

Peter Alberg Jensen

ZUM PROBLEM DER PRIMÄREN UND SEKUNDÄREN STILE

In seiner Abhandlung über den Barock in der russischen Literatur nimmt Dmitrij Lichačev eine Einteilung der großen Stilsysteme wie Romanik, Gotik, Renaissance und Barock in primäre bzw. sekundäre Stile vor (Lichačev 1973, 165-215).

Lichačevs Abhandlung gehört in eine Reihe typologischer Arbeiten, die in den Kunstwissenschaften ihren Ursprung haben. Eine Einteilung in primäre und sekundäre Stile war auch bei den Vorläufern latent vorhanden. In Heinrich Wölfflins Werk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* wird die Abfolge der großen Stile als Entwicklung von einem linearen zu einem malerischen Stil beschrieben, und Wölfflin behauptet, daß die umgekehrte Entwicklung unvorstellbar wäre: "Der Fortgang von der handgreiflichen, plastischen Auffassung zu einer rein optisch-malerischen hat eine natürliche Logik und könnte nicht umgekehrt werden." (Wölfflin 1979, 31). Ein malerischer Stil kann sich also nicht in einen linearen entwickeln; statt dessen muß man sich einen Bruch und einen Neuanfang vorstellen (Larsson 1983, 13).

Gustav René Hocke entwickelt eine ähnliche Vorstellung von der Reihenfolge der Stile: Zuerst existiere ein klarer, einfacher Stil. Danach entwickle sich als dessen Abwandlung ein komplexer Stil. So sei es von Beginn an in Griechenland gewesen, als der einfache 'attizistische' Stil von dem komplexen 'asianischen' abgelöst wurde. "Die mythische Alltagswelt der Mimesis gerät allmählich aus den Angeln. [...] Der mythische Objektivismus der Mimesis wird durch den zunächst noch mythischen Subjektivismus der Phantasia-Gnosis verdrängt." (Hocke 1987, 284).

Der 'sekundäre' Charakter des komplexen Stils steckt bereits in Hockes Hauptbegriff 'Manierismus', was sein Lehrer Ernst Robert Curtius denn auch deutlich gemacht hatte, als er den Begriff aus der Kunstgeschichte in die Literatur übertrug. "Schon in der Spätperiode Raffaels findet die Kunstgeschichte die Keime dessen, was sie Manierismus nennt und als Entartungsform der Klassik deutet. Eine künstliche "Manier", die sich in verschiedensten Formen äußern kann, überwuchert die klassische Norm." (Curtius 1978, 277). Curtius wollte zwar den Begriff "aller kunstgeschichtlichen Gehalte entleeren" und ihn als Generalnenner für alle literarischen Tendenzen verwenden, "die der Klassik entgegengesetzt sind, mögen sie vorklassisch oder nachklassisch [...] sein." (Ibid.).

Daraus geht aber hervor, daß Manierismus auch für ihn grundsätzlich eine sekundäre Erscheinung ist: Es gibt eine einfache, natürliche Art und nach dieser die manieristische Abwandlung. "Der Normalklassiker sagt das, was er zu sagen hat, in natürlicher, dem Gegenstand angemessener Form" (278), wonach, wie bereits zitiert, eine künstliche Manier die klassische Norm überwuchert. Zu einem konkreten historischen Fall heißt es noch eindeutiger: "Es ist für uns unwesentlich zu verfolgen, wann und wie das epigrammatische Sinnspiel zur manieristischen Pointensucht entartet ist. Ein besonders krasses Beispiel mag das Endstadium verdeutlichen." (296).

Ähnlich wie Wölfflin, Curtius und Hocke war auch Dmitrij Tschizewskij überzeugt, daß "similar styles seem to emerge in a rhythmic process of repetition in history." Auch Tschizewskij hat die Entwicklung als bipolaren Wechsel sehen wollen: "Literary styles appear to oscillate between two extremes which alternately dominate: from the quest for unity to the quest for complexity, from the inclination to rounded and "closed" forms to free forms or even to formlessness." (1952, 9). Doch im Unterschied zu seinen Vorgängern schreibt Tschizewskij nichts über einen wie auch immer gearteten primären bzw. sekundären Charakter von Stiltypen.

