

**JOHN F. KENNEDY-INSTITUT
FÜR NORDAMERIKASTUDIEN**

**ABTEILUNG FÜR KULTUR
Working Paper No. 78/1995**

Jürgen Peper

**Zu einer demokratischen
Ästhetik**

Copyright c 1995 by Prof. Jürgen Peper
Königsfeld

VIII

Zu einer demokratischen Ästhetik

1. Die romantischen Anfänge:
 Heuristische Epoché statt mimetischer Totalität

fortschreitende räude

him hanfang war das wort hund das wort war bei
 gott hund gott war das wort hund das wort hist fleisch
 geworden hund hat hunter huns gewohnt

him hanflang war das wort hund das wort war blei
 flott hund flott war das wort hund das wort hist fleisch
 gewlorden hund hat hunter huns gewloht

schim schanflang war das wort schund das wort war blei
 flott schund flott war das wort schund das wort schist
 fleisch gewlorden schund schat schunter schuns gewloht

schim schanschlang schar das wort schlund schasch wort
 schar schlei schlott schund flott war das wort schund
 schasch fort schist schleisch schleschlorden schund
 schat schlunter schluns scheschloht

s-----c-----h
 s-----c-----h
 schllls-----c-----h
 flotts

Ernst Jandl (1957)¹.

Offenbar geht es in diesem Lautgedicht um die Säkularisierungsgeschichte unseres Kulturkreises. In einem geradezu buchstäblichen Sinn verlautet in unseren Ohren die Frohe Botschaft des christlichen Abendlandes, und mit dem Glaubenswort zugleich der vernunftvolle Logos, der in dieser Grundaussage des Johannes-Evangeliums mitgemeint ist. Mit der sich verlängernden Überlieferungsgeschichte scheint der Geist des Abendlandes zunehmend in seinem Sprachkörper aufzugehen und im selben Maße zu verunklaren. Artikulation und Verständnis des einen Logos werden von Strophe zu Strophe schwieriger. Mit der wachsenden Emanzipation der lautlichen Bedeutungsträger vom zentralen Sinn machen sich parodistische Aspekte und allerlei Nebensinn vorübergehend breit, etwa in Worten wie "hund" oder "flott war das wort". Die sich verdunkelnde syntaktische Ordnung erlaubt neue Leseweisen, wonach etwa im Anfang "das wort hund", "das wort schund" oder gar "schlund" gestanden habe. Allmählich gehen selbst die 'spirituelleren' Selbstlaute in den dinglicheren Mitlauten unter. In der letzten Strophe bedarf es eines dreimaligen Anlaufes, um durch den konsonantisch ossifizierten Sprachkörper hindurch noch einmal zu

einem - auch nur banalisierten - Anklang an "gott" zu kommen.

Die letzten zwei Jahrhunderte sind zunehmend durch philosophische Skepsis und wissenschaftliche Weltsicht bestimmt. Ihr methodischer Ausdruck läßt sich als 'heuristische Epoché' formulieren.

Friedrich Nietzsche beschrieb einmal Kants "Haltung" als eine "skeptisch-epochistische".² Diese Begriffsverbindung erinnert daran, daß die Epoché eine wichtige Methode des antiken skeptischen Philosophierens gewesen ist. Angesichts der Gleichgewichtigkeit von einander widersprechenden dogmatischen Philosophien schien dem Skeptiker ein Innehalten und Zurückhalten des eigenen Urteils angebracht, umso mehr, wenn dann aus solcher Epoché die philosophische Seelenruhe, die Ataraxie, als willkommenes Nebenprodukt hervorging. So etwa könnte man Sextus Empiricus, einen philosophischen Nachfahren von Pyrrho, sprechen lassen.

Auch für Kant legten gewisse Widersprüche eine Epoché nahe. Die unlösbaren Antinomien, die ein die Erfahrungswelt überschreitender Vernunftgebrauch erzeugte, erzwangen ein Einklammern dieses Vernunftgebrauchs. Aber selbst in den Grenzen der empirischen Erfahrungswelt konnte Verstandeserkenntnis nur dann den Rang wissenschaftlicher Notwendigkeit erreichen, wenn man annahm, daß die Erkenntnisformen - wie etwa Raum- und Zeitanschauung oder Kausalgesetz - vor aller empirischen Wahrnehmung bereits im Erkenntnis-subjekt angelegt und somit notwendige Erkenntnisbedingung waren. Das ist Kants berühmte 'kopernikanische Wende': Das Bewußtsein 'entdeckt' diese Formen in der Außenwelt erst, nachdem es sie zuvor als Ordnungsraster in die Außenwelt projiziert hat.

Kants elegante Lösung warf zugleich neue Fragen auf: Wenn solche Synthesis a priori Erfahrungswelt aus den Sinnesdaten formt, verschleiert sie dann nicht im selben Maße den Blick auf das Ding oder Universum an sich oder auch nur auf das Multiversum anderer möglicher Beziehungen zwischen diesen Sinnesdaten? Diese aus Kants Lösung entspringende Frage wird die folgenden zwei Jahrhunderte zu zunehmend radikaleren 'Kritiken der reinen Vernunft' und schließlich der Sprache motivieren. Kants epochistische Methode wird dabei verfeinert und präzisiert werden. Es lohnt sich, diesen Prozeß als eine konsequente und beharrliche Selbsthinterfragung der abendländischen Vernunft, als ihren Bewußtwerdungsprozeß zu verstehen - und nicht als bloße Selbstzerstörung einer 'repressiven' Kulturvernunft zu begrüßen, wie das heute so oft der Fall ist. Gerade Literatur und Kunst, aber auch die Philosophie-

geschichte, in denen sich dieser Bewußtwerdungsprozeß niedergeschlagen hat, legen eine solche positive Sicht nahe. Daß die in Frage stehende Vernunft aus diesem Prozeß verwandelt hervorgehen mußte, liegt nahe.

Bereits 1819 zog Schopenhauer eine entsprechende Konsequenz. Was Kant als immerhin intersubjektiv verbindliche Erscheinungswelt akzeptieren konnte, das war für den Kant-Schüler, der zur reinen "Idee" und zur "ewigen Form" durchdringen wollte, nur noch "Schein" und "Trug". Daher galt es für die Dauer des Durchblicks das begriffliche "Denken", die "Vernunft" einzuklammern, "die gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge" aufzugeben, die "das Wo, das Wann und das Wozu an den Dingen betrachtet". Der Epoché am Subjektpol, nämlich der Einklammerung der Verstandes- und Vernunftsynthesis, entspricht dabei die Epoché am Objektpol. Mit Schopenhauers Worten: Die Lösung des "Objekt<s> aus aller Relation zu etwas außer ihm" entspricht der Lösung des "Subjekt<s> aus aller Relation zum Willen". Schopenhauer hätte statt Willen auch Intellekt sagen können, da für ihn der beziehungsstiftende Intellekt im Dienste des Willens steht.³

Schopenhauers Ideenschau nimmt manches von Husserls "Wesensschau" vorweg, die durch ein elaborates System von Epochéen zum Wesen vordringen will. Ideen- wie Wesensschau haben ihr eigentliches Ziel nicht erreicht. Die Einstellung selbst erwies sich von unübersehbarer Fruchtbarkeit für Philosophie, Kunst, Literatur, ja Literaturwissenschaft der vergangenen zwei Jahrhunderte.

Bereits einige Jahre vor Schopenhauer hatte Wordsworth den Urlaub von Willen und Intellekt (s.o.) als besondere Erkenntnis- methode vorgestellt. Daß der Engländer ohne Kant-Bezug zu einer ähnlichen Epoché gelangen konnte, lag schon darin begründet, daß Kants Ausgangspunkt, sein "dogmatischer Schlummer" der vorkritischen Zeit der philosophisch naive Realismus der mimetischen Ästhetik war. Von ihr setzte sich Wordsworth kritisch ab.

Der klassische Mimetiker setzte eine vernunftvolle Weltordnung als gegeben voraus. Ihr entsprach subjektseitig die hierarchisch gegliederte Pyramide der Erkenntnisvermögen, mit der sinnlichen Wahrnehmung am unteren und der Vernunft am oberen, kontrollierenden Ende. Solche naive Entsprechung von Welt und Subjekt ermöglichte die Mimesis, also die 'Darstellung der idealen, vorbildlichen, allgemeingültigen (da vernunftvollen) Menschennatur'. Damit

ist bereits der didaktische Grundzug dieser mimetischen Ästhetik impliziert, ferner die Möglichkeit einer rationalen Regelpoetik, ja auch einer hierarchisch gegliederten Gattungspoetik. Jene Gattungen stehen an der Spitze, die den mimetischen Auftrag am vollständigsten erfüllen können. Das waren abwechselnd Epos und Tragödie. Daß deren Protagonisten edler Abkunft sein mußten, zeigt die Homologie der Bewußtseinsordnung mit der Welt- und Gesellschaftsordnung in dieser Ästhetik.

In seinem "Preface" zu einer 1815 veröffentlichten Gedichtsammlung (Poems) stellte Wordsworth die sechs Bewußtseinsvermögen ("Powers") vor, die beim Gedichtschreiben in Aktion treten: 1) "The powers <...> of observation and description", 2) "Sensibility", 3) "Reflection", 4) "Imagination and fancy", 5) "Invention" und 6) "Judgment". Es ist die klassische Bewußtseinspyramide.

Doch Wordsworth widmet dem untersten Vermögen weit mehr Aufmerksamkeit als den darauf aufbauenden. Es ist

die Fähigkeit, die Dinge genau so zu sehen, wie sie für sich selbst sind, und sie naturgetreu zu beschreiben, unbeeinflußt von Leidenschaft oder Gefühl, wie sie im Beschreibenden existieren mögen: und dies gleichgültig, ob die beschriebenen Dinge sinnlich wahrgenommen oder erinnert werden.

Doch obwohl dieses Vermögen für den Dichter "unverzichtbar" sei, aktiviere dieser dasselbe "nur der Notwendigkeit gehorchend und nie über längere Zeit hinweg, da seine Ausübung voraussetzt, daß alle höheren Vermögen passiv und den äußeren Dingen unterworfen sind".⁴ Damit schränkt Wordsworth dieses urteillose Schauen zwar zeitlich ein, setzt es aber für seine begrenzte Dauer absolut. Dieses sich an die Dinge hingebende Schauen erinnert an Schopenhauer und nimmt zwei methodische Kennzeichen von Husserls phänomenologischer Wesensschau vorweg: die Einklammerung des Wissens und Gewußten, dies aber auf Zeit. Stets handelt es sich um eine Epoché auf Zeit, aus Skepsis gegenüber dem höheren Erkenntnisapparat geboren und heuristisch motiviert.

Schon 1804 hatte Wordsworth in seinem Gedicht, "Expostulation and Reply", für die zeitweilige Abstinenz von Intellekt und Buchweisheit plädiert, um sich so der nicht-verbalen Sprache der Natur zu öffnen. Im selben Gedicht will der Freund Matthew den Sprecher William aus dem tagträumerischen Zustand der 'Zweckfreiheit' zurückholen in die sinngepolte Welt, wie sie in den Büchern bedeutender Geister überliefert sei. Mimetische Dichter wie

Donne, Herbert, Marvell, Pope u.a. vermittelten noch lebensertüchtigende Einstellungen - so könnte man Matthew und manche Kritiker von Wordsworth unterstützen -, aber wie läßt sich ein Leben mit Couch-Tagträumen - etwa in "I wandered lonely ..." - bestehen? Doch diese Kritik ist offensichtlich mimetisch-lebenspraktisch orientiert. Sie verkennt den heuristisch-theoretischen Zweck solcher Epoché oder Passivität von Willen und Intellekt. Konsequenter spricht Wordsworth von "wise passiveness".

Übrigens erinnert "wise passiveness" an ähnlich oxymorale Ausdrücke, nämlich an Coleridges "negative faith" und an Keats' "negative capability". Auch hier stehen die privativen, nämlich epochistischen Komponenten in Spannung zu positiven Aspekten. "Negative Capability" erlaubt laut Keats, "being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason".⁵ Auch "negative faith" schränkt laut Coleridge "judgment" ein und fördert den Selbstausdruck von Sprachbildern durch Fernhalten von "words and facts of known and absolute truth".⁶ In beiden Fällen ist die Epoché von "reason" bzw. "judgment" deutlich, und diese "negative" Komponente dient einem positiven Erkenntniszweck. 'Heuristische Epoché' ist ähnlich oxymoral, letztlich dialektisch.

Was objektseitig der Epoché verfällt, das hat Wordsworth in seinem berühmten "Preface" zu den Lyrical Ballads von 1800 und 1802 näher umrissen, ebenso sein Erkenntnisziel. Er wende sich in seinen Gedichten von der (gebildeten) Gesellschaft ab und dem einfachen Landbewohner, ja auch dem Kind zu, weil er hier seinen Darstellungsgegenstand - nämlich "elementary feelings" - unverzerrt von "gesellschaftlicher Eitelkeit" und "less under restraint" vorzufinden hoffe.⁷ Was hier für Wordsworth zum "Zwang" geworden ist, war für den Mimetiker noch eine Tugend gewesen, nämlich die Fähigkeit des Zügelns und Filterns spontaner Subjektivität im Interesse des öffentlichen Geschmacks und einer allgemeingültigen Wahrheit. "Restraint" - ein Begriff der mimetischen Ästhetik - war die Selbstkontrolle durch Vernunft.

2. Zwei Ästhetizismen und zwei Naturalismen

Wordsworth hat also auf seine Weise die klassische Homologie von Bewußtseins- und Kultur- bzw. Gesellschaftshierarchie bestätigt. John Stuart Mill zog einige poetologische Konsequenzen aus dem beidseitigen Abstieg. Seine epochistisch-exklusive "poetry of nature", die er der inklusiven traditionellen "poetry of culture" gegenüberstellt, setzt subjektseitig die kulturelle Vernunft außer Aktion, und dies wieder im Interesse eines unverfälschten Gefühlsausdruckes. Das kappt im Gedicht die gesellschaftlichen Außenbezüge, so etwa, laut Mill, die Handlung, die moralisch didaktische Absicht, die zu vorbildlichem Handeln anleiten will, ja die "audience", die dazu motiviert werden könnte, und schließlich die Rhetorik als öffentliche Redeform. Da Lyrik solch exklusive Innenschau am natürlichsten erlaubt, verstößt sie für Mill die mimetischen Spitzengattungen (Epos und Tragödie) aus der Führungsposition.⁸ Die innere Bündigkeit des klassisch-mimetischen Systems spiegelt sich also in Mills Angriff, der sich wie ein symbolistisches Manifest liest.

Edgar Allan Poe geht weiteren Konsequenzen für eine symbolistische Lyrik nach. Auch er setzt subjektseitig "intellect" und "heart", also logische und moralische Vernunft, außer Aktion. Er tut das im Namen des autonomen Gedichts ("poem per se").⁹ Die Abwertung gedanklicher Mitteilung zugunsten einer Evokation von Stimmung geht so weit, daß Poe laut seiner "Philosophy of Composition" Wortform und Wortklang bei der Wahl des Kehrreimwortes in "The Raven" vor der Wahl der Wortbedeutung rangieren läßt. Poes methodische Epoché des Gedanklichen zugunsten von Konnotation, Bild und Klang weist bekanntlich den Weg zu Symbolismus und Modernismus.

Lautfolge - in "nevermore" langes o gefolgt von r - und Klang als sensuelle Auslöser von Stimmungen, das beeindruckte nicht nur Baudelaire und Rimbaud, sondern auch Des Esseintes, Huysmans' Ästhetizisten in A Rebours (1884). Wollte Poe außerdem seine Leser mit der Demonstration verblüffen, wie seine Gedichtkomposition "mit der Präzision und strikten Konsequenz eines mathematischen Problems" vor sich gegangen sei,¹⁰ so wollte Des Esseintes seinen Meister hierin noch übertreffen. Poes für die Dauer des Gedichtverfassens gültige Epoché hatte den methodischen Ausgang von Form und Sinnesempfindung ermöglicht. Des Esseintes dehnt nun eine

ähnliche Epoché auf seinen Lebensstil aus, um so "l'organisation méthodique des sa vie" zu ermöglichen - und über weite Strecken eine Verabsolutierung von Sinnesempfindungen.¹¹ .

Ein isoliert stehendes Haus, ein altes Dienerehepaar, das fast das Sprechen verlernt hat und mit dem er durch Klingelzeichen verkehrt, gewährleisten die Ausklammerung der gesellschaftlichen Bezüge. Der fast ausschließliche Aufenthalt im Hause und der Ausschluß des Tageslichts - Des Esseintes schläft daher am Tage - schaffen weitgehende Abschirmung von der natürlichen Umwelt. Des Esseintes kann der Natur, "dieser alten Schwatzbase", keine tiefere Verachtung bezeugen, als sie in der Beschränktheit jener utilitaristischen "Krämer"-Welt zu sehen, deren Gesichtspunkte er ausgeklammert hat: "quel monotone magasin de prairies et d'arbres, quelle banale agence de montagnes et de mers!" (R 31).

Er läßt schließlich Blumen züchten, die künstliche Blumen nachahmen. Die Lebenswirklichkeit imitiert die Kunst. Und sind nicht zwei Lokomotiven der Nordbahn dem vollkommensten Naturprodukt, der "aus den Schmerzen der Gebärmutter" hervorgegangenen Frau "hinsichtlich plastischer Schönheit reichlich ebenbürtig" (R 31 f.) Als Des Esseintes auf dem Höhepunkt einer neurotischen Erkrankung nur noch durch Einläufe ernährt werden kann, hat "seine Neigung zum Künstlichen" die "höchste Erfüllung gefunden", war doch "dieser Weg der Nahrungsaufnahme der Gipfel der Abirrung!" Und zugleich: "welch entschiedene Beleidigung der alten Natur!" (R 278 f.) Des Esseintes bejaht eben "l'artifice" als "la marque distinctive du génie de l'homme" (R 31). Solche Künstlichkeit kommt in diesen methodischen Loslösungen aus dem psychophysischen Lebenszusammenhang zum Tragen.

