folge –, zugleich jedoch auf die Auflösung des Sprachmaterials hinausläuft. Wie bereits erwähnt, ist dabei von zentraler Bedeutung, dass Lessing die künstlerische Gestaltung von der Wirkung her denkt. Horaz' bereits angeführte Formel „ut pictura poesis“ – wie die Malerei habe die Literatur zu sein –, stimmt er daher vollkommen zu, solange sie als eine Gleichheit der Effekte und nicht der Mittel verstanden werde. Auf diese Weise gerät die Malerei zum Vorbild, weil sie die simultane Einbildung der Natur perfekt imitieren könne. Will die Literatur diesen Täuschungseffekt erzeugen, dann ist ihr die Aufgabe gestellt das »Coexistierende [...] in ein wirkliches Successives zu verwandeln«¹², um – so könnte man hinzufügen – am Ende der Lektüre eines literarischen Textes die Illusion von der Ganzheit der nachgeahmten Handlungen zu erhalten. Vor diesem Hintergrund wundert es nicht, dass Lessing die erste Ekphrasis der Literaturgeschichte, nämlich die Beschreibung des Achilleschildes in Homers *Ilias*, als Vorbild für die einzig möglichen Verfahren der Literatur anführt, bildnerische Eindrücke, d.h. den Anschein von einem simultanen Ganzen zu erzeugen. So wird bei ihr nicht der Schild als fertiges Produkt präsentiert, sondern sein Herstellungsvorgang imitiert und so die Statik des bildhaften Gegenstandes aufgebrochen zugunsten einer Dynamik des Werdens, die parallel zur Versfolge geschieht. Auch wenn Lessing durchaus zugesteht, dass dabei durch schmückende Beschreibungen Verzögerungen eintreten können (und damit die Aufmerksamkeit auf die Sprache als deren Ursache gelenkt wird) ebenso wie bei der Malerei ein Vorher und Nachher der abgebildeten Szene angedeutet werden könne, lautet sein striktes Fazit: »Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.«¹³

KRITISCHE POSITIONEN

Lessings Überlegungen zur Zeitlichkeit der Literatur sind nicht ohne Kritik geblieben. Unter seinen Zeitgenossen hat vor allem Herder Unverständnis über dessen Thesen geäußert. In seinen nur drei Jahre nach den *Laokoon*-Schriften erschienenen *Kritischen Wäldern, oder Betrachtungen die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend* führt er vier wesentliche Kritikpunkte an: 1. Wirft er

12 Ebd., S. 128.

13 Ebd., S. 130.

Lessing vor, ein falsches Analogieverhältnis zwischen sprachlichen und bildlichen Zeichen anzunehmen. Während Bildzeichen in einer natürlichen Relation zu ihrem Abgebildeten stehen würden, und daher das Nebeneinander kongruent sei, treffe dies für die Sprachzeichen nicht zu. Ihr abstrakter, willkürlicher Wert lasse überhaupt keine Analogie zwischen der Beschaffenheit der Zeichen und ihrem Dargestellten zu. 2. Bezweifelt Herder den grundsätzlichen Zusammenhang von Zeichen- und Handlungsfolgen, den Lessing zwischen Mittel und Gegenstand der Dichtung unterstellt. Zum einen weil auch die literarische Schilderung von Assoziationen – wie etwa von Natureindrücken – einer sukzessiven Ordnung folgen, ohne sich zu Handlungen zu fügen. Zum anderen weil keine konstante Proportionalität zwischen ihnen gewährleistet sei. Mit diesem Aspekt tangiert Herder Fragen der narrativen Zeitverhältnisse, wie sie in der modernen Erzählforschung diskutiert werden, also die unterschiedlichen Raffungs- und Dehnungsmöglichkeiten in der Differenz von Erzählzeit und erzählter Zeit, die in allen literarischen Gattungen vorkommen können.¹⁴ 3. Resultiert für Herder die Wirkung von Literatur nicht aus der Abfolge von Zeichen, sondern wird über den durch sie transportierten Sinn erzeugt. Nur er stelle die Einheit des literarischen Textes her. Mittel dieser Wirkung sei nicht die Sukzession, sondern die Kraft, die Herder als »*sinnlich vollkommene Redek*«¹⁵ definiert. Daraus folgt 4., dass das Ganze einer literarischen Darstellung nicht durch einen Prozess verbürgt werde, wie es Lessing beispielsweise idealtypisch mit dem Schmieden des Achilleschildes unterstellt. Nur weil bei der Ekphrasis Homers die einzelnen Herstellungsschritte beschrieben würden, habe man danach nicht zwangsläufig eine Vorstellung von der Gesamtheit des Schildes, sondern diese generiere sich erst durch die Anschaulichkeit der Darstellung. Damit dreht Herder das Argument von der Ganzheit als Wirkungsnotwendigkeit der Literatur und macht Lessings Clou der Sukzessivität zum eigentlichen Problem: »Das *Nacheinander* werden ist und bleibt der Knoten.«¹⁶ Herder entgeht dieser Problematik, indem er die Kraft, die für ihn das »Wesen der Poesie«¹⁷ ausmacht, als eine gleichermaßen zeitlich wie räumlich wirksame Kategorie entwirft. Sie wirke »aus dem Raum, (Gegenstände, die sie sinnlich macht) in der Zeit (durch eine Folge vieler