Hier setzt die Kritik Dmitrij Lichačevs an Tschizewskij an: "Перед нами не обычное 'качание маятника' стилей, как это предполагает Д. Чижевский." (178). Denn Lichačev will sein Schema auf den Begriffen 'primärer Stil' (первичный стиль) und 'sekundärer Stil' (вторичный стиль) basieren lassen. Mit Hilfe dieser Unterscheidung sucht er ein neues Modell der literarischen Evolution zu konstruieren. Bei Wölfflin war das Schema zyklisch angelegt, die Stiltypen lösten einander zyklisch ab. Nun wird das Modell auf die historische Zeitachse verschoben. Ergebnis ist das Schema einer progressiven historischen Entwicklung. Gleichzeitig erweitert Lichačev die Reihe der Stilsysteme; zu den genannten kunsthistorischen Stilen fügt er die eher literarisch bestimmten Systeme des Klassizismus, der Romantik und des Realismus hinzu. Dabei werden Romanik, Renaissance, Klassizismus und Realismus als 'primär' bezeichnet - im Unterschied zu den 'sekundären' Gotik, Barock und Romantik.

Aus den Schlüsselbegriffen 'primär' und 'sekundär' resultiert eine evolutionäre Dynamik. Ein primäres System meint sprunghaften Beginn, schroffe Änderung, Annäherung an die Wirklichkeit, d.h. Reduktion der 'uslovnost' (Bedingtheit), Herstellung einer Einheit zwischen Inhalt und Ausdruck und insgesamt eine Vereinfachung. Dieser Stiltypus ist der eigentliche Träger der Entwicklung. Er ist es, der sie vorwärtstreibt. Doch bald setzt der Verfall ein; aus dem primären Stil wird dadurch allmählich ein sekundärer, daß die Nähe zur Wirklichkeit abgeschwächt wird, die 'uslovnost' wieder zunimmt, die Einheit des Inhalts und Ausdrucks zerbröckelt usw. Im Endergebnis erscheint die ursprüngliche

Einfachheit als überwuchert, als stilisierte Wiederholung. Die Entwicklung stagniert oder kehrt sich um.

Der primäre Charakter der einen und der sekundäre der anderen Systeme liefern die Erklärung des Modells. Folglich ist es von entscheidender Bedeutung, in welchem Sinne die einen Stile primär und die anderen sekundär sind. Indessen liefert Lichačev keine befriedigenden Merkmale dafür. Er problematisiert weder die Termini an sich noch ihre Anwendung auf diesen oder jenen historischen Stil. Es mag klar *e r s c h e i n e n*, in welcher Beziehung die sekundären Stile sekundär sind – etwa hinsichtlich der primären, und umgekehrt. Wenn man jedoch diese sich im Kreis drehende Argumentation hinterfragt, erhält man keine Erklärung. In welchem Sinne sind die primären Stile eigentlich als *p r i m ä r* anzusehen? Aufgrund welcher Merkmale sind Renaissance, Klassizismus und Realismus eher als *N e u a n f a n g* zu begreifen denn Barock oder Romantik? Dafür werden keine Gründe genannt. Wer aber die Termini hinterfragt, stellt die ganze Konzeption in Frage. Denn alles hängt an den Begriffen 'primär' und 'sekundär': Abfolge, Dynamik, Richtung, Charakter und Ergebnis der historischen Entwicklung.

Ehe wir auf unsere Frage näher eingehen, werden wir Lichačevs Konzeption stichwortartig veranschaulichen.

Der Konzeption liegen vier paarige Formationen zugrunde: Romanik – Gotik | Renaissance – Barock | Klassizismus – Romantik | Realismus – Symbolismus. Die Entwicklung insgesamt, d.h. 'der ganze Weg', wird bestimmt als "ослабление/ сублимация условности, сближение с действительностью". Die Entwicklung ist progressiv, vorwärtsgerichtet. Die Rückschritte dagegen, d.h. die Entwicklung vom primären zum sekundären Stil, bringen "postепенное усложнение, децентрализация сил". Der Sprung vom sekundären zum neuen primären Stil heißt "прыжок к новой простоте, падение условности, концентрация сил".