Umso intensiver können nun auch Sinnesempfindungen wirken, die von lebenspraktischen Funktionen entlastet sind. Bei seinen Farb-, Duft- und Geschmackskompositionen geht Des Esseintes mit einer wissenschaftlichen Akribie und Experimentierfreude zu Werke, die Poes und Baudelaires Beifall gefunden hätten. Die Mundorgel und die Duftakkorde lassen mit ihren synästhetischen Wirkungen an mehrere Symbolisten denken. Die ganz auf Stimmungseffekt ausgerichtete Wahl der Tapetenfarben und des Mobiliars erinnert an Poes entsprechende Umsicht in Theorie ("The Philosophy of Furniture") und erzählerischer Praxis. Zeitgenössisch sind Henry van de Velde's Art-Nouveau-gesamtkunstwerkliche Inneneinrichtungen, gewiß weniger hinsichtlich der Ausführung als im Hinblick auf die

Absicht, nämlich als "programmierte Sensualisierung der Umwelt", um einen Begriff aus der Informationsästhetik unserer Tage zu verwenden.¹² So nimmt Des Esseintes eine Kunstform der 1960er, das "Environment", vorweg, um die lang gewünschte Englandreise imaginativ, also unbeeinträchtigt durch die stets inferiore Wirklichkeit, zu unternehmen. Nach ausgedehnter Charles-Dickens-Lektüre setzt er sich kurzfristig Regenwetter, Nebel und einer von Engländern frequentierten Schenke in Paris aus, um dann wieder nach Hause zu eilen.

Dieser kurze Ausflug ist zugleich der erste instinktive Abwehrversuch gegen eine schwere neurotische Erkrankung. Passenderweise sind es die zuvor von ihren lebenspraktischen Funktionen entlasteten Sinnesorgane, die nun den Kranken mit Seh-, Gehör- und Geruchshalluzinationen heimsuchen. Neurosen gehen sehr oft aus "Fehlanpassungen (maladjustments) an die Erfordernisse der (sozialen) Umwelt" hervor.¹³ Des Esseintes muß eine Hybris gegenüber Natur und Umwelt bezahlen, wie sie in seiner Verabsolutierung der Epoché zum Ausdruck gekommen ist. Der gesunde Menschenverstand in Gestalt eines Arztes verschreibt daher dem Kranken Aufhebung der Klausur und Rückkehr in die Gesellschaft. Vielleicht war es auch ein verkappter Literatursoziologe, denn damit ist zugleich der Lesespaß an den epochalen Entdeckungen, Vorwegnahmen und humorvollen Einsichten dieses Décadent beendet. Des Esseintes wird an seinem Lebensende die Risiken ausgedehnter Epoché gegen die Sicherheit einer Weltanschauung eintauschen - gleich seinem Autor und vielen Künstlern im Zeitalter der Epoché.

Eine dialektische Literatursoziologie sieht gerne den Ästhetizismus als 'subjektivistischen' Gegenpol zu einem 'objektivistischen' Naturalismus.¹⁴ Das ist falsch. Beide Ismen besitzen ihre komplementären Ausformungen, und alle vier bedienen sich einer heuristischen Epoché. Im Falle des Ästhetizismus bietet die von den Parnassiens ausgehende Tradition den komplementären Aspekt. Nach Théophile Gautier als Wegbereiter eines objektbezogenen l'art pour l'art stellte Leconte de Lisle im Vorwort zu seinen Poèmes Antiques (1852) der expressiven Romantik sein Ideal der impersonnalité und der objektivierten, weil Objekt gewordenen Schönheit entgegen. Die Einklammerung von Zweckdenken und Moral und der elitäre Charakter einer derart verabsolutierten Schönheit bleiben dieselben wie im innengerichteten Ästhetizismus.

Auf den ersten Blick überraschend ist Leconte de Lisle Appell, Kunst und positivistische Wissenschaft einander anzunähern, "wenn nicht gar zu vereinigen".¹⁵ Doch immerhin erinnerten bereits Poes Gedichtkonstruktion und Des Esseintes' Methodik an wissenschaftliche Disziplin. Ja praktiziert nicht ihrerseits die positivistische Wissenschaft von Comte laut Husserl eine Epoché, "um die Konstitution einer 'theoriefreien', 'metaphysikfreien' Wissenschaft durch Rückgang aller Begründung auf die unmittelbaren Vorfindlichkeiten" zu ermöglichen?¹⁶ Es spielt für uns keine Rolle, daß diese Epoché nicht den spezifischeren Kriterien von Husserls phänomenologischen Reduktionen genügt.

Leconte de Lisle orientierte die Erarbeitung seiner historischen Stoffe am wissenschaftlichen Objektivitätsideal. Rigorose Beobachtung, Dokumentation und Analyse auch bei Flaubert, Zola und weiteren Naturalisten sind wohlbekannt. Im Vorwort zur 2. Auflage (1867) von Thérèse Raquin verteidigt Zola den moralfreien Raum ausdrücklich mit der wissenschaftlichen Zielsetzung seines Romans. In naturalistischen Fallstudien wie dieser versucht der Erzähler all das auszuklammern, was den physiologischen Organismus übersteigt. Andere Naturalisten haben ihre Werke an den wissenschaftlichen und somit reduktiven Theorien eines Darwin oder Spencer orientiert. Selbst in Theodore Dreisers weniger radikalen Studie, Sister Carrie (1900), erscheint die Titelheldin nur noch durch das Lustprinzip definiert. Wesentliche Aspekte des Ichs wie auch der Gesellschaft sind ausgeklammert. Ein zeitgenössischer Kritiker vermißte in Dreisers früher Romanwelt "the obligation of parenthood, marriage, chivalry and citizenship". Stattdessen erscheine der Mensch als "an animal amenable to no law but the law of his own temperament, doing as he desires, subject only to the limitations of his power."¹⁷

Bekanntlich suchte Flaubert die Neutralität (impassibilité) des Erzählers dadurch zu steigern, daß er die "deutenden Final- und Kausalitätspartikel" zu vermeiden trachtete.¹⁸ Er setzte also das Final- und Kausalitätsdenken des Erzählers unter Epoché. Die Milieubedingtheit der naturalistischen Figur kann nun nicht mehr begrifflich erklärt, sondern nur noch durch die Umwelteindrücke dieser Figur evoziert werden. Der naturalistische Roman tritt in seine 'subjektive', nämlich impressionistische Phase, und dies aus seiner wissenschaftlichen Bemühung um erzählerische Objektivität.

vität heraus. Mit einigem Recht wurde dieser Impressionismus, zu dem Arno Holz u.a. in Papa Hamlet (1889) gelangte, "konsequenter Naturalismus" genannt.¹⁹

Ein amerikanisches Beispiel ist Stephen Cranes Kriegsroman, The Red Badge of Courage (1895). Moralische Werten, historisches Wissen und kausales Verstehen sind eingeklammert. Demgemäß verliert der (Anti-)Held alle Selbstgewißheit und erlebt sich weitgehend nur als bloße Folge von Mut- und Feigheitsmomenten. Dieser Epoché am Subjektpol entspricht die Epoché am Objektpol: Die Umwelt dynamisiert sich bei jedem Überblicks zur Abfolge von ebenso erlebnisfrischen wie bedrängenden Eindrücken. (Vgl. S.)

Beiden Ästhetizismen und beiden Naturalismen gemeinsam ist also eine Epoché. Ein wichtiger Unterschied liegt gewiß darin, daß der naturalistische (Anti-)Held weitgehend der Eigenbestimmung ermangelt, weil Bildung und wirtschaftliche Sicherung fehlen bzw. weil - wie bei Crane - der Ansturm bedrohlicher Eindrücke das Urteilsvermögen auf Zeit lahmlegen. Deshalb ließ sich auch am Antihelden am besten die wissenschaftliche Ambition des Naturalisten erfüllen: der Nachweis der Milieubedingtheit des Menschen. Im Unterschied zur 'unfreiwilligen' Epoché des naturalistischen Antihelden ist dagegen die Epoché des ästhetizistischen Helden eine von ihm gewählte. Bildung und Sekurität erlauben das. Daß es dann doch weitgehend eine Umwelt der - einmal brutalen, das andere Mal subtilen und raffinierten - Sinnesreize ist, unterstreicht dann wieder die Zeitgenossenschaft von Ästhetizismus und Naturalismus auf der Basis einer verwandten Epoché. Es überrascht daher auch nicht die gelegentliche Personalunion von Ästhetizist und Naturalist, wie sie mit Flaubert, Huysmans und George Moore verbürgt ist.

Als Regisseure dieser Reiz-Inszenierungen stehen dann naturalistischer Autor und ästhetizistischer Held in vergleichbarer Position. So kann Des Esseintes seine Experimente auch auf seine Mitmenschen ausdehnen. Mit dem 16jährigen Auguste Langlois aus der Unterschicht hat er sich einen typisch naturalistischen Antihelden ausgesucht, an dem er - gleichsam im Sinne von Zolas roman expérimental - eine These experimentell erhärtet, indem er ihn ausgewählten Umwelteindrücken aussetzt. Vergleichbares stellt Lord Henry mit Dorian Gray in Oscar Wildes The Picture of Dorian Gray (1890) an. Allerdings wirkt eine solche - quasi 'wirkliche'

Manipulation zynisch im Unterschied zur dichterisch hypothetischen Steuerung seitens des naturalistischen Autors. Das hat wohl auch zur negativen Rezeptionsgeschichte des Ästhetizismus beigetragen. Seine Ausklammerung moralischer und gesellschaftlicher Bezüge ist oft genug von einer heuristischen Methode zu einer als vorbildlich proklamierten Lebenseinstellung verabsolutiert: gewissermaßen ein mimetisches (Miß-)Verständnis epochistischer Kunst.

3. Modernismus

Die 'Epochisten' des 20. Jahrhunderts beschreiten den von Wordsworth und Schopenhauer eingeschlagenen Weg weiter. Dieser Weg führt über die zunehmend rigorose Einklammerung von Wille und begrifflichem Denken, ja schließlich von Gemütsbewegungen zu einem entsprechenden Schwund des Subjekts, der sich nicht zuletzt in einer Suspension des Zeitsinnes kundtut. Mit solcher Epoché Hand in Hand geht die Emanzipation aller bisher nur 'dienenden' medialen Aspekte. Subjektseitig sind das Spontaneität, Sensualität und Körperlichkeit. Objektseitig sind das in der Malerei Linie, Farbe, Fläche, in der Musik Rhythmus, Ton, ja Geräusch, in der Sprachkunst medial die Sprache und innerhalb der Sprache Bildspender, Signifikant, in der Konkreten Poesie auch der lautliche und typographische Wortkörper (s. Eingangsgedicht).

Die zunehmend rigorose Einklammerung des Subjekts zeigte sich besonders deutlich an der Suspension des Zeitsinnes. Die wissende Einbeziehung gegenwärtigen Erlebens in den Kontext erinnelter Vergangenheit und geplanter Zukunft wich einer wachsenden Verabsolutierung dissoziierter Erlebnisaugenblicke. Das geschah im Naturalismus und besonders deutlich in seiner impressionistischen Erscheinungsform. Fleming konnte sich nicht mehr wie seine realistischen Vorgänger als grundsätzlich mutiger oder feiger Charakter vorstellen. Als zeitlich dissoziierte Erlebnisfolge von Angst- und Mutmomenten verlor sein Ich die frühere Selbstgewißheit. Fleming erfuhr sich als "eine unbekannte Größe", vor der er "scharf auf der Hut sein" mußte. (Vgl. S.)

Prousts Marcel sucht nun "eine aus der Zeitordnung befreite Minute" zu erfahren, um in ihr den "zeitfreien Menschen" zu spüren. Voraussetzung dafür ist, daß der Bewußtseinsinhalt dieser 'zeitfreien Minute' von allen verzerrenden Einbeziehungen befreit ist. "Unsere Eigenliebe, unsere Leidenschaft, unser Nachahmungsgeist, unser abstrakter Verstand <"intelligence abstraite">, unsere Gewohnheiten" leisten solche Einbeziehungen. Ihre Epoché ist angesagt. Das soll Prousts "unwillkürliche Erinnerung" leisten. Sie wird spontan durch Sinnesempfindungen, und nicht etwa willentlich durch den Verstand ausgelöst. Dementsprechend nennt Proust das für seine Epoché unbrauchbare Gegenstück zum "souvenir involontaire" "mémoire volontaire" oder auch "mémoire

de l'intelligence".²⁰ Marcells Erzählgegenwart ist von zahlreichen derartigen Erinnerungsassoziationen durchsetzt. Der Bewußtseinsstromroman wird dann auch noch den Vorrang der Gegenwart in diesem Zeitengemenge eliminieren.

In manchem berühren sich Gertrude Steins Überlegungen in "Melanctha" (1909) mit Prousts Ästhetik. Was für Steins Gesamtwerk zählt, ist "the intensity of anybody's existence". Die "Aufgabe der Kunst" ist es daher, "to live in the actual present <...> and to completely express that complete actual present." Die in spontanem Gegenwartserleben aufgehende Titelheldin kommt diesem Ziel nahe. Dagegen ist die Wirklichkeit ihres Freundes Jeff rational durch Wissen und Werten strukturiert. Die Auseinandersetzung um die "wirkliche <Lebens->Weisheit" führt Melanctha schließlich zum Problem des Erinnerens. Während sie spontan erinnert und diese Erinnerung in die unmittelbare Gegenwart lebendig einbringe, zöge sich Jeff mit seiner Erinnerung zurück und ließe seine reflektierte, durchdachte Erinnerung die Oberhand über die Gegenwart gewinnen.

Gertrude Stein nimmt hier zum Teil Prousts Unterscheidung vorweg. Auf der Suche nach der radikal uneinbezogenen Gegenwart klammert sie jedoch in der Folge jede Art von Erinnerung aus. Sie bezieht sich dabei auf Picassos Methode:

And so then always and always Picasso commenced his attempt to express not things felt, not things remembered, not established in relations but things which are there, really everything a human being can know at each moment of his existence and not an assembling of all his experiences.

In Steins Formulierung lehnt Picasso gleich drei Arten der Überlagerung der Gegenwartswahrnehmung durch Erinnerung ab. Was Picasso nicht ausdrücken will, das sind "things remembered" und ebensowenig "an assembling of all his experiences". Drittens entfällt das Beziehen der Gegenwartserfahrung auf andere, zwangsläufig erinnerte Erfahrungen, etwa durch Vergleichen oder Gegenüberstellen: "not things <...> established in relations". Selbst "things felt" scheiden aus.

Eine derart verabsolutierte Gegenwart läßt den Zeitfluß zur Abfolge isolierter Gegenwartspunkte gerinnen. Steins sog. Repeti-

tionsmethode - "A rose is a rose is a rose is a rose" - will dem Rechnung tragen. Freilich ist dieser Begriff laut Stein falsch. Genaue Wiederholung basiert auf Erinnerung und ist daher zu vermeiden. Der zitierte Satz enthält nur scheinbare Wiederholungen. Es handelt sich vielmehr um drei aufeinanderfolgende gegenwartsbegrenzte Rosenwahrnehmungen, vermutlich mit denselben leichten Unterschieden, die etwa drei aufeinanderfolgende Bilder eines Filmes zeigen. Steins Vergleich des Wahrnehmungsstaccatos mit der Filmbilderfolge wird übrigens später für Faulkners Evokation von punktueller uneinbezogener Gegenwart erneut aktuell werden.

Stein schrieb nach "Melanctha" Prosa-"Portraits" mit der neuen Schreibmethode. Doch ihr geschärfter Epoché-Sinn entdeckte bald neue Verunreinigungen der reinen Gegenwartswahrnehmung durch subtilere Formen der Erinnerung. Zum einen schlichen sich Ähnlichkeiten der Porträtierten mit anderen Bekannten ein. Zum andern brachte all das, was die Porträtierten sagten oder taten, vergangene Zeit in die Gegenwart hinein. Um diese Verunreinigungen zu vermeiden, ging Gertrude Stein in Tender Buttons (1914) dazu über, 'Porträts' von toten Gegenständen zu schreiben. Diese Prosa-gedichte spiegeln mit ihrer teilweisen Unlesbarkeit Steins puristisch kompromißlosen Epochismus wider.²¹ Spätere Dichter werden dagegen den epochistischen Grenzen ihres Mediums Rechnung tragen und Ausdrucksmöglichkeiten erschließen, die sich Stein verbaut hatte.

Auch William Carlos Williams ging es um eine uneinbezogene reine Gegenwart, sein "eternal moment". Hierzu klammert er in Spring and All (1922) die gesamte Kulturwelt ein. Er verlangt

the annihilation of every human creature of the face of the earth. <...> None to remain, nothing but the lower vertebrates, the mollusks, insects and plants. Then at last will the world be made anew.

Die neu erschaffende Kraft bezeichnet Williams mit dem Allerweltsbegriff "imagination", definiert jedoch dann recht klar die Funktion seiner "imagination": "To refine, to clarify, to intensify that eternal moment in which we alone live there is but a single force - the imagination." Der Leser wisse zwar, was er vor 20 Jahren gewesen sei, und er habe wohl auch eine Vision seines

zukünftigen Zustandes, aber was er nie kenne, ja auch nur zu kennen wage, das sei, "was er genau in dem Augenblick ist, in dem er existiert. Und dieser Augenblick ist das einzige, das mich überhaupt interessiert. Ergo, wen kümmert es, was ich tue? Und was kümmert es mich?" Bereits mit unserem Handeln, das notwendigerweise Gegenwart überschreitet, verdecken wir die absolute, uneinbezogene Gegenwart. Offenbar ist wieder so etwas wie "wise passiveness" angezeigt.²² .