14 Vgl. grundlegend hierzu Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart, 1955, S. 82-94; Gérard Genette: *Die Erzählung*. München, 1994, S. 61-114.

15 Johann Gottfried Herder: *Werke in zehn Bänden*. Bd. 2. *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*. Hrsg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt am Main, 1993, S. 196. [Herv. i.O.]

16 Ebd., S. 205. [Herv. i.O.]

17 Ebd., S. 196.

Teile zu Einem poetischen Ganzen)«¹⁸. Auch wenn Herder damit die Räumlichkeit der Malerei in seine Poetik als sinnliche Vorstellung integriert, öffnet sich bei ihm keine Option auf eine Betrachtung von Literatur unter dem Gesichtspunkt der Simultaneität – die Sukzession bleibt auch für ihn das spezifisch semiotische Kennzeichen der Poesie.

Ein Versuch, die Zeitverhältnisse in der Literatur etwas differenzierter zu betrachten, findet sich bei Karl-Heinz Stierle. In seiner Auseinandersetzung mit Lessings Poetik fließt seine Theorie von Literatur als sprachlicher Handlung ein, die stark auf Sinnvermittlung abzielt, da sie an ein Sprecher-Empfänger-Modell geknüpft ist. Auch er weist auf bestimmte Widersprüche in Lessings Theorie hin, insbesondere bleibe

»Lessing eine Einsicht in die komplizierte Dialektik von Diskontinuität und Kontinuität verschlossen, die den Aufbau der Sprache vom Buchstaben über das Wort zum Satz und zum Text bestimmt: daß nämlich die Sukzessivität der Buchstaben in die Simultaneität des Wortes umschlägt, die Sukzessivität der Wörter überführt wird in die Simultaneität der Satzbedeutung, und die Sukzessivität der Sätze schließlich aufgehoben ist in der Simultaneität der im Sprachprozeß sich konstituierenden Textbedeutung.«¹⁹

Auch wenn Stierle keine genuin literarische Erklärung der Zeitstrukturen von Texten liefert, klingt hier unverkennbar der hermeneutische Zirkel an, in dem das Verhältnis von Textganzem und seinen Teilen virulent ist und der überdies als genuin temporale Figur konzipiert ist. Dass die Gesamtheit des Textes und seine einzelnen Bestandteile wechselseitig auseinander verstanden werden müssen, setzt eine Sinneinheit und – wie Stierle an anderer Stelle schreibt – »hierarchische Ordnung des Textes im Ganzen«²⁰ zwingend voraus. Stierle vermittelt damit die semiotische Perspektive Lessings mit der Sinndimension bei Herder und lässt sie in der Dialektik von Sukzessivität und Simultaneität aufgehen. Auch bei ihm bleibt der materiale Zeichenträger Garant für die Sukzessivität, die Simultaneität auf der Seite der Bedeutung hingegen ist zwingend an eine Sinneinheit geknüpft. Vor dem Hintergrund dieser Auffassung von Texten als kohärenten Bedeutungsgefügen führt Stierle seine Auseinandersetzung mit Lessing an einen Punkt, der auch dort noch an der Vermittlungsfunktion sprachlicher Zeichen festhält, wo sämtliche Referenzen gekappt sind:

18 Ebd. [Herv. i.O.]

19 Stierle: *Das bequeme Verhältnis*, S. 46.

20 Stierle: *Dimensionen des Verstehens. Der Ort der Literaturwissenschaft*. Konstanz, 1990, S. 32.

»Auch wo die Kunst ihre mimetische Funktion ganz eingebüßt hat, bleibt ihr prinzipiell medialer Charakter bestehen. Nur wenn das Material zum Medium wird, wenn also das Material seine ursprüngliche, fraglose Identität verliert und es über sich selbst hinausweist, kann es zum Grund einer wie auch immer beschaffenen ästhetischen Erfahrung werden.«²¹

Das Verschwinden des Materials, das Lessing zum entscheidenden Faktor der Täuschungsfunktion von Literatur erklärt, wird von Stierle zum generellen Kriterium künstlerischer Erfahrung nobilitiert. Zugleich bedeutet das für die materiale Widerständigkeit, die überhaupt erst die Voraussetzung ästhetischer Prozesse bildet, dass sie als bloß transitorisches Phänomen verstanden wird und in der Simultaneität des erkannten Sinns aufgeht. Folglich sind auch abstrakte Kunst und konkrete Literatur auf einen Mediatisierungsprozess verpflichtet, wobei doch gerade sie auf die zentrale Rolle des Materials und die Verschränkung von Darstellung und Dargestelltem hinweisen können. Begreift man daher im Unterschied zu Lessing, Herder und Stierle das Material im Kontext der Kunst als persistentes Phänomen, so ergibt sich für die Literatur eine entscheidende Konsequenz: Entgegen dem Paradigma der Sukzessivität lässt sich die Relation von Material und Bedeutung als eine der Simultaneität denken und damit die Zeitordnung literarischer Texte in ein anderes Licht rücken.

SIMULTANEITÄT ALS ÄSTHETISCHE FAKTUR LITERARISCHER TEXTE

Der skizzierten Engführung von ästhetischer Erfahrung und Materialüberwindung soll nachdrücklich widersprochen und mit Martin Seel die Gegenthese aufgestellt werden: Erst wenn das Material zur Erscheinung kommt, ist ästhetische Erfahrung möglich.²² Dieses Erscheinen lässt sich dabei als ein Akt der Simultaneität begreifen, und zwar auch dort noch, wo – wie in der Literatur – die Prozessualität als praktische Größe der Wahrnehmung fungiert. Zur Erläuterung dieser These lässt sich ein Beispiel aus der experimentellen Literatur anführen. Das bekannte Bildgedicht »Apfel mit Wurm« aus dem Jahr 1965 von Reinhard Döhl²³ zeigt sinnfällig, wie Ordnungen des Nach- und des Nebeneinanders zu-

21 Stierle: Das bequeme Verhältnis, S. 50.

22 Vgl. Martin Seel: Ästhetik der Erscheinens. Frankfurt a. M., 2000, S. 172-179.

23 Aus: Reinhard Döhl: Lesebuch. Hrsg. v. Walter Gödden. Mit einem Nachwort v. Bettina Sorge. Köln, 2002, S. 42.

sammenwirken, indem das Material der Schrift seine bildhafte Betonung erfährt. Das Bildgedicht schafft durch seinen syntagmatischen Parallelismus eine nachdrückliche Präsenz des materialen Arrangements. Betrachtet in seiner graphischen Kontur ist der Text an seinen Rändern abgeschnitten, und der Störfaktor des »Wurms«, der sich in die rechte untere Hälfte eingeschlichen hat, erfährt allein schon durch seine materiale Differenz gegenüber der wiederholten Zeichenfolge »Apfel« seine Betonung. Die Lektüre wird von daher an die Materialität der Sprache gebunden, die als kognitive Prämisse der Entzifferung fungiert und zugleich einen Ablösungs- als Abstraktionsprozess verhindert.

Abbildung 1: Reinhard Döhls Bildgedicht »Apfel mit Wurm«



Quelle: Reinhard Döhl: Lesebuch. Hrsg. v. Walter Gödden. Köln, 2002, S. 42.