Wir können Lichačevs Bestimmungen einander auch paarweise gegenüberstellen:

Primärer Stil	Sekundärer Stil
простота	усложнение
цельный	дробленный, разветвленный
закрытый	открытый
созданный	преобразованный
изобретательство	копирование
отчетливая связь со смыслом	оторванность от содержания
идеологическое единство	абстрактная форма
новое содержание	формализация
идея, мысль	интуиция, ощущение,
	иррационализм

система мировоззрения
прогресс

мироощущение
регресс

Kehren wir zu unserer Ausgangsfrage zurück: In welchem Sinne sind Stile wie Klassizismus oder Realismus primär? Versuchen wir, die Antwort anhand folgender Merkmale zu finden:

Einfach vs. komplex: Ein neuer Stil beginnt beim Einfachen, schreibt Lichačev: "Каждый стиль постепенно изменяется от простого ко сложному." (172) Es fragt sich, wo und wann Anfang und Einfachheit jemals so selbstverständlich zusammengehörten? Wenn wir an die stilistische Entwicklung einzelner Autoren denken, verläuft der Stilwandel in der Regel in umgekehrter Richtung – vom Komplizierten zum Einfachen; der 'Reifeprozess' vieler Autoren bedeutet stilistische Vereinfachung. Woraus resultiert also die Annahme, daß Stilformationen per se mit Vereinfachung beginnen könnten, und daß die einfachen Stile in diesem Sinne primär wären?

Diese Annahme könnte auf einem Vorurteil basieren. Die neuzeitliche Kunstgeschichte ist ein Kind der Aufklärung, und ihr Vorhaben ist ein aufklärerisches. Vielleicht sind Klarheit und Einfachheit eher dieser Kunstgeschichte eigen als den historischen Texten? Die Vorstellung von Klarheit und Einfachheit als primären Gegebenheiten könnte eher den Historikern entsprechen als von objektiven Befunden der Kunstwerke herrühren.

Die Annahme kann aber auch auf einer falschen Analogie zwischen bildenden Künsten und Dichtung basieren. In den bildenden Künsten, wo Holz, Stein, Marmor oder auch Farben der ursprüngliche Werkstoff, das Medium sind, hat man vom Einfachen ausgehen müssen. Denn mit diesen Materialien arbeitet der Mensch erst kreativ, indem er sich ans Werk macht. Das Material leistet Widerstand. Mit der Dichtung jedoch verhält es sich anders. Der Mensch war der verbalen Sprache mächtig, noch ehe er sprachliche Kunstwerke schuf; die Sprache war ein Medium, das er beherrschte. Deshalb dürfen wir auch keine simple Analogie zwischen bildender Kunst und Wortkunst in dem Sinne akzeptieren, daß die Entwicklung einen Weg von der Einfachheit zur Komplexität beschreibt.

In welchem Sinne ist denn hier von *einfach* die Rede? Vielleicht im Vergleich mit der allgemeinen Rede. Ein realistischer Stil ist im allgemeinsprachlichen Sinne einfacher als ein Barock-Stil. Aber unser Sinn ist nicht allgemein, sondern ästhetisch. Der Umstand, daß ein Text sprachlich einfach scheint, bedeutet nicht, daß er auch als künstlerischer Text einfach ist; die sprachliche Einfachheit eines künstlerischen Textes ist nicht mit ästhetischer Einfachheit und auf keinen Fall mit einem primären Charakter im zeitlichen Sinne gleichzusetzen. Bekanntlich hat Jurij Lotman das Gegenteil behauptet, ein wortkünstlerischer Text müsse, um ästhetische Geltung zu erlangen, von der

allgemeinen Rede demonstrativ abweichen. Danach muß sich also der erste Kunststil deutlich von der üblichen Rede abheben. Erst sekundär, nachdem die Distanz abgesichert ist, wird eine scheinbare Annäherung möglich (Lotman 1972, 23 ff.). Wir können dabei an Lev Tolstoj's bekannte Begeisterung für den Anfang von Aleksandr Puškins Prosafragment "Гости съезжались на дачу" denken. Die Begeisterung galt eben der Einfachheit. Wäre letztere aber in irgendeinem Sinne 'ursprünglich' oder 'anfänglich' gewesen, dann hätte Tolstoj kaum so viele Jahre benötigt, um sie schätzen zu lernen. Wohl gemerkt wollte auch dieser 'reife' Tolstoj die Puškinsche Einfachheit nicht *b e g r i f f e n* haben (vgl. Schmid 1991, 22-25)!

Г а н з х е и т л и ч (цельный) v s. *в е р з в е и г т* (дробленный, разветвленный): Ist es plausibel anzunehmen, daß ein neuer Stil von Anfang an ganzheitlich wirkt? Es ist kaum vorstellbar, daß eine neue Art literarischen Schaffens über Nacht als *S y s t e m* zustande käme. Demzufolge ist es schwierig, die Primärheit mit der Eigenschaft 'ganzheitlich' zu begründen.