"The Right of Way" demonstriert diese Epoché. Lassen wir uns dabei nicht davon irre machen, daß der Sprecher weder auf einem Stein sitzt noch im Grase liegt, sondern - dank technischem Fortschritt - im Auto fährt:²³ .

The Right of Way

In passing with my mind on nothing in the world	and a boy of eight who was looking at the middle of
but the right of way I enjoy on the road by	the man's belly at a watchchain -
virtue of the law - I saw	The supreme importance of this nameless spectacle
an elderly man who smiled and looked away	sped me by them without a word -
to the north past a house - a woman in blue	Why bother where I went? for I went spinning on the
who was laughing and leaning forward to look up	four wheels of my car along the wet road until
into the man's half averted face	I saw a girl with one leg over the rail of a balcony

Im Vorbeifahren nimmt der Autofahrer zwei Szenen wahr. Der ersten billigt er "supreme importance" zu, und die zweite wird durch das "until" ebenfalls deutlich aus der Monotonie des Dahinfahrens herausgehoben. Traditionsverhaftete Leser - etwa in Gestalt meiner Studenten - versuchen dieser "Wichtigkeit" gerne durch bedeutungsstiftende Interpretationen gerecht zu werden. So wird das unschuldige Mädchen fast regelmäßig zur präsumtiven Selbstmörderin. Doch der gewitzte Williams-Leser erkennt in diesen Szenen jene lyrischen Stilleben wieder, wie sie uns in zahlreichen Williams-Gedichten begegnen, etwa in "Young Woman at a Window":

She sits with
tears on

her cheek
her cheek on

her hand
the child

in her lap
his nose

pressed
to the glass

In dieser laut- und bewegungslosen Szene scheint fast nur der visuelle Sinn aktiv zu sein. Das Auge des Sprechers gleitet ungeföhrt von den Tränen auf der Wange zur Hand und von da zum Kind auf dem Schoß, dessen Nase gegen die Fensterscheibe gepreßt ist. Wir erfahren ebensowenig etwas über den Anlaß der Tränen wie über den Scherz des Mannes in der Autoszene, der den Mann zum Lächeln und die Frau zum Lachen bringt.

Es liegt nun ein gewisser Witz darin, daß in beiden Gedichten für zwei Menschen, die im Unterschied zum Leser völlig im Bilde sind, dennoch der ursächliche und begrifflich verstehbare Kontext von Heiterkeit bzw. Kummer derselben, wenn nicht gar einer noch rigoroseren Epoché verfällt. Als Kinder leben sie offenbar in einer eigenen Welt, wie die ungeteilte Aufmerksamkeit für die Uhrenkette bzw. die der Außenwelt zugewandte plattgedrückte Nasenspitze kundtun.

Für die beiden Sprecher vollzieht sich die Ausklammerung des Wissenshorizontes gewissermaßen in zwei Schüben, deren erster freilich nur im Autogedicht explizit ausgesprochen wird: "with my mind on nothing in the world" und "Why bother where I went?" Erst solches Leerfegen des Bewußtseins ermöglicht wohl die Offenheit für die 'namenlosen Schaustücke' ("nameless spectacle") der beiden und zahlreicher weiterer Stilleben- oder Dinggedichte von Williams. Auch der zweite Epoché-Schub wird im allgemeinen - etwa im zweiten Gedicht - nur impliziert, jetzt aber durch die Präsentation. Das Autogedicht ist hier expliziter: Der Verstehenskontext für die Heiterkeit bleibt dem Sprecher verborgen auf Grund der räumlichen Distanz und nicht zuletzt wegen der Geschwindigkeit des Vorbeifahrens, welche die Szene zu einer stummem Momentaufnahme, zu einem stehenden Bild verkürzt. Gemäldehaften, also zeitfreien Charakter hat auch das zweite Gedicht, wie sehr viele andere derartige Gedichte von Williams.

In einem poetologischen Gedicht spricht Williams aus, was er als Lyriker von der Malerei gelernt hat. In seiner Jugend hatte Williams übrigens geschwankt, welcher der beiden Künste er den

Vorrang geben sollte.

Raindrops on a Briar

I, a writer, at one time hipped on
painting, did not consider
the effects, painting,
for that reason, static, on

the contrary the stillness of
the objects - the flowers, the gloves -
freed them precisely by that
from a necessity merely to move

in space as if they had been -
not children! but the thinking male
or the charged and deliver-
ing female frantic with ecstasies;

served rather to present, for me,
a more pregnant motion: a
series of varying leaves
clinging still, let us say, to

the cat-briar after last night's
storm, its waterdrops
ranged upon the arching stems
irregularly as an accompaniment.

Das Medium der Malerei, die Leinwand, klammert von vorneherein die Zeitdimension ("static") und die auditive Dimension ("stillness") aus, ferner alles begriffliche Denken ("the thinking male") und alle ursachenbedingte oder zielgerichtete Emotionen ("the charged and delivering female frantic with ecstasies"). Diese Ausklammerung ist für Williams offenbar keine Einschränkung, vielmehr eine 'Befreiung vom Zwang, sich zu bewegen, zu denken' ("freed them <...> from a necessity merely to move" etc.). Solche Befreiung von der zeitlichen, auditiven und diskursiven Dimension öffne die Sinne vielmehr für eine 'bedeutungsschwangerere Bewegung' ("a more pregnant motion"). Man denkt unwillkürlich an Keats' "Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter", das den auf der Urne abgebildeten Flötenspielern gewidmet ist. Zu Recht, denn "Ode on a Grecian Urn" ist bereits ein frühes epochistisches Dinggedicht. Dabei läßt sich übrigens auch der literarhistorisch frühe Ort am Gedicht nachweisen, etwa an dem argumentativen Rahmen dieser Ode. (Vgl. S.)

Williams' poetologisches Gedicht demonstriert schließlich seine Poetik mit einem für Williams typischen Pflanzen-Stilleben. Der malerisch bewegungslos gesehene Heckenrosenstrauch evoziert

mit seinen dekorativ aufgezogenen Wassertropfen umso intensiver den geräuschvollen und bewegungsdynamischen "Sturm der vergangenen Nacht".

Man kann manche Gedichte von Williams geradezu in der Reihenfolge ihrer epochistischen Radikalität anordnen. In "The Disputants" werden die Blumen auf dem Eßtisch einer Gesellschaft in dem Maße für den Sprecher zu hörbaren Diskutanten, als er fähig ist, die "laute Konversation" seiner Mitmenschen zum belanglosen Hintergrundgeräusch werden zu lassen, "frail as vaudeville". In "The Pot of Flowers" setzt sich als Schlußpointe der dunkle Blumentopf als noch intensivere Seinsweise von dem Farben- und Formenaufbruch der Blätter und Blüten oberhalb ab. Moos und erst recht Topf gehören einer noch dinglicheren und zeitferneren Welt an. Entsprechend sticht ihre 'Heiterkeit' ("gay") vom emotionalen Aufbruch oberhalb ab.``

"The Pot of Flowers" soll dem Gemälde "Tuberoses" von Williams' Freund, Charles Demuth, nachempfunden sein. War Demuth, waren die Maler also vielleicht immer schon dort, wohin der Dichter Williams mit seinen malerisch gesehenen Stilleben erst mühevoll zu gelangen trachtete? Ein vergleichender Blick auf das Gedicht "The Great Figure" (s.S.), das Demuth acht Jahre später in sein Bild "I Saw the Figure 5 in Gold" übertrug, kann klären helfen. In diesem Dinggedicht in Erlebnisform wird der Erlebniskontext - das Lichterspiel und der Lärm eines dramatischen Feueralarms - nur evoziert, um umso emphatischer hinter der menschenfernen dinglichen Wirklichkeit einer auflackierten 5 zurückzutreten. Dieses flache, fast Weniger-als-ein-Ding scheint Gewicht und Energie des schweren Autos ganz in sich aufgenommen zu haben, wenn es "angespannt ohne Beachtung der Gongklänge, des Sirenengeheuls und des Radgerumpels" sich durch die dunkle Stadt bewegt. Die Ziffer zeigt ihre bedeutungsvolle 'Größe' (Titel) in dem Maße, in dem der lärmende Alltagskontext ausgeklammert wird. Demuth betont malerisch den Vorrang der 5 vor dem durch Lichtstrahlen erhellten Dunkel, und er symbolisiert auch die Bewegung. Aber das malerische Medium der zweidimensionalen Leinwand bannt von Anfang an dreidimensionale und geräuschvolle Umwelt und lautlose unräumliche Ziffer in dieselbe stille Zweidimensionalität. Die Epoché von Zeitanschauung, Laut und diskursivem Denken ist den Raum- und Flächenkünsten verschlossen, da bereits medial vorgegeben.

Kenneth Burke hat sich schon 1922 mit einem scharfsichtigen Satz zu "The Great Figure" geäußert: "What, for instance, could be more lost, more uncorrelated, a closer Contact, a greater triumph of anti-Culture, than this poem". Unter "Contact" versteht Burke den unmittelbaren, vorrationalen Wirklichkeitskontakt: "man without syllogism", "without Spinoza's Ethics, man with nothing but the thing and the feeling of that thing".²⁴ Williams' berühmte 'Dinglichkeit' als epochistisches Produkt. Sie tritt nun nirgendwo drastischer zu Tage als in jenen Gedichten, die Menschen darstellen, etwa in "The Waitress", "The Lonely Street" oder etwa "La Belle Dame de Tous Les Jours". In diesem Gedicht (s.S.) hat man den Eindruck, daß der Sprecher gerade aus einem Zustand der tiefsten Selbstverlorenheit erwacht und den Kopf als ein sprechendes und sich bewegendes Etwas wahrnimmt. Die Worte selbst sind unwichtig. Ebenso hat diese dingliche Wahrnehmung nichts zu tun mit dem, was sich im Lächeln kundtut, also nichts mit psychologischen Regungen in diesem Ding, wie die dritte Strophe aussagt.

Ein weiteres Gedicht, "Sunday", macht die Ausklammerung sprachlicher Inhalte noch deutlicher. Wir hören, vielleicht vom Nachbarhaus durch ein geöffnetes Fenster, ein Gemisch von Geräuschen: Geschirrkloppern, Wasserlaufen, Türzuschlagen und dazwischen eine hohe und eine tiefe Stimme. Nur einzelne, zusammenhanglose, teilweise noch abgebrochene Kurzsätze dringen durch. Das letzte Wort bleibt unvollständig. Man hört eine Türe zuschlagen. Das Sonntag-Gedicht endet mit "Amen.": das Ende einer sonntäglichen Andacht also, freilich keiner kirchlichen, aber vielleicht doch einer religiösen. Jedenfalls nannte Williams einmal das "eine Art namenlose religiöse Erfahrung", was ihm als Zwanzigjährigem widerfahren war:²⁵

eine plötzliche Ergebung in die Existenz <...> Ich resignierte, ich gab auf <...> es scheint mir so viel wichtiger, daß ich b i n. Wohin soll man gehen? Was soll man tun? Dinge haben keine Namen für mich und Orte keine Bedeutung. Dank dieser Anonymität fühle ich mich ebensosehr ein Teil der Dinge wie Bäume und Steine. Der Himmel erscheint offen gesagt unmöglich.

Diese Fähigkeit zur (zeitweiligen) Selbstaufgabe erinnert an die Zustände der oft tagträumerischen Selbstverlorenheit, in denen

sich alle Sprecher unserer Gedichte befunden haben. Sie erinnert an Whitmans und besonders auch Wordsworth's Sprecher und an Schopenhauers Bemühung, das denkende und willentliche Ich zu unterlaufen. Es ist der subjektseitige Aspekt der Epoché.

Williams führte seine Epoché methodisch recht bewußt durch. Zeit- und gelegentlich Raumkontext sowie gedankliche Zusammenhänge wurden, wie gezeigt, durch verschiedene Manöver eingeschränkt oder gar eliminiert. Das geschah etwa durch blitzaufnahmeartige Kurzwahrnehmungen aus dem fahrenden Auto oder von einem vorüberfahrenden Auto, durch Beeinträchtigungen der auditiven und vielleicht auch visuellen Wahrnehmungen, oder einfach durch tagträumerische Teilabsenzen. Vor allem machte sich der Dichter und Amateurmaler Williams auch die medialen Differenzen zwischen Zeit- und Raum- bzw. Flächenkunst zunutze. Immer unterliefen diese Epochéen eingefahrene Bewußtseins- und somit Wirklichkeitsordnungen, um darunterliegende Wirklichkeiten erfahrbar zu machen. Das war die heuristische Funktion dieser Epochéen.

Kenneth Burke erinnerte sich 1922 an ein Blatt, auf das Williams neunmal untereinander geschrieben hatte: "Order is Heaven's first law." Bei der fünften Zeile sei der Dichter offenbar "merklich ungeduldig" geworden, von der siebten Zeile an sei der Text "völlig unleserlich" geworden, und die neunte Zeile sei nur noch eine "Wellenlinie" mit vier Unterbrechungen gewesen. "Zuerst", so Burkes Kommentar, habe er dies "sehr tadelnswert" ("quite damning") gefunden:

but on second thought, what use could Williams make of order? He thinks in an entirely different set of terms. To add organization to his poetry would have no more meaning than to insist that his lines begin in alphabetical rotation."²⁶ .

Knapp 70 Jahre nach Burke ist es leichter, sehr wohl ästhetische "Organisation" in Williams Gedichten zu sehen, auch seinen methodischen Umgang mit mentalen Ordnungen zu würdigen, und sei es in der Form ihrer Epoché. Vielleicht sind jetzt auch in den 'tadelnswerten' neun Zeilen die neun Verse eines konkreten Gedichts zu erkennen, das zum direkten Vergleich mit dem Eingangsgedicht von Ernst Jandl einlädt. Beide Gedichte führen die Auflösung einer göttlich sanktionierten Ordnung vor. Das mündet in Jandls Lautgedicht konsequenterweise in bedeutungslose Lautgeräusche und in

Williams' typographisch-visuellem Gedicht in bedeutungsleere Linien. Beide Gedichte treiben die Epoché bis zum sinnfreien physikalischen Ausdrucksmedium. Mit der zunehmenden Abstraktion vom Gedanklichen und der gleichzeitig wachsenden Konkretion des medialen Trägers sagen sie wohl auch etwas zur Säkularisierungsgeschichte dieser Kultur aus.

4. Der epochistische Weg zu Postmodernismus und Poststrukturalismus

Der bei Proust und im Bewußtseinsstromroman innengerichteten Epoché könnte man wieder eine außengerichtete parallel setzen. Hemingway klammerte im Unterschied zu Proust die innengerichtete Komponente des Eindrucks ein und landete so bei einer vergleichsweise gefühlsamputierten Wahrnehmung. Der heuristische Zweck solcher Epoché war es, die anezogenen Gefühlskonventionen zu unterlaufen - "what you were supposed to feel, and had been taught to feel" -, um die wirklich erlebte Emotion evozieren zu können. Der Weg hierhin bestand in der rigorosen Beschränkung, nur "niederzuschreiben, was tatsächlich in einer Handlung passierte; was die wahrhaften Dinge waren, die die erlebte Emotion produzierten". Das war Hemingways behavioristisch registrierte und fast physikalisch nackte "sequence of motion and fact".²⁷

Hemingways gleichmütig und urteilsfrei registrierendes Bewußtsein hat in Camus' L'Etranger (1942) eine weitere Reduktion erfahren und in Robbe-Grillet's La Jalousie (1957) seine letzte Schwundform erreicht. Sie entspricht Robbe-Grillet's "Absetzung der alten Mythen der 'Sinntiefe'". Daher ist nur noch das "optische, beschreibende Adjektiv" erlaubt, "jenes, das sich damit begnügt, zu messen, zu placieren, zu umgrenzen, zu bestimmen".²⁸ Kompromißbereiter und daher oft auch literarisch überzeugender haben weitere Autoren denselben Weg beschritten. In Ferdinando Arrabals Roman, Baal Babylon (1959), erscheinen einem kindlichen Erzählbewußtsein ideologische Aussagen nur noch als leere Sprachhülsen, deren fehlende Überzeugungskraft auch durch litaneienhafte Wiederholung nicht mehr wettgemacht werden kann. Diese Sprachverdinglichung ist Teil eines Rückzugs auf die konkrete Wahrnehmungswelt, die allein noch Wirklichkeitsvergewisserung zu versprechen scheint. Bereits Hemingways Leutnant Henry hatte "abstrakte Worte wie Ruhm, Ehre, Mut oder heilig" im Vergleich zu "Flußnamen, Regimentsnummern und Daten" "obszön" genannt.²⁹ Arrabal geht in dem genannten Roman lediglich weiter. Auch in seinen Theaterstücken, wie überhaupt weithin im Theater des Absurden, wirft die Unmöglichkeit jeglicher Ideologie auf das physisch Konkrete zurück.

Robbe-Grillet schnitt die bedeutungsvolle "Tiefe" der Sprache u.a. dadurch ab, daß er jegliche Metaphorik unterband. Donald Barthelme machte die Sprachverdinglichung gerade durch seinen be-

sonderen Metapherngebrauch augenfällig. Seine Zwerge in Snow White (1967) benützen die metaphorreiche Umgangssprache, aber sie scheinen wie similaritätsgestörte Apathiker außerstande, den metaphorischen Sinntransfer zu leisten. Sie verwörtlichen ihre Metaphern, bleiben beim konkreten Bild stehen und schneiden die metaphorische Sinntiefe, die zudem oft genug eine kulturelle Sinntiefe ist, ab. Auch dies hat bereits mit der Annäherung des thematischen Bildempfängers an die konkrete Bildlichkeit bei Wordsworth begonnen und über den Imagismus zur Konkreten Poesie geführt. So beobachtete Helmut Heißenbüttel bei Eugen Gomringer eine "Reduktion" der Metapher "auf das Wort", und Franz Mon, ebenfalls Konkreter Poet, begrüßte die "Emanzipation" der Sprache "von der zivilisatorischen Sinnfunktion".³⁰ Ernst Jandls "Fort-schreitende Räude" evoziert den Zusammenhang von Sinnausfall und Sprachemanzipation. Daß schließlich auch die Sprache selbst, als früherer Sinnträger, von dieser fortschreitenden Räude in unserem Eingangsgedicht befallen wird, ist nur konsequent.