Die Täuschungsfunktion, d.h. die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Zeichen und Gegenstand, die Lessing im Falle der Literatur an das Verschwinden des Materials gebunden hatte, ist hier im Gegenteil über dessen Erscheinen gewährleistet. Als Ganzes imitiert das Gedicht mit seinen Umrissen den Gegenstand, den er beschreibt, wobei weder die Sprache restlos in der Kontur aufgeht, noch die Kontur ein ideales Abbild der Wortfolge darstellt. Das vermeintlich kongruente Verhältnis von Bild- und Schriftzeichen entpuppt sich somit als eines der Ergänzung und der Störung, in dem sich die Materialität als gemeinsame Prämisse beider semiotischer Verfahren – der skripturalen wie der ikonischen – zu erkennen gibt. Diese doppelte Wirksamkeit des Materials ist die Voraussetzung dafür, dass auch die zeitliche Dimension in zweifacher Weise wahrgenommen werden kann. So zwingt die wiederholte Nennung der (fast) durchgehend gleichen Zeichenfolge zu einer linearen Lektüre, zugleich fügt diese sich zum Singulativen des Bildzeichens, oder anders formuliert: im Erscheinen des Schriftmaterials lassen sich

die Ordnungen der Sukzessivität und der Simultaneität nicht voneinander trennen.

Dass sich diese Simultaneität der Schrift an einem Beispiel der (visuellen) Poesie erläutern lässt, mag wenig erstaunen, da sie qua Form ohnehin zur Räumlichkeit tendiert. Die Präsenz des Materials ist jedoch auch dort wirksam, wo sprachliche Zeichen zur Entfaltung komplexer imaginativer Welten verwendet werden und umfangreichere Textkorpora zugrunde liegen, also etwa in klassischen Balladen oder im Roman des 19. Jahrhunderts. Auch hier lässt sich von einer Simultaneität von Sprachmaterial und Bedeutungsentfaltung sprechen, weil es bei ihnen im Unterschied zu nicht-literarischen Sprachverwendungen auf die genaue Ordnung des Materials ankommt. Dort, wo es vorrangig um die Vermittlung von Anwendungswissen geht wie bei Gebrauchstexten, erfüllt das Material eine sekundäre Funktion, solange die Kommunikation gelingt. Bei der Literatur ist das Material jedoch gerade der zentrale Faktor. Es kann nicht beliebig ausgetauscht werden, sondern das Literarische besteht in dessen dauerhafter Präsenz, weil das ›Was‹ des Sagens auf unlösbare Weise mit dem ›Wie‹ des Sagens verschränkt ist. Moderne hermeneutische und poststrukturalistische Konzepte des Lesens gehen daher konform davon aus, dass die Lektüren literarischer Texte nicht auf einen medialen Ablösungsprozess hinauslaufen, sondern die Rezipierenden immer wieder auf die Materialität des literarischen Textes zurückkommen.

Mit diesem Zurückkommen auf das Material ist aber eine konstitutive Simultaneität gegeben. Das, was durch Literatur zum Ausdruck gebracht wird, muss gleichzeitig mit den Bedingungen seiner Hervorbringung gedacht werden, auch wenn die Praxis der Lektüre als Prozess verläuft. Die Simultaneität ist in diesem Falle also kein Wahrnehmungsfaktor mehr, sondern eine ästhetische Faktur. Als solche liefert sie ein materialästhetisches Pendant zu der von Karl Heinz Bohrer etablierten Kategorie des »absoluten Präsens« von Literatur, die für ihn mit der Wahrnehmung von Kunst als Aufhebung jeglicher Zeitordnungen verbunden ist:

»Die Herausgehobenheit des Augenblicks ästhetischer Wahrnehmung ist nicht über eine metaphysische Referenz, sondern über seine temporale Verfassung, die ›Abgerissenheit des Plötzlichen‹, zu bestimmen.«²⁴

24 Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt am Main, 1994, S. 180.