Nach dieser Eigenschaft erscheinen auf unserer Liste eine Reihe von Stichwörtern, die den Charakter des Inhalts bestimmen sollen. Der primäre Stil sei geprägt von ideologischer Einheitlichkeit, neuem Inhalt, von Idee, Gedanken und einer systematischen Weltanschauung. Könnten wir den primären Stil darin begründet sehen? Alle genannten Merkmale können durchaus in praktischen Diskurstypen vorkommen, und für gewisse Typen wären sie grundlegend, nicht aber für einen künstlerischen Text. Wieso sollte ein derartiger Stil *ä s t h e t i s c h* primär sein? Die zitierten Spezifika deuten auf seine Nähe zur praktischen Rede hin; doch dies vermag keine ästhetische Primärheit zu begründen.

Zusammenfassend müssen wir feststellen, daß die Wahl und die Verteilung der Termini 'primär' bzw. 'sekundär' in Lichačevs Bestimmungen der Stile keine klare Begründung erfährt. Die impliziten Begründungen der 'Primärheit' wirken naiv. Seiner Auffassung nach sind dies die angebliche Nähe zum Leben und zur Sprache, ein Minimum an 'uslovnost' usw. Auch die Erläuterung des sekundären Stilcharakters überzeugt nicht. Die Behauptung, daß ein solcher Stil einen diffusen oder überhaupt keinen Inhalt hat, zeigt nur, daß Lichačev sich mit einem derartigen Inhalt nicht befassen wollte oder konnte.

Die eingehendste Differenzierung der Stildichotomie nehmen Johanna Renate Döring-Smirnov und Igor' Smirnov in ihrem Aufsatz über den Realismus vor (Smirnov 1982). Sie übernehmen Lichačevs Bezeichnungen 'primär' und 'sekundär' für die Stiltypen, aber ihre Beschreibung basiert nicht auf diesen Begriffen an sich, sondern auf einer Reihe neuer polarer Bestimmungen, wobei semiotische, semantische, logische und weitere Gesichtspunkte einbezogen werden.

Dennoch ist die Verwendung von Lichačevs Begriffen keine bloße Formsache. Der sekundäre Charakter des Stiltypus wird in zweierlei Hinsicht begründet: zuerst wird der Kern der Dichotomie folgendermaßen bestimmt:

Суть этой дихотомии в том, что все "вторичные" художественные системы ("стили") отождествляют фактическую реальность с семантическим универсумом, т. е. сообщают ей черты текста, членят ее на план выражения и план содержания, на наблюдаемую и умопостигаемую области, тогда как все "первичные" художественные системы, наоборот, понимают мир смыслов как продолжение фактической действительности, сливают воедино изображение с изображаемым, придают знакам референциальный статус. (1982, 9)

Im sekundären System enthält die Wirklichkeit bereits einen kodierten Sinn. Im Verhältnis zu diesem im voraus gegebenen 'Lebens-Text' ist der Sprachtext sekundär. Das ist der eine Aspekt, durch welchen der sekundäre Charakter dieses Typus begründet wird. Der andere ist sein Verhältnis zur literarischen Tradition. Ein Text, der keinen eigenen Sinn schafft, sondern einen gegebenen Sinn vollzieht, bedarf der Stilisierung. Wenn die faktischen Dinge Zeichen sind, dann müssen sie auch einen Urheber haben. So wird der Schaffensprozeß zur Stilisierung eines fremden Autorbewußtseins (1982, 9-10).

Diese Pointe spitzt sich noch zu. In Texten sekundären Typs erhält das Bezeichnete erst dann einen Sinn, wenn es mit "fremden Worten", d.h. mit den Bezeichnungen eines anderen bezeichnet werden kann. Solche Texte verneinen also die *eigene* Semantik. "Теперь становится ясной секундарная природа "вторичных стилей". Эти художественные образования представляют собой не что иное как негативную параллель к предшествующим каждому из них ансамблям смысла." (30). Texte der sekundären Systeme sind also in zweierlei Hinsicht sekundär: Sie sind einer primären Sinnkonstitution der Wirklichkeit unterstellt und bilden zudem negative Parallelen vorangegangener Texte. Es scheint, als ließen sich beide Aspekte auf einen Nenner bringen: Der sekundäre Text stilisiert fremde Sinngebung, sei es die des Lebens oder die anderer Texte.