Neben den soeben verfolgten 'behavioristischen' Außenweg der Epoché läßt sich wieder der quasi 'phänomenologische' Innenweg stellen. Er führt über Proust, Bewußtseinsstromroman bis hin zu weiteren postmodernistischen Werken und zeitigt ebenfalls eine Versprachlichung. Nur geht jetzt die sprachtranszendente Bedeutung unter in einer entfesselten innersprachlichen Metaphorik. Ähnlich der Traumsprache scheint jeder Bildspender und jeder Signifikant nur auf weitere Bildspender und Signifikanten statt Bildempfänger und Signifikate zu weisen. Der Bewußtseinsstrom und noch entschiedener ein Werk wie Thomas Pynchons The Crying of Lot 49 (1966) sind Beispiele.

Henry Staten beschrieb 1988 die 'radikale Wittgenstein-Praxis' seines Lehrers Oets Bouwsma in einer Weise, die dem Leser modernistischer und postmodernistischer Werke wohlvertraut ist:

Es war, was ich eine linguistische oder grammatische Epoché oder zeitweilige Aufhebung nennen möchte, während der man aufhört zu denken, man spräche über abstrakte, sprach-transzendente Wirklichkeiten in der Art philosophischer Spekulation. Man lernt stattdessen, auf die benützte Sprache selbst zu blicken, Wörter und Wendungen auf ihren Bezug zu anderen Ausdrücken auszureizen und zu sieben, der Textur ihrer Verbindung untereinander und mit ihren Anwendungssituationen nachzuspüren. <...> es stellte sich als teuflich schwierig heraus, mit

der Gewohnheit zu brechen, durch die Sprache hindurch zu blicken <...>³¹ .

Staten bringt richtig zum Ausdruck, daß die Einklammerung einer sprachjenseitigen Wirklichkeit auf Zeit geschieht und heuristisch motiviert ist. Übrigens implizieren seine Worte, daß nicht nur der phänomenologisch geschulte Existentialismus, sondern auch seine positivistische (quasi sprach-behavioristische) Gegenspielerin, die sprachanalytische Philosophie, epochistisch vorgeht.

Dieselbe 'sprach-behavioristische' Epochistik fordern Postmodernisten, wenn sie eine fiktionale Gestalt lediglich als "word being(s)" oder "grammatical being" rezipiert wissen wollen. Wieder dürfte es für den Normalleser "teuflisch schwierig" sein, jegliche imaginative Zutat, jegliche personalisierende Synthese, die über die sprachliche Darbietung hinausgehen, einzuklammern und bei der Figur als nacktem Sprachgebilde und bloßem Instrument der Sprachorganisation stehenzubleiben.³² .

Mit dem Aussetzen des Wirklichkeitsbezugs sprachlicher Zeichen, also mit dem Kappen der sprachjenseitigen Referenten, hat Saussure bekanntlich dieselbe Einklammerung vollzogen. Nur so könne Sprache als Struktur sichtbar werden, als ein System von sprachimmanenten Oppositionen und Differenzierungen der Wörter und Wortbedeutungen bzw. Signifikanten und Signifikate.

Der Poststrukturalismus erweitert diese strukturalistische Epoché noch in das Sprachsystem hinein, nachdem er im stabilen Signifikat und im Strukturbegriff selbst jenen "Logozentrismus" entdeckt hat, der das abendländische Denken seit Sokrates geplagt habe. Jetzt changieren die Signifikate vielmehr identitätslos in den sich wandelnden Kontexten ihres Auftretens und ihrer Rezeption. Ja in der bodenlosen écriture Derridas nehmen sie den Charakter von innersprachlich weiter verweisenden Signifikanten an. Damit verliert der Text seine Stabilität, er spricht vielzünftig, vor allem für den Dekonstruktionisten, der durch das Aufdecken verborgener Aporien die vom Autor beabsichtigte Schlüssigkeit der Aussage destruieren will, etwa indem er Widersprüche zwischen wörtlicher Aussage und metaphorischer Bildlichkeit aufdeckt. Freilich ereilt eine solche Dekonstruktion früher oder später dasselbe Schicksal durch eine neue Lektüre. Jeder Text ist somit nur Zwischentext und im steten Austausch mit alten und neuen Texten, mithin ohne feste Mitte oder Präsenz, strenggenommen auch ohne Originalität.

Für Derrida präsentiert sich der abendländische Logozentrismus zugleich als Phonozentrismus insofern, als die Sprechstimme im Unterschied zum geschriebenen Text die ruhende Gegenwärtigkeit der Wortbedeutung mit der Präsenz des Sprecherbewußtseins zu verbürgen scheint. Demgegenüber richtet der schriftliche Text den poststrukturalistischen Blick durch die Abwesenheit fester Wortbedeutungen und endgültiger Interpretationen hindurch auf den sprachimmanenten Prozeß des unabschließbaren Differenzierens. Konsequenterweise im Sinne dieses Durchblicks rangieren nun Schrift vor Sprechstimme, unbewußter Sprachprozeß vor Sprecherbewußtsein, Signifikant (als Element des Sprachprozesses) vor (ohnehin nur hypothetischem) Signifikat. Diese umgekehrte Rangordnung drückt wieder die methodische Einklammerung des bewußt wollenden und handelnden Subjekts, also seine Epoché (auf Zeit) aus - in radikaler Fortsetzung der Epochéengeschichte seit Kant.

Laut Derrida leidet also die abendländische Philosophie von Plato bis einschließlich Phänomenologie und Strukturalismus unter der Illusion eines normativen Logozentrismus und einer Philosophie der Präsenz, wo doch bereits jede Wortbedeutung (Signifikat) nur die instabile Summe ihrer Differenzen und Abschattierungen zu anderen instabilen Wortbedeutungen ist. 'Gott', 'Gottes Wort', der implizierte 'Logos' in unserem Eingangsgedicht sind solche "transzendentalen Signifikate" einer Philosophie der Präsenz. Dieselbe Funktion erfüllen aber auch die Ursprungsbegriffe innerhalb der Epochéengeschichte. Ja diese Epochéen erscheinen oft unterwegs auf der Suche nach einem Gottes- oder Logosersatz in einer säkularisierten Welt. Ich erinnere an Schopenhauers und Husserls reine "Ideen-" bzw. "Wesensschau". Wordsworth glaubte mit "elementary feelings", Whitman mit dem Tastsinn einem Identitätskern nahezu kommen, Emerson mit "Spontaneity or Instinct", nachdem er in "Self-Reliance" in elaborater Weise die rationalen und gesellschaftlichen Belange des erwachsenen Bürgers eingeklammert hatte. Prousts epochistische "unwillkürliche Erinnerung" sollte einen Blick auf den "zeitfreien Menschen" eröffnen. Auch Hemingways "real thing, the sequence of motion and fact", sollte zeitüberdauernde Gültigkeit erreichen. Williams versuchte durch umfassende und in der Schreibpraxis sehr einfallsreiche Epochistik zu einem "eternal moment" vorzustoßen, Faulkner zu einer Zeitlosigkeit des 'Körpernahen (Bewußt-)Seins'. Dagegen ist wohl

bei Pynchon und Barthelme schon so etwas wie ein zentrumsfreies Spiel im Sinne des Poststrukturalismus zu beobachten.

So gesehen steht der Poststrukturalismus also bereits jenseits unserer Epoche. Andererseits ist er in diese Position doch nur durch eine verschärfte Epoché gelangt. Insofern gehört er noch zu dieser Geschichte. Mit 'Entsubjektung' und 'Medialisierung', zum Beispiel, liegt er voll im Trend der skizzierten Epoche der Epoché. Er erleidet auch dieselben epoché-typischen Mißverständnisse, die unsere Geschichte von Wordsworth an durchziehen. Humanistische Kritiker von links bis rechts haben von den fragmentierten Gestalten einer epochistisch-explorativen Dichtung auf eine dekadente Gesellschaft zurückgeschlossen. Noch in den 80er Jahren treten beim Adornoschüler und Textsoziologen Peter V. Zima "Die Krise der Werte", "des Subjekts", "Der Tod des Erzählers" u.ä. als alarmierende Kapitelüberschriften auf, und die Ambivalenz bei Proust und anderen, sowie die Indifferenz bei Camus und anderen verkünden den unheilvollen Sieg des quantitativen Tauschwertes Geld über den qualitativen Gebrauchswert.³³ Offenbar wird hier die theoretisch-explorative Einstellung der epochistischen Literatur verkannt und ihr der lebenspraktische Bezug mimetischer Literatur unterstellt.

Dasselbe mimetische Mißverständnis liegt auch den Deutungen zugrunde, der "Cult of Inactivity" von Wordsworth bis hin zu den Ästhetizisten stelle die Flucht aus einer als häßlich empfundenen Industriegesellschaft dar, oder der Strukturalismus sei Ausdruck einer Gesellschaftskrise.³⁴ Recht besehen ist dieser "Kult" nur Ausdruck einer epochistisch theoretischen Einstellung, die sich im 20. Jahrhundert bis in die postmoderne Literatur hinein verschärfend fortgesetzt hat. Solcher Verschärfung entspricht dann auch der gegen Strukturalisten und Poststrukturalisten gerichtete Vorwurf vom Tode des Subjekts. Ein gebührendes In-Rechnung-Stellen der epochistischen Prämissen sollte jedoch wieder die dramatische Hinrichtung des Subjekts zur methodischen Beurlaubung auf Zeit entkrampfen.

Freilich haben auch praktizierende Epochisten gelegentlich den heuristisch theoretischen Charakter ihres Tuns vergessen und damit solche Mißverständnisse ermutigt. Ihnen hat Huysmans mit Des Esseintes ein humorvolles, gleichwohl mahnendes Denkmal gesetzt. Müßte nicht so mancher Dekonstruktionist seinen Triumph über diesen oder jenen berühmten Primärtext gehörig dämpfen, vergegenwärtigen?

tigte er sich, daß nach vorangegangener Ausklammerung des auktorialen Aussage- und Gestaltungswillens nur noch ein Sieg über das sprachliche Medium möglich war! Tatsächlich laufen so viele dekonstruktionistische Lektüren - oder 'Schreiben' - immer wieder auf dasselbe Ergebnis hinaus: auf den Nachweis der logischen Widerborstigkeit des sprachlichen Mediums.

Nein, große Philosophie kann solche erkenntniskritische Epochistik gewiß nicht mehr sein wollen, weder mit dem Zepter noch mit dem Hammer in der Hand. Nietzsche - wenngleich als Sprachphilosoph selber Teilzeit-Epochist - hat an anderen Stellen das zeitgenössische Nebeneinander von selbstbewußter Wissenschaft und epochistisch enthaltsamer Philosophie bespöttelt:

Die Wissenschaft blüht heute und hat das gute Gewissen reichlich im Gesichte, während das, wozu die ganze neuere Philosophie allmählich gesunken ist, <...> Philosophie auf "Erkenntnistheorie" reduziert, tatsächlich nicht mehr <ist> als eine schüchterne Epochistik und Enthaltensamkeitslehre: eine Philosophie, die gar nicht über die Schwelle hinwegkommt und sich peinlich das Recht zum Eintritt verweigert - das ist Philosophie in den letzten Zügen, ein Ende, eine Agonie, etwas, das Mitleiden macht. Wie könnte eine solche Philosophie - herrschen!³⁵ .

Es ist das wissenschaftliche Objektivitätsideal, das solche Zähmung der Philosophie zur Erkenntnistheorie, ja zur dienenden Wissenschaftstheorie unserer Tage bewirkt hat. Für den späten Nietzsche ist "der Kultus des 'Objektiven'" daher auch ein "Irrtum", der in Schopenhauers Lehre gipfelte,

im Loskommen vom Affekt, vom Willen liege der einzige Zugang zum "Wahren", zur Erkenntnis; der willensfreie Intellekt könne gar nicht anders, als das wahre, eigentliche Wesen der Dinge sehen.

Derselbe Irrtum in arte: als ob alles schön wäre, sobald es ohne Willen angeschaut wird.³⁶ .

Der Kreis schließt sich: Die Bemühung um (möglichst subjektfreie) Objektivität führte in der Philosophie bereits Schopenhauer und später Husserl zur epochistischen Methode. Solche Epochistik aber bedeutete die Zähmung der Philosophie zur Erkenntnistheorie, ja Wissenschaftstheorie im Dienste einer aufblühenden Wissenschaft. Daß "derselbe <epochistische> Irrtum" auch Kunst und Literatur

befallen hat, ist von Nietzsche ebenfalls bereits mitbedacht, natürlich noch ganz im Rahmen von Kants "zweckfreier Zweckmäßigkeit" und einer "ästhetischen Distanz" im Sinne des ästhetizistischen l'art pour l'art.

Nietzsches Bewertung tut hier nichts zur Sache. Hundert zusätzliche Jahre Epochistik in Philosophie, Kunst und Literatur haben eine Fülle an Einsichten und (ästhetischen) Erfahrungen beschert. Sie und die Konsequenz ihrer Erzielung erlauben heute eine weit ausgewogenere Betrachtung.

Man könnte zur Abwechslung den Logozentrismus und seine abendländische Ausformung auch einmal als eigentliche Leistung dieses Kulturkreises betrachten. Die Epoche der heuristischen Epoché wäre dann die Phase seiner analytischen Bewußtwerdung. Hinter diese Phase läßt sich kreativ nicht mehr zurückgehen, nur noch appreciativ. Für die skizzierte Epoche selbst dürfte die heuristische Epoché repräsentativ sein, nämlich als Ausdruck eines wissenschaftlich züversichtlichen, ästhetisch explorativen, aber philosophisch skeptischen Zeitalters.

Die Geschichte der heuristischen Epoché ist letztlich nichts anderes als der Weg von der klassischen Wertevernunft zur instrumentellen Vernunft unserer Tage. Nur hilft der Begriff der heuristischen Epoché diese bereits klischeehaft gehandelten Begriffe, ihre Interaktion und Abfolge zu durchleuchten, auch dort, wo sie zuerst nicht vermutet werden: etwa in der literarischen Ästhetik. Poes Ästhetik war ein frühes Beispiel. Im selben Maße, in dem er inhaltlich thematisch die logische und sittliche Vernunft aus seinem autonomen<!--> "poem per se" ausklammerte, kehrte die Vernunft in der Gestalt der konstruktiv instrumentellen Vernunft als Werkzeug des 'Gedichtemachers' zurück. Poes Ehrgeiz war es doch nun, zu zeigen, wie seine Gedichtkomposition "mit der Präzision und strikten Konsequenz eines mathematischen Problems" vor sich gegangen sei (s.S.). Poe zeigte so eine wichtige Konsequenz für die epochistische Literatur und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.

5. Epoché und pluralistisch demokratische Gesellschaft

Diesem wissenschaftlich positiven, philosophisch enthaltsamen Zeitalter einer überwiegend instrumentellen Vernunft müßte wohl auch ein gewandelter Menschentypus entsprechen. Zwar wird heuristische Epoché stets nur auf Zeit und grundsätzlich theoretisch vollzogen. Aber die Einstellung selbst sowie die durch sie gewonnene Bewußtheit dürften prägenden Charakter besitzen.

Der epochistischen Methode zugrunde liegt die Vorstellung einer hierarchischen Bewußtseinspyramide, etwa im Sinne Kants. Und ganz im Sinne von Kants Modell entspricht die äußere Erfahrungswelt formal der Bewußtseinsstruktur, eben als deren Produkt. Der Parallelismus von Epoché am Subjektpol und Epoché am Objekt-pol seit Wordsworth und Schopenhauer entsprach beiden Grundvorstellungen.

Plato nahm bereits manches davon vorweg. In seiner Politeia sieht Plato den Staat als einen Menschen im Großen. Den drei Bewußtseinsvermögen, Vernunft, Wille und sinnlichen Appetiten entsprechen die drei Stände der Herrscher, Wehrleute und wirtschaftlichen Erzeuger (Bauern, Händler). Und so wie im vorbildlichen Menschen eine strikte Hierarchie mit der erkennenden und mäßigenden Vernunft an der Spitze vorliegt, so üben in Platons vollkommenem Staat Philosophen als Vertreter der erkennenden Vernunft das Herrscher- und Lehramt aus, während der Nährstand analog zur Stellung der Sinnlichkeit zuunterst in dienender Funktion rangiert.

Eine solche Einstimmigkeit (Homologie) der Gesellschaftshierarchie mit der Bewußtseinspyramide hat die klassische Ästhetik - wenn auch in gelockerter Form - bis zur Romantik bewahrt, jetzt mit der aristokratischen Oberschicht als Instanz gesellschaftlicher Vernunft. Jane Austens Pride and Prejudice läßt sich wie ein spätes Demonstrationsbeispiel dazu lesen. Im Lichte dieser Homologie ist es daher auch einleuchtend, daß die epochistische Wende der Romantik zugleich eine demokratische Wende genannt werden kann. Nach Rousseau in Frankreich war im Englischen wohl Wordsworth der erste, der diese doppelte Wende ausdrückte und so das synchrone System in eine diachrone Entfaltungsgeschichte hinein verlängerte.