Bohrers Ästhetik steht in paradigmatischer Nähe zu Walter Benjamins Aura-Begriff. Beide bestimmen die ästhetische Erfahrung als einen besonderen Moment, der den Leser, Betrachter oder Zuhörer im Angesicht von Kunst ergreift und seiner gewohnten Zeitordnung enthebt. Auch wenn Bohrer sein Konzept der Plötzlichkeit nicht transzendental, sondern temporal verstanden wissen will, bleibt er mit dem Kennzeichen der persönlich erfahrbaren Zeitentbundenheit dennoch einem subjektivistischen Kunstverständnis verpflichtet. Dagegen soll mit der ästhetischen Faktur die Kategorie der Zeitdichte gestellt werden: In der Doppelbewegung von Bedeutungsentfaltung durch das Material und der Bedeutungseinfaltung ins Material erlaubt die ästhetische Faktur literarischer Texte eine Einsicht in die konstitutive Widerständigkeit von Kunst und weniger eine kontemplative Abstraktion. Im Sinne eines postmodernen Literaturbegriffs sind ästhetische Fakturen jedoch keine rein technischen Voraussetzungen kognitiver Verarbeitungsprozesse, sondern auch Bedingungen der von Aleida Assmann so pointiert bezeichneten »wildem Semiose«.²⁵ So beinhaltet die ästhetische Faktur alle Bedeutungspotentiale, die durch das spezifische Materialarrangement in einem literarischen Text wirksam sind, die also durch Verteilung der Zeichen im Text als interne simultane Bezüge stattfinden. Poststrukturalistisch gesprochen handelt es sich dabei um den inter- und intratextuellen Verweisungszusammenhang, der trotz begrenzter Anzahl von Zeichen die Unabgeschlossenheit literarischer Sinnprozession bewirkt. Die ästhetische Faktur garantiert von daher nicht nur eine Rekursivität auf den Text, sondern auch, dass das Zurückkommen immer ein Anders-Zurückkommen darstellt. Von daher darf sie auch nicht mit der problematischen Vorstellung einer Sinneinheit verwechselt werden, die – nach Stierle – durch den Umschlag von Sukzession der Zeichen in die Simultaneität der Textbedeutung entstehe. Unter der vermeintlichen Einheit eines literarischen Textes haben wir es im Gegenteil mit einer ständigen Differenzbewegung zu tun. Simultaneität heißt schließlich nicht Homogenisierung, sondern eine Verbindung von Verschiedenem, das als Differentes erkennbar bleibt. Oder anders formuliert, und um schließlich noch einmal auf das Bildgedicht von Reinhard Döhl zurückzukommen: es ist nicht so sehr der Apfel, auf den es ankommt, sondern der Wurm.

25 Vgl. Aleida Assmann: »Die Sprache der Dinge, der lange Blick und die wilde Semiose«, in: Materialität der Kommunikation. Hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. 2. Auflage. Frankfurt a. M., 1995, S. 237-251.

LITERATUR

- Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 5, Poetik. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. 2., durchgesehene und ergänzte Auflage. Berlin, 2011.
- Aleida Assmann: »Die Sprach der Dinge, der lange Blick und die wilde Semiose«, in: Materialität der Kommunikation. Hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. 2. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995, S. 237-251.
- Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.
- Jacques Derrida: »Die différance«, in: ders.: Randgänge der Philosophie. Wien: Passagen-Verlag, 1988, S. 31-56.
- Reinhard Döhl: Lesebuch. Hrsg. v. Walter Gödden. Mit einem Nachwort v. Bettina Sorge. Köln: Ardey, 2002.
- Gérard Genette: Die Erzählung. München: Fink, 1994.
- Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Bd. 2. Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781. Hrsg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.
- Ernest W.B. Hess-Lüttich: »Medium – Prozeß – Illusion. Zur rationalen Rekonstruktion der Zeichenlehre Lessings im Laokoon«, in: Das Laokoon-Projekt. Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik. Hrsg. von Gunter Gebauer. Stuttgart: Metzler, 1984, S. 103-136.
- Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzler, 1955.
- Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon / Briefe, antiquarischen Inhalts. Hrsg. v. Wilfried Barner, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2007.
- Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hrsg. v. Charles Bally und Albert Sechehaye. 3. Auflage. Berlin/New York: de Gruyter, 2001.
- Martin Seel: Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.
- Karlheinz Stierle: »Das bequeme Verhältnis. Lessings Laokoon und die Entdeckung des ästhetischen Mediums«, in: Das Laokoon-Projekt, Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik. Hrsg. von Gunter Gebauer. Stuttgart: Metzler, 1984, S. 23-58.
- Karlheinz Stierle: Dimensionen des Verstehens. Der Ort der Literaturwissenschaft. Konstanz: Univ.-Verlag, 1990.
- Tzvetan Todorov: »Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert«, in: Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik. Hrsg. von Gunter Gebauer. Stuttgart: Metzler, 1984, S. 9-22.

PHILIPP HUBMANN, TILL JULIAN HUSS (HG.)