Damit erhält die Bezeichnung 'sekundär' eine Motivierung, wenn auch eine fragwürdige. Denn in welchen Bereich gehört diese Motivierung? Sie scheint allgemeiner Art zu sein: Ein Text verhält sich zu gegebenen Zeichen, also ist er sekundär. Aber unsere Überlegungen beziehen sich nicht auf Texte im allgemeinen, sondern auf künstlerische Texte. Wer weiß aber, ob hier nicht der stilisierende, abstrahierende oder spielerische Texttypus der primäre ist?

In unserer Frage ging es aber eher darum, in welchem Sinne Texte vom primären Typus auch primär sind. Dazu äußern sich Smirnovs weniger explizit. Aus der zitierten Definition der Dichotomie geht hervor, daß der primäre Typus

der Wirklichkeit nicht unterstellt ist, sondern seinen Sinn auf sie hin entwirft. Was sein Verhältnis zur Tradition angeht, liefern die Verfasser wenig Konkretes. Insgesamt reichen ihre vereinzeltten Merkmale nicht aus, um die Wahl der Termini 'primär' und 'sekundär' zu motivieren. Die Termini sind ja nicht metasprachlicher Natur – man vergleiche nur die oben erwähnte *s e k u n d ä r e* Natur der sekundären Stile. Aber wenn man grundlegende Eigenschaften der Stilsysteme bezeichnen will, muß mehr dazu ausgeführt werden. Der Eindruck drängt sich auf, daß Lichačevs Etikette weitervermittelt werden, ohne daß ihre schwache Verankerung in den Textbefunden vertieft würde. Dieser Halt muß als schwach bezeichnet werden. Er besteht nur in vereinzeltten Postulaten zu ihrem Verhältnis zu einer nicht näher ergründeten 'Wirklichkeit'. Hierauf dürfen wir wohl keine universale Stiltypologie aufbauen.

Diskussion:

An dieser Stelle muß ich unterstreichen, daß ich, ähnlich wie die früher genannten Forscher, der polaren Beschreibung der Stilsysteme bei Smirnovs dennoch in vielen Punkten zustimme. Wogegen ich polemisiere, sind die Begriffe 'primär' und 'sekundär' und ihre Verteilung auf die historischen Formationen (zum Begriff 'Stilformation' vgl. Flaker 1975).

Ehe wir die Begriffe 'primär' und 'sekundär' eventuell aufgeben, könnten wir überprüfen, ob sie nicht zutreffen, wenn wir ihre Verteilung umdrehen: die bei Lichačev und bei Smirnovs primären Stiltypen wären sekundär und die sekundären primär.

Lichačev gibt dort Anlaß zu dieser Verkehrung, wo der Inhalt des primären Stils als Idee oder Gedanke, der Inhalt des sekundären Stils als Intuition, als Empfindung oder sogar als Irrationalismus bestimmt wird. In welchem Sinne können Idee und Gedanke primärer sein als Intuition und Gefühl? Kann eine systematische Lebensanschauung primärer sein als ein Lebensgefühl? Ist es nicht so, daß wir hier auf der Seite des angeblich Sekundären die üblicherweise primären Zustände oder Stadien vorfinden?

Wahrscheinlich würde Lichačev zustimmen, denn auch er wertet die sekundäre Phase als niedriger, als primitiver, und er beschreibt sie als Niedergang, als Verfall. Aber warum kann sie nicht als Neuanfang betrachtet werden? Es ist richtig, daß ein Stil vom Typus des Barock gern Elemente und Verfahren vorangegangener Systeme verwendet. Aber ist es nicht möglich, daß dies kein Verfall, sondern Teil eines Neubeginns ist? Man nimmt vom alten System das, was man gebrauchen kann oder stellt Elemente des alten zur Schau, doch nicht als parasitäre 'Zweitheit', sondern im Zuge einer Rückkehr aus der fiktionalen 'Zweitheit' in eine ästhetische 'Erstheit', also dorthin, wo sich der Text wieder

verbal 'versinnlicht' und für die reale Welt öffnet (Lichačev bezeichnet den sekundären Stil zurecht als offen).