Auch hier hatte Plato - gewiß voreingenommen - vorgedacht. Seine ideale Aristokratie macht im Gleichschritt mit dem Abbau

der höheren Bewußtseinsvermögen tieferklassigen Gesellschaftssystemen Platz, mit der Demokratie als vorletzter Stufe. Ihr entspricht die Freisetzung der sinnlichen Begierden. Im schlechtesten aller Systeme vollends, in der Tyrannei, kommen die gesetzwidrigen Begierden, die sich sonst nur im Traum offenbaren, zur Herrschaft. Der tyrannische, also schlechteste Mensch ist daher "der, welcher, wie wir einen Träumenden beschrieben, ein solcher wachend ist."³⁷ Plato sieht somit - mit Blick auf Griechenland - eine sukzessive Entfesselung vorrationaler Bewußtseinsstufen im Einklang mit gesellschaftlichem Klassen- und Ordnungsabbau. Wenn hier mit Blick auf eine vergleichbare homologe Entwicklung seit der Romantik der neutralere Begriff 'Emanzipation' vorgezogen wird, dann aus zwei Gründen: Einmal hat die westliche Demokratie neue, auf Leistung gegründete und auf Wahlperioden begrenzte Ordnungshierarchien eingezogen und ist somit (bisher) - selbst als Konsumgesellschaft - nicht zu Platos Begierdenchaos degeneriert. Zum andern geschah der Bewußtseinsabbau in Kunst, Literatur und Philosophie meist unter epochistischem Vorzeichen, somit im wesentlichen stets nur auf Zeit und zu heuristischem Zweck, also im Dienste einer Bewußtseins-erhellung. Platos Tagträumer blieb seit Wordsworth vorwiegend theoretisches Erkenntnismittel.

Die häufige Verbindung epochistischer Übung mit demokratisch-pluralistischen Tendenzen seit der Romantik überrascht also nicht. Sie war bei Wordsworth, Emerson, Whitman, W.C. Williams und vielen Naturalisten belegbar. Die Surrealisten und nach ihnen die Vertreter der deutschsprachigen Konkreten Poesie identifizierten geradezu den einen Aspekt mit dem anderen.

Existiert diese seit Plato immer wieder bemühte Homologie, dann muß auch der vom Subjekt innerhalb der Bewußtseinspyramide gewählte eigene Identitätsschwerpunkt die Einstellung zur Gesellschaft mitbedingen.

In seiner Autobiography (1771 ff.) suchte Franklin seine Ich-Identität in der Übereinstimmung mit den herrschenden gesellschaftlichen Normen. Der Leser wird Zeuge eines lebenslangen Ringens um moralisch vorbildlichen Lebenswandel und um eine Verbindung von beruflichem Erfolg mit gemeinnütziger Aktivität. Franklins Selfmade-man ist zurecht immer wieder als Ausdruck der amerikanischen Variante des Vernunftzeitalters verstanden worden.

Eine in klassischer Begrifflichkeit differenziertere Identi-

tätsorientierung bietet Jane Austens Roman Pride and Prejudice (1796 - 1813). Die Vorstellungswelt dieses Romans ist von der klassischen Gegenüberstellung von art und nature geprägt. Diese Bereichsaufteilung wiederholt auch das Paar reason (bzw. judgment) und feeling. Zum vernunftvollen art-Sektor gehört das rationale Regelsystem, das u.a. auf propriety (decorum) abzielt. Diese durch restraint und prudence disziplinierende Vernunft ist sowohl ästhetischer wie sittlicher Natur. Sie sucht aus dem Singularen, Individuellen das Allgemeingültige, somit auch gesellschaftlich Bindende herauszudestillieren. Propriety und bon sens sind daher ebenso ästhetisch wie sittlich (social duty).

Das notwendige Material, das diese Vernunft veredeln kann und ohne das sie zur leeren Pedanterie vertrocknen würde, liefert der nature Bereich. Er ist der Bereich der Individualität - des genius, falls es sich um ein begnadetes Individuum handelt -, auf alle Fälle der Bereich, der sich durch spontanes Gefühl, Inspiration, Originalität auszeichnen kann, mangels vernunftvoller Disziplin freilich in willkürlicher Singularität, in excess und precipitance zu verlieren droht.

Eine gegenseitige Durchdringung zwischen beiden Bereichen ist also angezeigt. Taste, der gute Geschmack in ästhetischer wie sittlicher Bedeutung, bezeugt den im klassischen Sinn erreichten Ausgleich. 'Ausgleich' wird freilich der verschiedenartigen Qualität beider Bereiche nicht ganz gerecht. Wenn Mary Bennet ihrer Schwester Elizabeth kritisch vorhält, "every impulse of feeling should be guided by reason",³⁸ dann formuliert sie mit dieser klassischen Regel die Materialität des nature Sektors (hier des Gefühls) und die disziplinarisch formende Funktion der Vernunft. Mit "impulse" kommt zugleich die zeitliche Dimension ins Spiel. Der Frische der Spontaneität des nature Bereiches steht die Aspiration des art- und Vernunftbereiches auf zeitenüberdauernde Allgemeingültigkeit gegenüber. Decorum, propriety, learning, Moral sind solche das Individuum übersteigende gesellschaftliche Aspekte, die daher zum art Bereich gehören. Art ohne nature ist also leer, nature ohne art blind. Dabei impliziert der Vordersatz, daß ein Mehr an eingebrachter nature eine klassische Gestaltung durch Vernunft schwieriger, aber auch entsprechend lohnender macht.

Jede einzelne Gestalt in Pride and Prejudice ist nun durch ihren Stellenwert innerhalb dieses Systems charakterisiert, also

durch Reichtum bzw. Armut des nature Bereichs sowie durch Stärke bzw. Schwäche der Vernunft (im art Bereich), auch dadurch, ob sie im Laufe des Romans zu einer vollkommeneren Synthese findet. Am Triebende steht Lydia Bennet mit ihren "high animal spirits" und ihrem "disdain of all restraint" (PP 31, 159). Daß umgangssprachliche Rede und jugendliche Ignoranz aller gesellschaftlichen Konventionen Lydia zur modernsten aller Gestalten dieses Romanes machen, charakterisiert das ausgehende 20. Jahrhundert. Am anderen Extrem - und dem heutigen Leser entsprechend fern - stehen Mary Bennet, Reverend William Collins und Lady Catherine de Bourgh. Alle drei Gestalten leiden unter einer unterentwickelten nature Basis. Eine leerlaufende Vernunft macht Mary daher zur moralisierenden Nachbeterin klassischer Maximen, Collins zum herzlosen Phrasendreschler und willfährigen Untertan seiner adligen Herrin Lady de Bourgh. Diese von leerem Standesstolz erfüllte Dame ist stets bereit, persönliche Rechte aus der klassisch-feudalen Klassenhierarchie abzuleiten, ohne die damit verbundenen Pflichten auf sich zu nehmen.

Die beiden Hauptgestalten erfüllen dagegen die Vorbedingungen für fruchtbare Synthesen. Elizabeth Bennet und Fitzwilliam Darcy sind echter Leidenschaft fähig, verfügen über taste im ästhetischen wie sittlichen Sinn und nicht zuletzt judgment. Zudem lernen sie im Laufe der Handlung ein gewisses Ungleichgewicht auszumerzen. Es paßt zur klassischen Symmetrie von Bewußtseins- und Klassenhierarchie, daß die bürgerliche Aufsteigerin einer Schärfung ihres Urteilsvermögens bedarf, während der Adlige lernen muß, seiner emotiven Natur gerecht zu werden, hier seiner Liebe zur bürgerlichen Elizabeth ("feelings", "inclination" "opposed" to "judgment", PP 130f.).

Kontrastive Beispiele zur Partnerwahl, zum Briefschreiben oder zum Landschaftsgärtnern und nicht zuletzt verschiedene Ebenen des Gesprächs bis hin zur geistreich witzigen Konversation veranschaulichen im Laufe des Romans die vorbildliche Durchdringung beider Bereiche, die hier nur schematisch isoliert und verkürzt angerissen werden konnte.

James Fenimore Coopers Home as Found (1838) liest sich wie ein amerikanischer Abgesang auf Jane Austens klassi(zisti)sche Welt. Die Effinghams wirken wie aus der feudalen Welt des 18. Jahrhunderts in das egalitäre Amerika Andrew Jacksons verschlagene Ari-

stokraten. Zwar sind sie gegenüber dem feudalen Europa stolz auf ihre amerikanische Republik, doch gegenüber einer egalitär gesinnten Öffentlichkeit - im Roman oft als amerikanisch verallgemeinert - setzen sie sich in klassischer Begrifflichkeit ab.

Ihr Wertesystem ist klassischer Abkunft, aber nicht mehr Allgemeingut. Es ist von einem begrifflich differenzierten System, das alle Gesellschaftsschichten und Lebensbereiche ethisch und ästhetisch orientiert, zum Kastenbewußtsein einer Minderheit verkümmert. Daher sind die Effinghams und der mit ihnen sympathisierende Erzähler zu Fremden im eigenen Land geworden. Das gilt auch für den Cooper dieser Jahre. Der gesellschaftskritische Roman ist ihm hier zu einer bissigen Satire geraten. Dennoch enthält dieses von der Kritik wenig gewürdigte Werk scharfsinnige Einsichten.

Für die egalitär gesinnte Mehrheit und Gegenwart stehen insbesondere Aristabulus Bragg, Jurist und Verwalter von Edward Effinghams Landbesitz, und Steadfast Dodge, Journalist und Herausgeber des "Active Inquirer". Beide sprechen gewöhnlich im Namen der demokratischen Öffentlichkeit, die sie gleichzeitig zu manipulieren trachten. Beide jungen Männer sind im Sinne Riesmans "außen gelenkt": frei von historischen 'Vorurteilen', ganz den gegenwärtigen Bedürfnissen zugewandt, das Ohr auf die öffentliche Meinung gerichtet. Für die Effinghams läuft das auf eine Prinzipienlosigkeit hinaus, von der John Effingham bereits die Amerikaner schlechthin bedroht sieht:

"An American 'always,' in the way of usages, extends no further back than eighteen months. In short, everything is condensed into the present moment; and services, character, for evil as well as good unhappily, and all other things cease to have weight, except as they influence the interests of the day."³⁹.

John wirft hier (wie anderswo) dem Durchschnittsamerikaner mangelnde "Aufmerksamkeit für Prinzipien" vor (HF 313), die auf Grund ihres rationalen Charakters und Allgemeingültigkeitsanspruches über den "gegenwärtigen Augenblick" hinausgehen. Wie in Pride and Prejudice gibt die Transzendentalie Zeit Auskunft über den Ort im Koordinatensystem 'Vernunft - Emotionalität'. Der vorwiegenden Nähe zum "gegenwärtigen Augenblick" und einer entsprechenden 'Geschichtslosigkeit' (HF 23) sowie "love of change" (HF 323) in einer Gesellschaft von "regular movers" (HF 23) entspricht die von Bragg und Dodge gefeierte Funktion von emotionalem "'excitement as the great purifier'" im politischen und

kirchlichen Leben (HF 209, 323ff. u.ö.). Der Erzähler kontert kurz darauf:

they had quite forgotten that the more a man was in "an excitement," the less he had to do with reason. HF 325

Doch für Bragg gilt, "'Rotation in feelings <...> is human nature, as rotation in office is natural justice'". Er schlägt damit die Brücke zu seinem radikaleren Demokratieverständnis, für das es auch einleuchtend ist,

"that it might be useful could the whole of society be made periodically to change places, in order that every one might know how his neighbor lives." HF 323

1970 wird dann Jerry Rubin im Namen der Youth Counter Culture verlangen,

that everybody change his job and his clothes every few months. Everybody should interchange roles with others so that we can all share our experiences. (s.S.)

Und so wie Rubins Mitstreiter Abbie Hoffman "politics of ecstasy" fordert, so empfiehlt Rubin das 'Vietnam Day Committee' als "an emotional hothouse, perpetually in orgasm." (s.S.)

Bragg und Dodge sind junge Männer (wie Rubin und Hoffman). Der transzendente Ort ihrer Einstellungen ist gewiß von ihrem jugendlichen Lebensalter mitbestimmt. Doch gerade der Vorrang der Jugend in Amerika ist ein häufig geäußertes Kritikpunkt der Effinghams. Unreife der öffentlichen Meinung, Identitätsschwäche und daraus folgende Imitation des ehemaligen Mutterlandes werden daraus abgeleitet. So wie Geschichtsbewußtsein und Traditionstreue eine augenblicksübergreifende nationale Identität ermöglichen, so bedarf auch der Einzelne einer ihn umfassenden Familiengeschichte, um Identität zu gewinnen, jedenfalls Identität im Sinne der Effinghams. Das heißt nichts anderes als Identität im Sinne der Klassik.

Ganz im Sinne eines Romans des 18. Jahrhunderts und entsprechend überholt für das Jahr 1838 mutet daher die Liebesgeschichte in Home as Found an. Obwohl sich Paul Powis charakterlich längst als den Effinghams ebenbürtig erwiesen hat, bedarf es zur Herstellung seiner vollen Identität des Nachweises, daß er ehelich geboren ist und von moralisch und gesellschaftlich respektierten Eltern abstammt. Jetzt steht einer Heirat mit Elizabeth Effingham

Findling

nichts mehr im Wege. Daß er am Romanende in John Effingham seinen ihm bislang unbekanntem Vater entdeckt, also im Vetter von Elizabeths Vater, wirft ein von Cooper vielleicht unbeabsichtigtes Licht auf die gesellschaftliche Isolierung der klassisch eingestellten Effinghams im egalitären Amerika von 1838.

In schroffem Gegensatz zu Cooper (Austen und Franklin) beginnt drei Jahre später Ralph Waldo Emerson seine Identitätssuche in "Self-Reliance" mit der Frage: "What is the aboriginal Self, on which a universal reliance may be grounded?" Die Antwort fällt radikal romantisch aus: "The inquiry leads us to that source, at once the essence of genius, the essence of virtue, and the essence of life, which we call Spontaneity or Instinct."⁴⁰ Der klassische Leser müßte spätestens bei dem Wort "source" aufschrecken, das nicht mehr zu überindividuellen Normen 'hinauf', sondern zu Wordsworths "elementary feelings" 'hinunter' weist, ja gar zu "Spontaneität" - von der auch Wordsworth sprach - und "Instinkt". Daher muß Emerson noch radikaler als Wordsworth und im schroffen Gegensatz zu Franklin die Gesellschaft und ihre überindividuellen Vernunftnormen als gefährliche Beeinträchtigung des Individuums sehen: "Society everywhere is in conspiracy against the manhood of everyone of its members.<...> The virtue in most request is conformity. Self-reliance is its aversion."<SR 35>

"Nachahmung" ("imitation") von und "Konformismus" mit gesellschaftlichen Meinungen und Konventionen gelten natürlich als verwerfliche Einschränkungen individueller Spontaneität. Übrigens ist nicht nur die Nachahmung des gesellschaftlichen, sondern besonders auch eines europageprägten Über-Ichs für den Amerikaner verderblich. Ins Grundsätzlichere weist Emersons dritter Unwert, "consistency":

The other terror that scares us from self-trust is our consistency; a reverence for our past act or word.<...> Why drag about this monstrous corpse of your memory, lest you contradict somewhat you have stated in this or that public place? Suppose you should contradict yourself; what then? It seems to be a rule of wisdom never to rely on your memory alone, scarcely even in acts of pure memory, but to bring the past for judgment into the thousand-eyed present, and live ever in a new day. Trust your emotion.<...> Leave your theory <...> To be great is to be misunderstood. <SR 40-41>

Hier wird zugunsten individueller Spontaneität gar dem logischen Zusammenhang aufgekündigt. Die Ausklammerung dieser transzendenten Struktur muß sowohl am Subjektpol wie am Objektpol gravierende Auswirkungen zeigen. Weder "Theorie" noch - so einige Seiten später - "Glaubensbekenntnisse", philosophische "Klassifikationen" und "Systeme" besitzen irgendwelche Autorität gegenüber einem "Gefühl", das durch Instinktnähe und spontane Ursprünglichkeit und Frische doppelt sanktioniert ist. Ein "Respekt für unser früheres Handeln oder Wort", selbst wenn es "an diesem oder jenem öffentlichen Platz" geäußert worden sein sollte, kann nur ein Ich einschränken, das als Spontaneität definiert ist und das daher am reinsten in einer absoluten Gegenwart zu sich kommt: "live ever in a new day." <SR 41, 58>

Im obigen Zitat kam daher auch Emersons Mißtrauen gegenüber einem Gedächtnis zum Ausdruck, das die Gegenwart relativierend mit der Vergangenheit verbindet. Marcel Proust hätte hier von willentlichem Gedächtnis, "mémoire volontaire", auch "mémoire de l'intelligence" <!> gesprochen im Unterschied zum "souvenir involontaire". Emerson kennt diese Unterscheidung noch nicht, trifft aber dann doch eine ganz analoge und bewertet wie Proust:

Every man discerns between the voluntary acts of his mind and his involuntary perceptions. And to his involuntary perceptions he knows a perfect respect is due.<...> All my wilful actions and acquisitions are but roving; - the most trivial reverie, the faintest native emotion, are domestic and divine.
<SR 47>

Die Nähe zu Wordsworths tagträumerischen "wise passiveness" ist ebenfalls deutlich. Die entscheidende Funktion des (Tag-)Traumbewußtseins für Williams, Kafka, Faulkner, die Symbolisten, Surrealisten usw. tritt vor Augen. Die Erinnerung an Plato bringt gleich doppelte Bestätigung. Als Anti-Demokrat und Anti-Epochist mußte Plato den Tagträumer als Triebmenschen verurteilen (s.O.).