Simultaneität

Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten

[transcript]

Das Projekt und die Publikation wurden ermöglicht durch die finanzielle Unterstützung der Westfälischen Wilhelms-Universität und dem Freundeskreis der Kunstakademie Münster e.V.

Die Herausgeber des Bandes bedanken sich bei der Kunstakademie Münster, insbesondere bei Frau Professor Dr. Claudia Blümle, für ihre große Unterstützung bei der Realisierung des Projekts.

Ferner gilt unser Dank der Westfälischen Wilhelms-Universität und dem Freundeskreis der Kunstakademie Münster.

Der Internationale, interdisziplinäre Arbeitskreis für philosophische Reflexion (IiAphR), insbesondere Dr. Frauke Kurbacher, Karin Koch und Susann Köppl haben das Projekt mit ihrem Engagement maßgeblich vorangebracht.

Unseren Kooperationspartnern, dem Kulturamt der Stadt Münster und der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Kulturarbeit (GWK), danken wir für die Rückendeckung bei der Organisation der Lesung und der Ausstellung.

Weitere Informationen zu dem Projekt finden Sie unter www.modelle-der-simultaneität.de

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.

© 2013 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Installation von Peter Schloss in der Ausstellung

»Gleichzeitig« vom 03.-05.05.2012

Lektorat & Satz: Philipp Hubmann, Till Julian Huss

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-2261-4

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

Einleitung: Das Gleichzeitigkeits-Paradigma der Moderne

Philipp Hubmann / Till Julian Huss | 9

BILDER

Augenblick oder Gleichzeitigkeit. Zur Simultaneität im Bild

Claudia Blümle | 37

Simultane Anordnungen. Emblematisches Wissen in der Frühen Neuzeit

Jameson Kismet Bell | 57

Weltbildgebung. Kreation im Feld der Wissenschaft

Claudia Niewels | 77

SOZIALES

Multitasking. Zur Ökonomie der Spaltung

Stefan Rieger | 91

Das Beste aus zwei Welten? Ludwik Fleck über den sozialen Ursprung wissenschaftlicher Kreativität

Nicola Mößner | 111

Simultaneität. Zeitkonstruktion als Diskurs und Praxis

Esther Scheurle | 133

Zentrifugalmacht. Figurationen politischer Zeit in den Modellen der Postdemokratie

Philipp Hubmann | 151

RAUM

Schichtung, Überblendung, Collage. Formen und Bedeutungen architektonischer Simultaneität

Anke Naujokat | 171

Ungeheure Sammlungen. (Neo)Marxistische Positionen zur Kritik der Gleichzeitigkeit

Johan Frederik Hartle | 191

Wunderkammer Kohlenwäsche. Gleichzeitigkeit in Geschichts- und Kultur Museen der Gegenwart

Kertin Barndt | 213

LITERATUR

Das »Durcheinander aller dieser Dinge«. Reizüberflutung und Simultaneität der Objekte im literarischen Realismus des 19. Jahrhunderts

Uta Schürmann | 229

Simultaneität und Literarizität. Zur ästhetischen Faktur literarischer Texte

Christoph Kleinschmidt | 241

Versetzt, im Stich gelassen. Der große Zeh von Georges Bataille

Georg Tscholl | 255

Textpraktiken der Gleichzeitigkeit. Layout und Zitat in Derridas »Circonfession«

Johanna Schumm | 271

WAHRNEHMUNG

Was also ist gleichzeitig? Alltagspsychologische Anmerkungen zur Wahrnehmung von Gleichzeitigkeit

Ingrid Scharlau / Katharina Weiß | 293

Diastatische Subjektivität. Zur Phänomenologie der »Verschiedenzeitigkeit«

Frauke Kurbacher / Sebastian Schulze | 315

VIRTUALITÄT

Simulakrum und Technobild. Modelle der Gleichzeitigkeit bei Jean Baudrillard und Vilém Flusser

Rainer Guldin | 335

Produktive Pluralität. Mediale Eigenzeit in der Videokunst

Till Julian Huss | 353

Theater ohne leibliche Ko-Präsenz? Zur Simultaneität im postdramatischen Gegenwartstheater

Tim Zumhof | 371

Filmisch inszenierte Simultaneität als Mittel der Darstellung nichtlinearer Szenarios

André Steiner | 381

Ausstellungsbesprechung: »Gleichzeitig«

Till Julian Huss | 401

Autorinnen und Autoren | 409