Nach Lichačev und Smirnovs hat der sekundäre Stil keinen konsistenten Inhalt - im Unterschied zum konsistenten Form-Inhalt-Verhältnis eines primären Stils. Der sekundäre Stil betrachtet die Wirklichkeit als einen Text; deshalb habe er keinen *e i g e n e n* Inhalt. Stattdessen stilisiert und paraphrasiert er fremde Sinngebung. Das Zeichen ist im Verhältnis zu anderen Zeichen motiviert, der Text erwächst aus dem verbalen Spiel, er ist logozentrisch etc. Daher entsteht der Eindruck bzw. wird die Behauptung aufgestellt, daß sich dieser Text von einer faktischen Realität entfernt. Diese Beschreibung bedarf einer Präzisierung. Die Tatsache, daß der Text keinen eigenen Inhalt schafft, bedeutet nicht, daß er gar keinen hat; sein Inhalt mag der Inhalt des Wirklichkeits- oder Welt-"Textes" sein, ein universaler Lebens-Gehalt, die Mitteilung des Welt-Subjekts etc. Der Text drückt dessen Erleben oder die Teilnahme daran aus, wobei der Gehalt sowohl in Gestik und Prosodie als auch in verbalen Schichten suggeriert bzw. kodiert werden kann. Ich stimme Smirnovs darin zu, daß der Inhalt gewissermaßen gegeben ist; eben daraus resultieren die Spielmöglichkeiten, die Stilisierung, die transformationale Modalität, die Chiffrierung etc. Aber dieser gegebene Gehalt wird vom Text weitergegeben. Er wird nicht dargestellt, sondern indizial und ikonisch oder aber chiffriert vergegenwärtigt und vollzogen (vgl. Jensen 1984).

Warum sollten wir diesen Texttypus *s e k u n d ä r* nennen? Wie oben angedeutet, handelt es sich bei ihm eher um den primären *ä s t h e t i s c h e n* Texttypus, sowohl genetisch als auch semantisch und historisch gesehen (vgl. Hansen-Löve 1983, 302). Dieser Typus entwickelt sich zuerst und ist der eigentlich ästhetische Texttypus, im Sinne von sinnlich-ästhetisch. Gustav René Hocke schreibt, daß die "manieristische" Kunst in der europäischen Kunstgeschichte die ganze Zeit über da ist und bezeichnet sie als "eine antiklassische und antinaturalistische Konstante" (271). Aber warum nur 'anti-'? Ist das nicht zu sehr von der klassischen und naturalistischen Warte aus gesehen? Könnte diese Linie nicht die eigentlich sinnlich-ästhetische Tradition sein, mit welcher ein neuzeitliches Streben mit neuem Ursprung eine sekundäre, fiktionale, anthropozentrische, historische Modalität sucht?

Nachdem ich angedeutet habe, wie der - nach Lichačev - sekundäre Texttypus als primär betrachtet werden könnte, möchte ich die entsprechende Umkehrung für den primären Stiltypus skizzieren.

Denken wir zum Beispiel an einen realistischen Texttypus. Der realistische Text wäre laut Lichačev einfach, bedeutete eine Annäherung an die Wirklichkeit bzw. eine Minderung der 'uslovnost' und zeigte ein einheitliches Verhältnis von Inhalt und Ausdruck. Doch keiner von diesen Bestimmungen kann ich ohne Vorbehalt zustimmen.

Einige Einwände wurden bereits angedeutet. Der realistische Text mag im Vergleich zur allgemeinen Rede einfach wirken; das macht ihn aber komplex, wenn er künstlerisch sein soll. Lichačevs Postulat von der Nähe zum Leben muß modifiziert werden. Eben solche vermeintliche Nähe zum Leben erfordert eine lange Entwicklung. Sie darf weder als natürlich oder einfach, noch als in diesem Sinne primär aufgefaßt werden.

Dementsprechend ist es auch problematisch zu behaupten, der Realismus reduziere die 'uslovnost' des Textes. Man kann es auch umgekehrt sehen: Im realistischen Stil wird die Symbolhaftigkeit auf die Spitze getrieben; alles im Text ist Kunst im Sinne von Symbol; nichts, kein Komma, kein Staubkorn, ist mit sich selbst als Ding oder Wort identisch, sondern *a l l e s* ist symbolhaft. Ein totaler Spielcharakter beim Schein des Nicht-Spieles kann schwerlich *p r i - m ä r* sein – es sei denn im Sinne eines Geschmacksurteils oder einer ideologischen Wertung.