Einblick in diese regressive Bewußtseinsverfassung bietet Emerson - wieder sehr romantisch und konsequent - das "Verhalten von Kindern, Kleinkindern und sogar Tieren":

The nonchalance of boys <...> is the healthy attitude of human nature. How is a boy the master of society; independent, irresponsible <...> He cumpers himself never about consequences, about interest <...> <SR 34>

Ja schließlich beschämen "Grashalm" und "Rose" den Gesellschaftsmenschen:

These roses under my window make no reference to former roses or to better ones; they are for what they are <...> There is no time to them. <...> But man postpones or remembers; he does not live in the present, but with reverted eye laments the past, or, heedless of the riches that surround him, stands on tiptoe to foresee the future. He cannot be happy and strong until he too lives with nature in the present, above time. <SR 48-49>

Im 20. Jahrhundert wird W.C. Williams denselben Vorwurf erheben, dann aber im Unterschied zu Emerson eine Umsetzung der Erfahrung seines "eternal moment" in Lyrik versuchen. Norman Mailer wird eine "Hip Ethik" preisen, "childlike in its adoration of the present". Und Jerry Rubin wird 15, ja 3 bis 7 als die vorbildlichen Lebensalter ausgeben, weithin mit Emersons Argumenten.

"Self-Reliance" wird weithin, wenn nicht ausschließlich, als beherzigenswerter Aufruf zur Selbstbehauptung innerhalb einer konformistischen Gesellschaft gelesen und ist als solcher beliebte Schullektüre. Beim Wort genommen, bedeutet dieses Lebensrezept aber nicht nur die Auflösung jeder Gemeinschaft, sondern auch die weitgehende Demontage der menschlichen Natur. Nur hinter dem epochistischen Vorzeichen des 'auf Zeit und zu heuristischem Zwecke' ergibt "Self-Reliance" einen Sinn. Emerson hat dieses methodische Vorzeichen nirgendwo gesetzt. Aber er durfte sich zu Recht auf die schlampige Lektüre seiner Leser verlassen, die in diesem Fall viel mit einer unbewußten Korrektur durch den gesunden Menschenverstand gemeinsam haben mag.

Walt Whitman, 'Sänger der amerikanischen Demokratie' und Emersons Schüler, setzte dieses Signal gleich in der Eingangssektion seines "Song of Myself":⁴¹ .

1

I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.

I loafe and invite my soul,
I lean and loafe at my ease observing a spear of summer grass.

My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil, this
air,

dung zwischen Gut und Böse (§ 22). Die "Natur" soll ja "ohne Rückhalt <without check>" zur Sprache kommen (s.o.), d.h. frei vom klassischen restraint.

Zusammen mit dem moralischen Urteil klammert Whitmans Sprecher die gesellschaftliche Welt ein. Die Tiere dienen ihm als Wegweiser. "Sie beweinen nicht ihre Sünden", "sie diskutieren nicht ihre Pflicht gegenüber Gott", "sie sind nicht von Besitz besessen". Erinnern sie den Menschen nicht an ein prähistorisches (gesellschaftsfreies) Dasein (§ 32)! Dem Blick zurück in ein prähistorisch gesellschaftsfreies Dasein parallel ist der Rekurs auf den kreatürlichen Menschen:

Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son,
Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding,
No sentimentalist, no stander above men and women or apart
from them,

<...>

I speak the pass-word primeval, I give the sign of democracy,
By God I will accept nothing which all cannot have their counterpart of on the same terms. <§ 24>

Demnach ist die Rede von einer egalitären Demokratie auf der Basis der gemeinsamen Kreatürlichkeit. In den folgenden Versen macht sich der Sprecher gleichermaßen zum Sprachrohr der "long dumb voices <...> of prisoners and slaves <...> and of thieves and dwarfs <...> and of wombs and of the father-stuff". (Im Vorbeigehen ist wieder die Parallele von Gesellschafts- und Bewußtseinsabstieg zu bemerken.) Der Triebbereich samt allen verfemten Neigungen wird rehabilitiert:

Through me forbidden voices,
Voices of sexes and lusts, voices veil'd and I remove the veil,
Voices indecent by me clarified and transfigur'd.

Hier ist Freuds Lustprinzip zu sich selbst gekommen - jedenfalls für die Dauer von Whitmans Epoché. Hundert Jahre später werden dann Neofreudianer wie Herbert Marcuse und Norman O. Brown auf eine lebenspraktische Befreiung des Triebbereichs hoffen.

Stand die früher schon beobachtete "Identifizierung" des Sprechers mit allen Menschen "in Opposition zur Individualisierung", wie Franz H. Link dargelegt hat, und ließ sie so den Sprecher "im Zustand der Adoleszenz" verharren,⁴² so weist die 24. Sektion in

ihrem Fortgang zu einer narzißtischen Autoerotik, wie sie teilweise einer frühkindlichen Phase eigen ist: "Falls ich etwas höher verehere als anderes, so soll es die Spanne meines Leibes oder irgendeines Teiles davon sein", "schattige Leisten", "festes männliches Pflugeisen", "Du mein reiches Blut! Dein milchiger Strom bleicher Extrakt <"pale strippings"> meines Lebens!" Der über die genitale Sexualität hinaus erotisierte Körper weitet sich im folgenden zu einer erotisierten Landschaft mit "schweißnassen Bächen", "breiten muskelschwellenden Feldern" und "Winden, deren sanftkitzelnde Genitalien über mich hinstreichen", um dann wieder zur eigenen, "so köstlichen" Leiblichkeit zurückzukehren. Doch für diesen Tastsinn, der ganz im Einklang mit einem frühkindlichen oder primären Narzißmus dominiert, entfällt ohnehin die Unterscheidung zwischen Innen und Außen, Subjekt und Objekt:

I have instant conductors all over me whether I pass or stop,
 They seize every object and lead it harmlessly through me.
 I merely stir, press, feel with my fingers, and am happy,
 To touch my person to some one else's is about as much as I
 can stand. <§ 27>

Ja in diesem Tastsinn scheint das Ich "eine neue Identität" zu finden, wie der Folgevers eröffnet: "Is this then a touch? quivering me to a new identity"(§ 28). Whitmans Epoché erscheint noch weitreichender als Emersons.

Sigmund Freud berichtete einmal von einem Freund, der ihm das Grundgefühl seiner Religiosität beschrieben hatte als "die Empfindung der 'Ewigkeit' <...> ein Gefühl wie von etwas Unbegrenztem, Schrankenlosem, gleichsam 'Ozeanischem'." Freud sah in diesem Allgefühl das Fortleben des primären Ichgefühls aus der Frühkindheit. "Der Säugling sondert noch nicht sein Ich von einer Außenwelt als Quelle der auf ihn einströmenden Empfindungen."⁴³. Auch in "Song of Myself" bestehen keine Spannungen zwischen Omnipotenzgefühlen und Aufgehen in einer Rundum-Identifikation mit Stein, Pflanze, Tier und Mitmensch, oder zwischen Autoerotik und 'demokratischer' Bruder- und Schwesternliebe.

Wordsworths Epoché rückte einen Eigenwert seiner einfachen Landbewohner und Kinder gegenüber der gebildeten Gesellschaft ins Blickfeld. Emersons und Whitmans Epochismus hatte nicht zuletzt so etwas wie die Feststellung einer amerikanischen Identität gegenüber Europa im Blick. Frederick J. Turner versuchte dann die

Amerikanisierung des europäischen Einwanderers durch seine berühmte Reprimitivisierungsthese zu erklären, also durch die Lösung sukzessiver Einwandererwellen aus ihrem kulturellen Kontext und durch den Kontakt mit der 'primitiven' Lebensweise der Indianer: gewissermaßen eine erzwungene Epoché. Tatsächlich leuchtet es ein, daß epochistische Einsichten Randgruppen, Minderheiten und jungen Nationen zur Selbstbestimmung gegenüber der dominanten bzw. überlieferten Kultur dienen konnten.

Sicher stand übrigens auch die deutschnationale Identitätssuche in dieser romantischen Tradition, wenn sie westlicher (französischer) Rationalität die 'Tiefe' des deutschen Gemütes entgegenstellte. Doch der Unterschied ist gravierend. Die deutsche Variante war essentialistisch und konnte so zu einer Ursprungsideologie degenerieren. Dagegen haben die amerikanischen Kulturtheoretiker von Anfang an - ganz im Sinne von Wordsworth - die Emanzipation von vorrationalem Gemüt und "Instinkt" als eine Befreiung zu spontanem Empfinden und Handeln gesehen und somit nicht als einen Gang zu den kollektiven Müttern, sondern als eine Stärkung der Individualität. Emerson setzt den Rückgang zum "Instinkt" mit einer Befreiung der "Spontaneität" gleich. Es geht ihm um den Einzelnen, der radikal autonom handelt, auch auf die Gefahr gesellschaftlich "unverantwortlichen" Handelns hin. Turners Reprimitivisierung an der Frontier dient einem "dominierenden Individualismus", ob er nun Gutes oder Schlechtes bewirken mag: "working for good and for evil".⁴⁴ .

Norman Mailers "White Negro" ist fest in dieser romantisch epochistischen Tradition verankert. Dieser Hipster der 50er und 60er Jahre soll bereits neue Verhaltensweisen des zukünftigen Amerikaners vorwegnehmen mit seiner Fähigkeit,

to divorce oneself from society <...> to encourage the psychopath in oneself, to explore that domain of experience where <...> one exists in the present, in that enormous present which is without past or future, memory or planned intention <...>⁴⁵ .

Das ist radikaler Emerson, aber radikal nur, weil beim Wort genommen. Vielleicht bis auf den Begriff "psychopath"?

Mailers Psychopath versucht seine "kindliche Phantasie auszuleben", auch auf die Gefahr der Gesetzwidrigkeit hin. Zwar sah

auch Emerson im Knaben "the master of society; independent, irresponsible <...> He cumbers himself never about consequences, about interest" (s.o.). Aber Mailers Psychopath ist in seiner Amoralität doch radikaler und erinnert so an Platons "tyrannischen Menschen". Im Unterschied zu Plato setzt Mailer jedoch epochistische Vorzeichen. Sein zukunftsweisender hipster ist kein Psychopath schlechthin, sondern "a philosophical psychopath":

for he possesses the narcissistic detachment <!> of the philosopher, that absorption in the recessive nuances of one's own motive which is so alien to the unreasoning drive of the psychopath. <WN 275>

Ebensowenig ist Hip die Einstellung des "Primitiven" schlechthin, sondern - man denke an Wordsworths "wise passiveness" - die des "wise primitive": "For Hip is the sophistication of the wise primitive in a giant jungle" (WN 275). "the wise primitive" ist das Ergebnis der Epoché am Subjektpol:

What is consequent therefore is the divorce of man from his values, the liberation of the self from the Super-Ego of society. The only Hip morality <...> is to do what one feels whenever and wherever it is possible, <...> to open the limits of the possible for oneself alone, because that is one's need. Yet in widening the arena of the possible, one widens it reciprocally for others as well, so that the nihilistic fulfillment of each man's desire contains its antithesis of human cooperation. <WN 286>

Die "Befreiung des Ich vom gesellschaftlichen Über-Ich" und den von ihm vertretenen "Werten" erweitert dem Ich "die Grenzen des Möglichen". Doch was auf den ersten Blick nur als die "nihilistische Erfüllung von jedermanns Wunsch" erscheint, entpuppt sich im Endeffekt als "Mitwirkung am Gemeinwohl" ("human cooperation"). Der Einzelne erweitere so nämlich auch die Möglichkeiten seiner Mitmenschen.

Ein Blick auf die korrespondierende Epoché am Objektpol kann diesen utopisch anmutenden postmodernen Optimismus relativieren helfen. Das Ergebnis der Epoché am gesellschaftlichen Objektpol war im vorletzten Zitat mit "giant jungle" angedeutet und ist im Folgenden näher erläutert:

it is as if the universe which has usually existed conceptually as a Fact <...> becomes instead a changing reality whose laws are remade at each instant by everything living, but most

particularly man, man raised to a neo-medieval summit where the truth is not what one has felt yesterday or what one expects to feel tomorrow but rather truth is no more nor less than what one feels at each instant in the perpetual climax of the present. <WN 285-286>

Nach dem Abdanken einer "begrifflich" fixierten Weltvorstellung scheint hier keineswegs eine gesetzlose Anarchie auszubrechen. Vielmehr zeigt sich eine von Geschichte und Tradition entblöbte, völlig in der "Gegenwart" aufgehende Wirklichkeit mit jetzt neuen "Gesetzen", die nun freilich vom historischen Anker befreit den Bedürfniswechseln der jeweiligen Gegenwart folgen. David Riesmans Welt des "other-directed" klingt an, vielleicht zu so etwas wie einem posthistorischen synchron-environmentalen System verschärft (vgl. S. ff.). Dieses System ersetzt kulturell tradierte Gesetze durch das systemeigene Effizienzprinzip, das die Spontaneität des einzelnen weit direkter und unauffälliger als über den Umweg eines als repressiv erlebten Über-Ichs zu steuern vermag, vor allem aber auch gegenwartsangepaßter. - Übrigens erinnert diese epochistische Verkürzung der Zeitdimension auf die pure Gegenwart - "each instant in the perpetual climax of the present" - wieder an den gegenwartsbegrenzten (epochistischen) Zeitfokus bei vielen Modernisten und Postmodernisten.

Wie bereits im Titel angedeutet, sah Mailer im Afroamerikaner wichtige Züge seines zukunftssträchtigen "Hip" vorweggenommen. Doch bei afroamerikanischen Intellektuellen fand die epochistische Identitätssuche erst allmählich gelegentliche Akzeptanz: erneuerte doch solche Annäherung an Mailers "wise primitive" alt-hergebrachte Klischees von einer größeren Nähe der Schwarzen zu elementaren Bewußtseinsstufen. Sie wurde daher von jenen Vertretern dieser Minderheit, die volle Gleichberechtigung durch den Gleichheitsanspruch erwarteten, als diskriminierende Abwertung empfunden. William Faulkners primitivistisch ganzheitliche Sicht der schwarzen Mentalität und Mailers Aufsatz stießen daher auf Kritik. Bereits 1968 reklamierte jedoch Eldridge Cleaver in Soul on Ice ein gut Teil davon für sein Volk, und schwarze Romane der 70er und 80er Jahre folgten ihm darin, gelegentlich bis in die Anwendung modernistisch epochistischer Erzählformen hinein. Für die Indianer und manche zeitgenössischen indianischen Romane gilt Entsprechendes. Kritiker glaubten dann etwa in der Präsentation eines ganzheitlich vorrationalen Zeitkonzeptes ein Stückchen

indianischer Bewußtseinsidentität dingfest gemacht zu haben, wo doch nur die Anwendung modernistisch epochistischer Erzählweisen vorlag.

Faulkner stellte einer eindimensional linearen Rationalität des weißen Mannes nicht nur ein ganzheitlich vorrationales Bewußtsein der Schwarzen, sondern auch der Frau (über die Rassengrenzen hinweg) gegenüber. Das konnte ein auf unterschiedslose Gleichheit pochender Feminismus der 60er Jahre ebenfalls nur als Diskriminierung und 'Gettoisierung' zweier 'unterprivilegiertes' Gruppen verstehen, auch wenn - oder vielleicht gerade weil - das Konzept sich als heilsam ganzheitliche Gegenwelt zu einer männlich reduktiven Rationalität empfehlen wollte. Dieser pragmatische, auf soziale Gleichstellung gerichtete Blickwinkel prägt bis heute sehr stark den amerikanischen Feminismus.

Aber sobald die spekulativere Frage nach Ausdrucksformen von Weiblichkeit aktuell wurde, mußte sich die epochistische Methode anbieten, die wesentliche Elemente des traditionellen Weiblichkeitskonzeptes erneut in das Blickfeld rückte. Ein poststrukturalistisch orientierter Feminismus ging diesen Weg. Er bezeichnete den in der Klassik dienenden, im Symbolismus anvisierten und im Poststrukturalismus thematisierten vorrationalen Diskurs als weiblich. Dieser weibliche Diskurs ist nicht-linear, perspektivfrei, ohne begriffliche Einengung, ganzheitlich. Insofern, als er begriffsfrei auch die Trennung von Ich und Nicht-Ich überwindet, ist er nicht nur demokratisch egalisierend, sondern zudem ökologisch versöhnend.⁴⁶ Für Julia Kristeva und ihre amerikanischen Schwestern sind die epochistischen Einstellungen von Mallarmé, Joyce, Virginia Woolf ebensoviele Unterlaufungen einer fixierenden Rationalität des männlichen Prinzips. Weibliche 'Anti-Identität' (da poststrukturalistisch unfixiert) erscheint nun plötzlich wieder im Umfeld von Faulkners 'Körpernahe (Bewußt-)Sein', ja im Umkreis althergebrachter Vorstellungen. So lebt der weibliche Text laut Hélène Cixous vom "Gefühl", vom "Unbewußten" und vom "Traum", und das "Schreiben kommt vom Körper". Während der männliche Diskurs "geordnet", auf ein "genaues Ziel" gerichtet und von "Kalkül" und "Ökonomie" bestimmt ist, beginnt der weibliche Diskurs an vielen Stellen zugleich und besitzt kein Ende. Er unterliegt nicht dem männlichen "Bedeutend-Sollen". Der "weibliche textuelle Körper" ist frei "von der prädikativen Distribution,

die immer gleichzeitig die Bildung von Sinn verlangt" und damit den Ausschluß von Gegensinn. Daß nun die Sprache von Finnigan's Wake "auf sehr wirksame Weise Weiblichkeit durchdringen läßt",⁴⁷ erinnert wie schon im Falle von Kristevas Gewährsleuten an den literarhistorischen Ort dieser Spekulationen.

Auch das Dilemma, daß ein solcher weiblicher Diskurs nur durch einen Kompromiß mit der denotativen männlichen Sprache artikulierbar sei, ist dem Literarhistoriker bereits vertraut. Die Konkreten Dichter erblickten bereits 20 Jahre zuvor in Denotation, Syntax usw. den "Abdruck gesellschaftlicher <wenn auch nicht spezifisch männlicher> Herrschaft", die es durch eine "Reduktion" genannte Epoché zu brechen galt. Daß sie sich außerhalb ihrer Gedichte weiterhin in der alten "Differenzierung" ausdrücken mußten, nannte Heißenbüttel eine "Klemme" (s.S.).