Eine Reihe historischer Fakten sprechen für den sekundären oder tertiären Charakter des realistischen Stils. Ein Argument wäre, daß die Kunst dieses Typus im Vergleich zu den nach Lichačev sekundären Stilen erst spät Bedeutung erlangt; ein weiteres ist die kurze Blüte des Realismus und anderer klassischer Stile. "Klassische Kunst in diesem höchsten Sinne gedeiht nur in kurzen Blütezeiten", schreibt Curtius (377). Desto fragwürdiger erscheint es, diesen Typus als "normal" und "natürlich" gelten zu lassen (vgl. den "Normal-klassiker" bei Curtius): Wie kann eine Norm zugleich auch Anomalie sein? Auch die Blüte des russischen Realismus ist kurz; sie setzt 1856 ein (mit Ivan Turgenevs *Rudin* und Ivan Gončarovs *Oblomov*) und ist schon nach 25 Jahren vorüber. Es war gerade die totale Symbolhaftigkeit des Stils, die ihn bald schon unerträglich werden ließ. Totale Illusion erfordert auch eine totale Umsetzung; bei geringster Abweichung wird alles zu einem Fehlschlag. Schon bald war der Stil zu solcher Subtilität vorangetrieben, daß er unverkennbar war. Das Werk Anton Čechovs, dessen Werke entweder für ganz subtile Kunst oder nicht für Kunst gehalten wurden, macht dies deutlich.

Ein anderer bemerkenswerter Umstand ist darin zu sehen, daß in Zeiten historischer Umwälzungen, in denen die Menschen elementaren Kräften ausgesetzt sind, sekundäre Texttypen dominieren. Als Beispiel kann die nachrevolutionäre Prosa in Rußland angesehen werden; dort nimmt der Stil eher barocke als realistische Züge an. Wie läßt sich das erklären, wenn der barocke Text nur sekundäre, innerliterarische Stilisierung ist?

Einige Thesen

An dieser Stelle möchte ich eine andere Definition der in Frage stehenden Stile vorschlagen: Der eine Typus ist ideologisch dominiert, der andere

ästhetisch; ersterer ist historisch und anthropozentrisch, letzterer universell (vgl. Jensen 1987).

Die Sprunghaftigkeit des Übergangs zum ersten Stiltypus wäre vielleicht dadurch zu erklären, daß dieser ideologisch dominierte Stil gleichsam einen 'Anlauf' braucht, um von außen in die ästhetische Reihe 'einzudringen'. Der von Lichačev als primär bezeichnete Typus ist ursprünglich kein ästhetischer Stil, sondern entspringt und entspricht einer historischen Mentalität.

Folglich mag es irreführend sein, die beiden Stiltypen auf einer Ebene anzusiedeln. Sie gehören verschiedenen kulturellen Sphären an. Dominieren sie auch im Wechsel die Literatur, so tun sie es mit verschiedener Perspektive und Ausrichtung. Der eine Stiltypus kann als der eigentlich ästhetische, wortkünstlerische gelten. Curtius, Hocke und Čiževskij meinen zurecht, daß dieser Stil eine ungebrochene Tradition gegenüber dem klassischen Pol schafft. Fraglich bleibt aber, inwiefern Klassik überhaupt einen ständigen Gegenpol bilden konnte. Ist sie eventuell nicht nur sporadisch aufgetreten? Des weiteren muß noch einmal betont werden, daß der ästhetische Stil kraft seiner sinnlichen Setzung die verbale Sprache auf die anderen Kunstmedien umstellt (vgl. Hansen-Löve 1983, Jensen 1991). Für diesen Stil sind Wort und Sprache nicht als Träger von tradiertem Sinn oder als Medium, sondern als ästhetisches Material von Relevanz.

Der anthropozentrische, historische Modus dagegen will auch historische Darstellung, Deutung und Wertung in die Kunst einbringen. Er dominiert in den Phasen, in denen der (europäische) Mensch seine Bestimmung in der Geschichte sucht und sein Leben in der historischen Zeitlichkeit darstellt: wie er in der Geschichte handelt und dadurch seinen Platz in ihr gewinnt. Nicht zufällig wird dieser Modus nach der Romantik von Bedeutung, wenn die Frage nach der nationalen Identität Vorrang gewinnt; er herrscht dann, wenn der Mensch in der Geschichte arbeitet. Der ästhetische Modus überwiegt hingegen zu jenen Zeiten, in denen der Mensch die anthropozentrische Geschichte als fiktional zugunsten eines Erlebens von universalem Lebensgehalt auf Erden ablehnt. So aufgefaßt meint unsere Polarität die Konkurrenz einer grundsätzlich ästhetischen und historischen Modalität.

Damit ist es auch um die literarische Entwicklung und Evolution beim anthropozentrischen bzw. universellen Pol unterschiedlich bestellt. Anthropozentrische Literatur hat oft eine Entwicklung zum Gegenstand, 'Entwicklung' bildet hier eine grundlegende Modalität. Die Literatur dieses Typus entwickelt sich als ein Ganzes, inhaltlich und formal, in der Geschichte und mit der Geschichte; sie entwickelt sich im gleichen Sinne wie die Kultur im allgemeinen. Der universellen Wortkunst dagegen ist Entwicklung in diesem allgemeinen Sinne ziemlich fremd; sie hat mit einem historischen Zeiterlebnis bestenfalls indirekt zu tun, ihre eigene Zeit ist eher universell. Wo der

historische Modus die Kunst in die Geschichte einschreiben will, stellt sie der universelle außerhalb der historischen Zeit. Ihre Entwicklung erstreckt sich deswegen weder auf eine Reihe veränderlicher Inhalte noch auf einen entsprechenden kulturellen Verlauf, sondern hauptsächlich auf die verbalen Ausdrucksmittel. Deshalb kann eine Beschreibung der literarischen Evolution im Sinne der russischen Formalisten eigentlich nur dieser ästhetischen, universellen Tradition gerecht werden; die anthropozentrische Tradition muß zum Teil in Bezug auf andere 'außerliterarische' Faktoren beschrieben werden.

Lichačev ist darin zuzustimmen, daß am universellen Pol die Entwicklung im kulturellen Sinne still steht. Jetzt verstehen wir vielleicht, warum die oben genannten Kunst- und Literaturhistoriker alle den anthropozentrischen, historischen Modus als normal, unmarkiert und irgendwie primär aufgefaßt haben. Er ist ihr eigener Modus gewesen. Klassische, realistische Kunst ist gewissermaßen die fiktional-ästhetische Form der historischen Selbstbesinnung. Dieser dient auch die Kunstgeschichte. Wenn aber unsere Typologie nicht historischen Texten, sondern künstlerischen gilt, darf unsere Vorgehensweise nicht so einseitig sein. Wenn wir einen ursprünglichen ästhetischen Texttypus als sekundär bezeichnen, dann wird tatsächlich unser ganzes Bild der Entwicklung verkehrt.

Literatur

- Čiževsky, Dmitry. 1952. *Survey of Slavic Civilization. Volume I. Outline of Comparative Slavic Literatures*, Boston, Massachusetts.
- Curtius, Ernst Robert. 1978. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, München.
- Döring-Smirnov, I. R., Smirnov, I. P. [1982]. *Očerki po istoričeskoj tipologii kul'tury ...—> Realizm (...) —> Postsimvolizm (Avangard) —> ...* [Salzburg].
- Flaker, Aleksandar. 1975. "Stylistic formation", *Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum*, Budapest, 1-2, 183-207.
- Hansen-Löve, Aage A. 1983. "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne", Wolf Schmid, Wolf Dieter Stempel (Hg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* (=Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11), Wien, 291-360.
- Hocke, Gustav René. 1987. *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek.

- Jensen, Peter Alberg. 1984. "The Thing as Such: Boris Pil'njak's 'Ornamentism'", *Russian Literature*, XVI, No. 1, 81-100.
1987. "Der Text als Teil der Welt. Vsevolod Ivanovs Erzählung 'Farbige Winde'", W. Schmid (Hg.), *Mythos in der slawischen Moderne* (=Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20), Wien, 293-325.
1991. "'The Sensuous Set' in Modern Literature", E.J. Brown, L. Fleishman, G. Freidin, R. Schupbach (Hg.), *Literature, Culture, and Society in the Modern Age. In Honor of Joseph Frank, Part I* (=Stanford Slavic Studies. Vol 4:1), Stanford, 209-238.
- Larsson, Lars Olof. 1983. "Kunstgeschichte als Stilgeschichte", *Om Stilforskning. Föredrag och diskussionsinlägg vid Vitterhetsakademiens symposium 16-18 november 1982*, Stockholm.
- Lichačev, D.S. 1973. "Barokko v russkoj literature XVII v.", *Razvitie russkoj literatury X-XVII vekov*, Leningrad, 165-217.
- Lotman, Ju. M. 1972. *Analiz poëtičeskogo teksta*, Leningrad.
- Schmid, Wolf. 1991. *Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*, München.
- Wölfflin, Heinrich. 1979. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Basel-Stuttgart.