Für die Taufe dieser Diskursebene auf "feminine" (ob nun im Sinne von gender oder nicht) hätten diese Feministinnen sich auf Klassiker wie Dryden, Pope oder Young berufen können. Für Dryden bestand kein Zweifel an der Kontrollfunktion der Vernunft gegenüber einer aus vorrationaler Phantasie quellenden Bildersprache:

the fancy <...> moving the sleeping images of things towards the light, there to be distinguished, and then either chosen or rejected by the judgment;⁴⁸ .

Dryden formulierte 1679 noch drastischer:

No man should pretend to write who cannot temper his fancy with his judgment: nothing is more dangerous to a raw horseman than a hotmouthed jade without a curb.⁴⁹ .

Ist es purer Zufall, daß "jade", das in Opposition zu "horseman" steht, nicht nur 'Mähre' bedeutet, sondern auch 'Weibsstück'? Jedenfalls bringt Alexander Pope beide Bedeutungsbereiche und im selben Zusammenhang erneut zum Ausdruck. Inzwischen sind 32 Jahre vergangen (1711), und die Kontrollfunktion erscheint entsprechend gelockert:

Some, to whom Heav'n in Wit has been profuse,
Want as much more, to turn it to its use;
For Wit and Judgment often are at strife,
Tho' meant each other's Aid, like Man and Wife.
'Tis more to guide than spur the Muse's Steed;
Restrain his Fury, than provoke his Speed;
The winged Courser, like a gen'rous Horse,
Shows most true Mettle when you check his Course.⁵⁰ .

1728, also weitere 17 Jahre später, greift Edward Young das Mann-Frau-Verhältnis erneut auf, um die Kontrollfunktion der Vernunft im Gedicht zu veranschaulichen. Wieder steht die Vernunft (judgment) für Bildempfänger, logisch sinnvolles Argument und paraphrasierbare Aussage. Doch die Kontrollfunktion ist noch ein wenig unaufdringlicher geworden. Offenbar hat die zu kontrollierende Phantasie eine weitere Aufwertung erfahren. Entsprechend ist die Frau im Bilde von Drydens ungestümem Weibsstück über Popes Ehefrau zu Youngs reizender Geliebten hin ungleich attraktiver geworden. Ihr kann man nicht mehr mit hartem Zwang oder auch nur gütiger Anleitung begegnen. Jetzt scheint unauffälliges Manipulieren angebracht, jedenfalls in der Gedichtform der Ode:

But then, in Ode, there is this difference from other kinds of poetry, - that there the imagination, like a very beautiful mistress, is indulged in the appearance of domineering, though the judgment, like an artful lover, in reality carries its point; and the less it is suspected of it, it shows the more masterly conduct, and deserves the greater commendation.

An der dennoch unverzichtbaren Kontrollfunktion der Vernunft, "jener männlichen Bewußtseinskraft", läßt der Spätklassizist Young dennoch keinen Zweifel aufkommen: "Judgment", so heißt es noch im selben Aufsatz, "that masculine power of the mind, in Ode, as in all compositions, should bear the supreme sway".⁵¹ .

diese Pentameter

Der grundsätzliche Einklang mit der klassischen Sicht ist also offenkundig. Und selbst die umgekehrte Bewertung, die ein Ergebnis der epochistischen Kulturkritik ist, bestätigt erneut die Homologie von Bewußtseins- und Gesellschaftshierarchie - jetzt in ihrer systematischen Aufhebung. Wenn Tynjanov und Jakobson meinen, daß "jedes System notwendigerweise als Evolution auftritt und andererseits die Evolution zwangsläufig Systemcharakter trägt",⁵² dann hat das klassische System bis in seine romantische Aufhebung hinein diese Erwartung erfüllt.

Offenbar bot sich ein romantischer Primitivismus in der Form epochistischer Ursprungssuche all jenen Gruppen als Mittel der Selbstfindung an, die sich in einer bestehenden Hochkultur als fremdbestimmte 'Minderheiten' zu sehen begannen. Das waren im obigen Abriß Amerikaner, die sich von der Kultur der 'alten Welt' abzunabeln begannen: Emerson, Whitman, im Ansatz Turner. Auch Williams mit seiner Interpretation der amerikanischen Geschichte

(In the American Grain) gehört hierher. Die epochistische Methode kam freilich in seinen Gedichten deutlicher zum Vorschein. Epochismus im Dienste einer Selbstfindung 'unterer' Gesellschaftsschichten war bei Wordsworth, Mailer, bei vielen Naturalisten zu beobachten. Rassistisch und geschlechtlich 'unterprivilegierte' Gruppen wie Afroamerikaner und Indianer bzw. das 'zweite Geschlecht' waren weitere Beispiele.

Aus der Sicht einer empirisch historischen Identitätssuche, die jeder Gruppe die gewachsene Identität sichern will, wirkt die epochistische Identitätserhellung ebenso systematisch (im besten Falle) wie reduktiv. Systematik und Reduktion gehören natürlich zusammen. Ihr gemeinsamer Ausdruck ist der enthistorisierende Zug der Epochistik. Nur der Standort dieser Methode ist historisch, eben post-mimetisch. Vergißt sie ihren heuristisch theoretischen Charakter, verfestigt sie sich leicht zur (romantischen) Ursprungsideologie. Diesem heuristisch theoretischen Charakter trugen formal Wordsworths, Coleridges, Keats', Whitmans und Mailers epochistische Vorzeichen Rechnung. Wohl noch wichtiger im Hinblick auf eine demokratisch offene Gesellschaft war die Tatsache, daß Epoché und Relativierung der klassischen Vernunft in Amerika nicht zu essentialistischen, sondern vielmehr zu funktionalistischen Folgerungen führte. Im vorrationalen Bereich wurde weniger ein statisches vorgesellschaftliches Sein ausgemacht als vielmehr die individuelle Freiheit spontanen Handelns, die weniger Gesellschaftsverneinung als Gesellschaftskritik förderte. Dank dieser gemeinsam zuerkannten Freiheit konnten sich auch die historisch differenzierten Gruppenverständnisse in einem demokratischen (amerikanischen) Pluralismus wiederfinden.

Soweit die genannten Gruppen sich in ihrer Selbstbesinnung epochistisch von der 'herrschenden' Kultur absetzten, förderten sie einen demokratischen Pluralismus. Der enthierarchisierende und enthistorisierende Zug der Epoché dürfte deutlich geworden sein. Insofern als die genannten Gruppen ihre Selbstbestimmung im selben vorrationalen Bereich suchten, kamen sie dort auch wieder aufeinander zu, eben als die Amerikaner, für die bereits Emerson, Whitman, Turner und Mailer in ihrer Opposition zur alten Welt gesprochen hatten - vielleicht auch ein wenig als Platos Demokraten, soweit Materialismus und Permissivität betroffen sind.

Vielleicht wurzelt in diesen beiden Aspekten der Scheinwider-

spruch, der einen Großteil der Sekundärliteratur zur postmodernen Gesellschaft und Philosophie in zwei Lager aufteilen läßt, je nachdem, ob sie ein pluralistisches Ergebnis betont oder so etwas wie "unitary sensibility" (vgl. S.).

6) Das Ästhetische als demokratisierende Kraft

Läßt sich einer klassischen Ästhetik vor dem 19. Jahrhundert eine demokratische Ästhetik gegenüberstellen? Bereits der Singular löst Fragen aus. Gab es überhaupt die klassische Ästhetik? Und warum gerade die klassische Ästhetik? Schließlich, aus welcher Flut von ästhetischen Ismen (Realismus, Impressionismus, Surrealismus usw.) seit der Romantik wäre da hinsichtlich demokratischer Ästhetik(en) auszuwählen! Ganz zu schweigen von schwarzen und feministischen 'Ästhetiken'.

Trotz aller Wandlungen und Unterbrechungen zwischen Aristoteles und der Romantik ist doch wohl ein ästhetisches System zu erkennen, das in den beiden Aufklärungsjahrhunderten zu beeindruckender innerer Schlüssigkeit, ja Totalität wie kein zweites gelangte. Erkenntnistheoretische und sprachtheoretische Prämissen, literarische Ästhetik im engeren Sinne und sittliche Weltanschauung hingen in der klassisch mimetischen Ästhetik untereinander zusammen und standen mit einer aristokratischen Gesellschaftsordnung im Einklang. Natürlich konnte dieses System (per definitionem) zu keiner Zeit völlig stabil sein. Doch einer idealtypischen Geschlossenheit dürfte besonders die französische Diskussion nahe gekommen sein.

Wenn "jedes System notwendigerweise als Evolution auftritt und andererseits die Evolution zwangsläufig Systemcharakter" besitzt, dann hat das klassische System bis in seine romantische Aufhebung hinein auch diese Bedingung erfüllt. Die ästhetischen Diskussionen der vergangenen zwei Jahrhunderte hatten stets - bewußt oder unbewußt - als letzten Bezugspunkt die klassische Mimesis. Von ihr setzte man sich mehr oder minder systematisch - über eine mit der Zeit wachsende Anzahl von Zwischenstufen hinweg - ab. Noch in der epochistischen Aufhebung der Bewußtseinshierarchie in einer sich demokratisierenden Gesellschaft blieb die klassische Homologie von innerer und äußerer Ordnung gewahrt.

Auf englisch lautete der Auftrag der klassischen Mimesis: 'Imitation of Nature', also etwa 'Darstellung der allgemeingültig vollkommenen Menschennatur'. Für diese Klassik sind die Bewußtseinsvermögen hierarchisch gestuft mit der sinnlichen Apperzeption am unteren, der regulativen Vernunft (reason, judgment) am oberen Ende, wit, fancy und imagination dazwischen. Aus dem imi-

tation of nature gehen der moralische Grundzug dieser Ästhetik und der daraus folgende didaktische Auftrag hervor. Es handelt sich um eine Regelpoetik, die erlaubt die Vernunftstruktur des menschlichen Bewußtseins, die darin nur der kosmischen Vernunftordnung entspricht. Es handelt sich auch um eine Gattungspoetik mit einer Gattungshierarchie: Epos bzw. Tragödie, Komödie, Farce usw.: Je besser eine Gattung dem mimetischen Auftrag gerecht werden kann, desto höher rangiert sie. Die kulturelle und gesellschaftliche Ordnung entspricht der Ordnung der mimetischen Ästhetik - oder umgekehrt. Daher muß z.B. der tragische Held edler Abstammung sein, während die Komödie dem Bürgertum Platz bietet. Auch die patriarchalische Ordnung entspricht der Bewußtseinspyramide und findet sich somit in der mimetischen Regelpoetik wieder:

Judgment, that masculine power of the mind, in ode, as in all compositions, should bear the supreme sway.<Edward Young,1728>

Diese Entsprechung von rationaler Bewußtseinshierarchie und gesellschaftlich kultureller Hierarchie fand sich ja schon in der Antike bei Plato, der die Gesellschaft den Menschen im Großen nannte und konsequent Philosophen als Vertreter der Vernunft als Könige empfahl. -

Bereits jetzt dürfte klar sein: wer die Vernunftshierarchie hinterfragt - sei es als Erkenntnistheoretiker, sei es als Dichter oder Künstler - der hinterfragt nolens volens die klassische Gesellschaftsordnung. Die enge Verbindung beider Ordnungen in der klassischen Kultur hat bereits Plato vorgedacht. In seiner Politeia skizziert er eine Abstiegs-geschichte von seiner bevorzugten Aristokratie hinunter zu tieferklassigen Gesellschaften mit so etwas wie einer Art Demokratie als vorletzter und der Tyrannei als unterster Stufe. Diesem Abstieg entspricht eine wachsende Freisetzung der sinnlichen Begierden.

Dieselbe Homologie war oben in Jane Austens und Coopers Romanen, in Emersons Essay und Whitmans Gedicht zu beobachten. Wahrscheinlich jeder naturalistische Roman der Jahrhundertwende bietet Beispiele. Nicht zufällig mußte Wordsworth seinem Interesse an "elementary feelings" folgend der gebildeten Gesellschaft den Rücken kehren und sich der einfachen Landbevölkerung und Kindern zuwenden. Mit seiner 'aristokratischen' Gegenwehr konnte Cooper sich 1838 nur noch selbst ins literarästhetische und gesellschaftliche Abseits stellen. Emerson, Whitman, die Naturalisten folgten Wordsworth. Und gerade dort, wo epochistische Literatur

am radikalsten in das (Bewußt-)Sein hinabstieg, trat der gesellschaftliche 'Bodensatz' in Gestalt asozialer und geistig anormaler Antihelden ins zentrale Blickfeld der imaginativen Literatur.

Diese Homologie zeigte sich ferner in der Parallelität der kulturtheoretischen mit der ästhetischen Diskussion etwa bei Cooper, Emerson, Mailer oder radikalen Feministinnen. Zahlreiche weitere Namen wären zu nennen, etwa Freud, D.H. Lawrence, McLuhan, H. Marcuse, Norman O. Brown u.a., ganz zu schweigen von Philosophen wie Schopenhauer, Nietzsche, Husserl, Heidegger, Wittgenstein oder Bewegungen wie der Naturalismus, Surrealismus, Strukturalismus und Poststrukturalismus, die Neofreudianer benützten erkenntniskritische Zerfällung der Vernunfthierarchie (Logozentrismus) geradezu als gesellschaftskritische Waffe, der Surrealismus auch auf ästhetischer Ebene. Sie alle beteiligten sich an einer stufenweise radikaleren Kritik der klassischen Vernunft. Diese Kritik verlief parallel zu den epochistischen Bemühungen in Kunst und Literatur, etwa bei den von mir besprochenen Dichtern: Wordsworth, Mill, Poe, Whitman, Flaubert, Huysmans, St. Crane, Stein, Proust, Williams, Faulkner, Hemingway, Robbe-Grillet, Barthelme.

Emerson zeigte noch etwas Zusätzliches: Er benützte seine erkenntniskritische Aufwertung des traditionell unteren Teiles der Vernunftpyramide nicht nur als Kampfansage gegen gesellschaftliche Konventionen der erwachsenen Oberschicht, sondern auch gegen die noch mächtige Vaterkultur der Alten Welt. Ebenso begründete Whitman seine amerikanische Demokratie auf der Kreatürlichkeit - nicht der Vernunft des Menschen. Im 20. Jahrhundert werden dann Mailer, Eldridge Cleaver und dann die radikalen Feministinnen durch ähnliche Manöver die Identität ihrer von der Hochkultur unterdrückten Gruppen zu festigen suchen. Das wird freilich zunehmend leichter, aber auch unergiebig ausfallen müssen, als diese sog. Hochkultur bereits denselben Weg in eine relativ erblassenlose und recht permissive Massenzivilisation beschritten hat.

Wer über die bloße Systemautomatik hinaus nach einer Motivation für diese Entwicklung sucht, dem haben diese Seiten den Begriff der 'heuristischen Epoché' angeboten. Mit der heuristischen Epoché ist zugleich das Prinzip genannt, das ästhetische Kunst und Dichtung im engeren, also im post-mimetischen Sinne charakterisiert. (Der Begriff 'ästhetisch' existiert nicht zufällig erst seit dem 18. Jahrhundert.) Mimetische Kunst und Dichtung

besaßen noch intentional eine gesellschaftliche Funktion: eben die Evokation des normativ Vorbildlichen. Dagegen ist "ästhetische Kunst <...> aus allen Funktionen herausgelöst, die Gesellschaft, Staat, Kult, Institutionen setzen."⁵³ Ästhetische Kunst ist eben epochistische Kunst. Nur durch diese Epoché am Objekt-pol, die - wie gezeigt - einer Epoché am Subjektpol entspricht, kann sie selbstbezogene Kunst werden. Als solche muß sie ihren Sinn zunehmend in ihrem sinnlichen Medium suchen. Kunst als "programmierte Sensualisierung" mag einen bisherigen Endpunkt zunehmend rigoroser Konzentration auf die sinnlichen Erkenntniskräfte markieren. Diese Formel der Informationsästhetik beleuchtet die wachsende Radikalisierung der Bedeutungswurzel von Ästhetik im Laufe ihrer Geschichte: aisthètiké, Wissenschaft vom sinnlich Wahrnehmbaren und aisthanesthai, sinnlich wahrnehmen. Das Ästhetische - von Hause aus epochistisch - enthält bereits im Wortsinn das Ziel, zu dem seine historische Verabsolutierung führen wird.

Gleichzeitig macht das in Spannung zu "Sensualisierung" stehende Beiwort "programmierte" auf den Weg zu solcher Sensualisierung aufmerksam. Sie wurde nicht durch Bewußtseinsbetäubung, sondern durch Bewußtmachung, angestrengteste Bewußtseinsreflexion erreicht. Proust, Faulkner, Husserl, Heidegger, Freud, Schönberg, Kandinsky und viele weitere Namen stehen für die nur scheinbar widersprüchliche Verbindung von Primitivismus mit konzentrierter Intellektualität in der epochistischen Epoche. Nur bewußt durch-reflektierte Schichten des Bewußtseins ließen sich mit heuristischer Absicht einklammern, um auf diese Weise noch tiefergelegene Schichten des (Bewußt)Seins ins volle Bewußtsein zu heben. Freilich verlor das durch solches Hinterfragen Bewußtgemachte die Würde normativer Wahrheit, die ihm im unreflektierten naiven Zustand zu eigen gewesen war. Es wurde statt dessen manipulierbar, eben programmierbar. Schon Hegel, Nietzsche und D.H.Lawrence kennen diesen hohen Preis der Kulturentwicklung.

Das epochistische Prinzip im Ästhetischen kommt bereits in der Bezeichnung jener ästhetischen Einstellung zum Ausdruck, die Oscar Wilde in Weiterführung von Kants "reine<m> uninteressiertem Wohlgefallen" "fine spirit of disinterested curiosity" nannte und die seit Edward Bullough (1912) im englischsprachigen Raum als "psychic" oder "aesthetic distance" bekannt ist, dann auch in der Variante "disinterested attention". Ulrich Horstmann spricht in seinem wertvollen Ästhetizismus-Buch von einer "Ästhetik der Di-

stanz" des fin de siècle.⁵⁴.

Der ästhetische Distanz-Begriff erzeugte von Bullough bis hin zu George Dickie nicht zufällig - häufig bereits metaphorische - Mißverständnisse und Widersprüche. Was bei Bullough eine zeitlose ästhetische Einstellung war, das begann in Horstmanns schärferer Sicht erst Ende des 18. Jahrhunderts, brach aber nach rund 100-jähriger Entwicklung um 1900 mit dem Ende des Ästhetizismus ab und konnte erst rund 60 Jahre später wieder aufgenommen werden. Diese Lücke existiert für die heuristische Epoché nicht. Und wenn der auf das Ästheti(zisti)sche spezialisierte Distanzbegriff den Naturalismus zur Gegenwelt des Ästhetizismus machte, so erwiesen sich doch gerade diese beiden Bewegungen gleichermaßen von der Epochistik geprägt, wenn auch - wie gezeigt - auf verschiedenen Ebenen.

Vor allem aber: Distanz wovon? Doch wohl kaum eine zusätzliche Distanz zwischen Betrachter und dem Gegenstand seiner ästhetischen Betrachtung. Das hieße eine wachsende Entfernung und vermutlich den Einbezug eines breiteren Gegenstandskontextes. Genau das Gegenteil ist bekanntlich der Fall. Wir sehen in ästhetischer Betrachtungsweise den Gegenstand näher, eigenwertiger und das heißt kontextloser, also losgelöst von Zwecken, Funktionen, Bedeutungsfrachten usw., eben mit Kants "interesselosem Wohlgefallen" und zweckfrei ("ohne Zweck"). (Dieser Gegenstand ist nicht notwendigerweise ein Kunstwerk.) Wenn in ästhetischer Betrachtungsweise etwas ferngerückt, ja eingeklammert wird, dann ist es vielmehr jene Bewußtseinsaktivität, die den Betrachtungsgegenstand in ein Netz von Lebenszwecken und -funktionen integriert, ihn lebensweltlich und vielleicht gar weltanschaulich funktionalisiert, aber im selben Maße veruneigentlicht. Die für die Sehkonvention des Alltags ungewohnte Ansicht des Gegenstandes im ästhetisch epochistischen Fokus mag die Distanzmetapher erklären. Erkenntniskritisch ist sie auf alle Fälle falsch.

Die erkenntnistheoretische Grundsätzlichkeit von Kants Ansatz entschwand durch die Einengung auf das Ästhetizistische und auf eine gesellschaftliche "Dysfunktionalität" (Horstmann) schon sehr früh aus dem Blickfeld. Im Falle etwa von Kants Definition des Ästhetischen als "Zweckmäßigkeit ohne Zweck" (eine Epoché-Formel) blieb man zu oft bei der Zweckfreiheit (des 'autonomen' Kunstwerks) stehen, ohne Kants "Zweckmäßigkeit" die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken. Zweckmäßig wofür? Zweckmäßig für den

menschlichen Erkenntnisapparat. Die ästhetische Einstellung als ein von praktischen Erkenntnisaufgaben und -interessen entlasteter "Zustand eines freien Spiels der Erkenntnisvermögen", das "subjektiv zur Belebung der Erkenntniskräfte, indirekt also doch auch zu Erkenntnissen"(!) führt.⁵⁵ Dieses freie Spiel kann zu einer neuen Art von "Erkenntnissen" führen, eben weil es selbstreflektiert sein kann und somit Bewußtseinsschärfung und -erweiterung. Ein freies Spiel, das deshalb auch zum Infragestellen jeder einzelnen Synthesisstufe einlud, zumal wenn man über Kant hinaus Ernst machte mit Kants kopernikanischer Wende, wenn man also die phänomenale Wirklichkeit formende Synthesis a priori zugleich als Wirklichkeit an sich verschleiende Synthesis durchschaute. Kant selbst eröffnete 1781 den von hier aus naheliegenden Epochéenreigen, wenn er für die Sicherung wissenschaftlicher Erkenntnis die Vernunft in ihrer konstitutiven, Metaphysik schaffenden Funktion einklammerte. Kunst, Literatur und Philosophie der folgenden 200 Jahre nahmen in heuristischer Absicht - wie gezeigt - zunehmend rigorosere Einklammerungen vor, und zwar bis zu Zeit- und Raumanschauung, ja bis zur Aufspaltung der Sinneswahrnehmungen 'hinunter'.

Falls die heuristische Epoché allein schon auf Grund ihres Infragestellens der klassischen Vernunftordnung demokratisierende Wirkung gehabt haben sollte, müßte Gleiches für das epochistisch definierte Ästhetische gelten. Das Ästhetische als demokratisierendes Prinzip?

Die Idee einer demokratischen Ästhetik hat sich immer wieder mit der Erwartung von Allgemeinverständlichkeit, Volkstümlichkeit, wenn nicht gar Massengeschmack verbunden. Auch William E. Baker ist nicht frei davon. Er hat beobachtet, daß sich die englischsprachige Lyrik zwischen 1870 und 1930 stetig der Umgangssprache angenähert, sich demnach demokratisiert habe. Das zeige sich daran, daß die kleine Leseinheit einer Zeile oder Halbzeile eine zunehmend einfachere Syntax besitze. (Analoges ließe sich vielleicht auch an moderner Malerei und Musik beobachten, etwa unter dem Titel: zurück zu den Elementen.) Baker:

But typographical experiments and intermittent fragmentation aside, even the most difficult modern poetry usually approximates, in form, everyday speech.⁵⁶

Ebenso wichtig wie Bakers positive Aussage sind freilich die vier eher verschämten Einschränkungen: experiments and fragmentation aside, the most difficult und in form. Tatsächlich ist ein Großteil avantgardistischer Kunst und Literatur über die 'kleine Leseinheit' hinaus äußerst massenpublikumsfern, also undemokratisch in Bakers Sinn. Baker räumt das zwar ein, sieht aber keine Zusammenhänge. Laut Adorno sind Abstraktion und Schwierigkeit geradezu Ausdruck des Protestes und der Verweigerung gegenüber einer entseelten Massendemokratie. Das "épater le bourgeois" kennzeichnet bekanntlich die elitäre Haltung vieler Avantgardisten seit der Romantik.

Will man diese 'schwierige' Kunst und Literatur nicht mit Adorno ins Demokratie-Abseits verbannen und in Trivialkunst und Trivialliteratur die einzigen Repräsentanten erkennen, dann ist der Demokratiebegriff zu überdenken. Er scheint allzu oft Nivellierung zu implizieren. Doch entgegen den Befürchtungen vieler Demokratiekritiker seit Plato blieb es nicht beim Abbau tradierter Hierarchien und Normen. Der demokratische Verstand erwies sich im Unterschied zur klassisch feudalen Vernunft, die zeitenüberdauernde Allgemeingültigkeit beanspruchte, als instrumentell und auf jeweils begrenzte Zwecke und Zeiträume gerichtet. Ebenso wenig mündete die Auflösung der feudalen Erbklassengesellschaft in schieres Chaos. Vielmehr entstand nun Platz für neue, sehr komplexe Ordnungen, ja Hierarchien - freilich solche auf Zeit und strikt nach wandelbaren Leistungskriterien.

Analog wies die heuristische Epoché zwar in die Richtung eines romantischen Primitivismus und einer radikalen Abstraktion. Doch sie schaffte damit ebenfalls Platz für nunmehr nicht-normative Ordnungen auf Zeit. Die Epoché-Geschichte ist somit nur die Geschichte der Voraussetzung für die Vielfalt der ästhetischen Ismen (Realismus, Surrealismus usw.), die seit der Romantik auf dem Boden epochistischer Freiräume entstanden sind. Diese Freiheit war gewiß zunehmend und zwangsläufig von Arbitrarität bedroht.⁵⁷ (Übrigens gehören sogenannte feministische Ästhetiken nicht zu dieser Gruppe. Soweit sie wirklich Ästhetiken sind, d.h. erkenntniskritisch fundiert, entpuppen sie sich bei näherem Zusehen als Neuetikettierungen postmodernistischer und poststrukturalistischer Positionen.)

Sucht man im Wandel der nachklassischen Ismen die demokrati-

sche Ästhetik im Singular, dann läßt sich wohl nur ihr generierendes Prinzip nennen: die heuristische Epoché. Durch sie wirkte das Ästhetische als demokratisierende Kraft, sie gab ihm die erkenntniskritische Motivation und damit die Voraussetzung ästhetischer Relevanz (vgl. S.). Zum andern war es doch dieses Prinzip, mit dem die aufklärerische Vernunft Ende des 18. Jahrhunderts sich selbst und ihren Totalitätsanspruch in Frage zu stellen begann: philosophisch, gesellschaftlich, aber auch ästhetisch mit den bekannten Auswirkungen in den Dichtungen des frühen Wordsworth und seiner Nachfolger. Wiewohl nur theoretisch und auf Zeit angelegt machte sie doch die hierarchische Vernunftstruktur fragwürdig und damit das erkenntniskritische Rückgrat einer traditionellen Gesellschaftshierarchie.

Umgekehrt war es wohl kein Zufall, daß totalitär geneigte Ästhetiker über Paul Bourget bis hin zu DDR-Literaturwissenschaftlern ihre Reorientierung immer wieder in einer entwicklungsenthobenen klassischen Mimesis suchten (s.S.). Hier war noch ein lebenspraktisch didaktischer Bezug spürbar gewesen. Hier hatte noch der für totalitäres Denken so wichtige Anspruch auf allgemeingültige Wahrheit bestanden, den - freilich entgegen der Aufklärung - nachklassische Ideologien wieder dogmatisch auszufüllen und durchzusetzen trachteten. Das geschah dann nicht zufällig östlich des Rheins in Ländern, die von der Aufklärung ungenügend oder gar nicht erfaßt worden waren.

Dieses lebenspraktisch didaktische Bedürfnis erfüllt in einer arbeitsteiligen demokratischen Gesellschaft - neben den Bildmedien - offenbar eine gewisse Trivialliteratur. Literarhistorisch 'unbefangene' Studenten lesen z.B. den klassi(zisti)schen Roman Pride and Prejudice gerne wie einen Illustrierten-Fortsetzungsroman. Es bedarf dann der eingehenderen Analyse, um diesen genuin klassischen Roman von einer abgesunkenen Klassik der Gegenwart zu unterscheiden.

Dagegen ist die Einstellung epochistischer Literatur grundsätzlich theoretisch, nämlich auf Erkenntnisgewinn und Bewußtseinerweiterung gerichtet, natürlich der Kunst gemäß weniger begrifflich diskutiert als vielmehr begreifbar gestaltet. Solche Einstellung entspricht einem wissenschaftlichen Zeitalter, als das sich das demokratische Zeitalter ja auch darstellt. Husserl sah zu Recht in der positivistischen Wissenschaft eine epochistische Methode am Werke. Er hoffte dann mit seinem spezielleren

Epochismus auch die Philosophie auf ein wissenschaftliches Niveau stellen zu können.

Vergegenwärtigen wir uns einige hervorstechende Tendenzen dieses analytischen Abtragungsprozesses der klassischen Kulturvernunft in den besprochen Dichtungen, dann springen sogar recht konkrete Entsprechungen in der gelebten Alltagskultur massendemokratischer Gesellschaften ins Auge. Kants Transzendentalie 'Zeit' hilft verdeutlichen.

Der vom Soziologen David Riesman beobachtete Weg vom traditionsgelenkten Menschen der Feudalzeit über den innen- zum außen-gelenkten Menschen der Gegenwart ist die Geschichte einer stetig verkürzten Orientierungs- und Bezugszeit bis hin zur 'Now Generation'. In der mobilen Gesellschaft Amerikas ist eine zunehmende zeitliche Punktualisierung zwischenmenschlicher Beziehungen zu beobachten, u.a. die Tendenz zu "instant gregariousness" im Namen einer "new immediacy". Gewiß ist dieses Phänomen weder völlig neu noch allbeherrschend. Aber es handelt sich um eine bedeutsame Akzentverschiebung, die sich u.a. im wachsenden Anspruch auf "immediate gratification" ausdrückt.⁵⁸ Der rapide Rückgang lebenslanger Ehebindungen ist eine bekannte Auswirkung.

Lange vor Riesman hat Cooper das Schrumpfen der Bezugszeit bei seinen Demokraten Bragg und Dodge bissig beobachtet. Drei Jahre später rief Emerson bereits dazu auf,

to bring the past for judgment into the thousand-eyed present,
and live ever in a new day. Trust your emotion.

Mailer definierte schließlich für seinen fortschrittlichen Amerikaner:

truth is not what one has felt yesterday or what one expects
to feel tomorrow but rather truth is no more nor less than
what one feels at each instant in the perpetual climax of the
present.

Der Verkürzung der Bezugszeit von "Wahrheit" auf das spontane Gegenwartserleben entspricht nun, daß Wahrheit hier nicht mehr wie noch bei Austen und Cooper auf rationale Vernunft gegründet ist, sondern auf das Gefühl: "emotion" bzw. "feels". Auch diesen Zusammenhang hatte bereits Cooper in seiner bis heute praktisch ignorierten Gesellschaftssatire gesehen.

Dieselbe Bezugszeitverkürzung läßt sich unschwer in der imaginativen Literatur nachweisen. Popes Auftrag an die Literatur,

allgemeingültige Wahrheiten stetig besser auszudrücken - "What oft was Thought, but ne'er so well Exprest" - entsprach der klassisch mimetischen Ästhetik und steht mit Riesmans traditionsgeleitetem Typus der Feudalzeit im Einklang. Dagegen verkürzt sich die Bezugszeit im romantischen Erlebnisgedicht etwa bei Wordsworth auf die Lebenszeit des erlebenden Ichs. Es handelt sich in diesen Gedichten stets um spontane Erlebnisse, die aber ihre Bedeutung erst im Hinblick auf das Lebensganze des Erlebenden erhalten - ganz im Unterschied etwa zu den auf den Augenblick begrenzten, 'bedeutungslosen' Erfahrungen von Williams' lyrischen Ichs. Von daher erklärt sich die Betonung der jeweiligen Einmaligkeit in Wordsworths Erlebnisgedichten, die sich oft in einem superlativischen Stil niederschlägt. Bekanntlich kann auch jetzt erst Originalität zu einem ästhetischen Wert aufrücken. Sie unterstreicht ihrerseits die neue Autonomie des Einzelnen, die sich zeitlich eben in dieser individualisierenden Begrenzung der Bezugszeit auf ein Leben ausdrückt. Das dürfte Riesmans innengeleitetem Typus entsprechen. Die folgende graduelle 'Emanzipation' des Augenblicks zur bestimmenden Bezugszeit stand mit im Zentrum der oben diskutierten ästhetischen Bemühungen und kulturtheoretischen Texte von Wordsworth bis Williams bzw. von Emerson bis Mailer. Es ist leicht einzusehen, daß solche Bezugszeitverkürzung und Punktualisierung ein Wesensmerkmal des außengelakten Menschen in einer massendemokratischen Konsumgesellschaft ist.

Auch die heute im öffentlichen Bewußtsein allenthalben beobachtbare Emanzipation der Leiblichkeit und Kreatürlichkeit des Menschen steht im Einklang mit kulturtheoretischen Diskussionen und ästhetischen Bemühungen und ihrem zunehmend radikalen Infragestellen der Vernunftkultur. Das Vordringen der Dichtung in körpernahe (Bewußt-)Seinsbereiche, oder Kunst als programmierte Sensualisierung der Umwelt wurden doch oben als Ergebnis epochistischer Methodik erkannt. Welchen Kulturschock hätte noch Max Weber beim Lesen feministischer Abhandlungen erfahren, in denen die diversen Geschlechtsorgane und -hormone mit der Würde eines erkenntniskritischen Apriori ausgestattet die Argumente befruchten sollen. Für eine RTL plus Fernsehöffentlichkeit mit ever ready Aspirationen und für eine akademische Leserschaft (post-)modernistischer Literatur ist das lediglich zeitgenössisch.

Es ist mehr als bloße Analogie, wenn man zu dieser Emanzipa-

tionsgeschichte dessen, was traditionell nur Geiststräger war, die Verabsolutierung der Sprache hinzurechnet. Sie emanzipierte sich vom bloßen Medium zum Gegenstand, ja zum 'Geist' selbst, z.B. im Strukturalismus, Poststrukturalismus, in Analytischer Philosophie und in weiten Teilen modernistischer und postmodernistischer Dichtung. Selbst eine Teilgeschichte wie die der Metapher entpuppt sich dem Betrachter als die Geschichte einer Kulturfigur im Kleinen. Seit dem Barock läßt sich in der Lyrik eine kontinuierliche Aufwertung, 'Emanzipation', des konkreten Bildspenders und ein Zurücktreten des kulturellen Bildempfängers beobachten.

Lange vor Ausbruch der demokratischen Mediengesellschaft hat sich die Emanzipation der Medien Körper, Sprache, Bildspender, Ton, Linie, Farbe in Literatur, Kunst und Philosophie vorbereitet. Es handelt sich also keineswegs um eine rein technologiebedingte Revolution. Bevor noch die Photographie die Malerei aus dem dreidimensionalen Illusionsraum und in die Abstraktion 'drängen' konnte, hatte die Besinnung der Künste und der Literatur auf ihre ästhetischen Medien begonnen. Sie wurde vorangetrieben vom Schwund kultureller Inhaltsvorgaben und beförderte ihrerseits mit epochistischer Methodik deren weiteren Schwund. Ob eine solchermaßen entlastete Literatur (und Kunst) notwendig in die Belanglosigkeit mündet, bleibt abzuwarten. Für Alvin Kernans literatursoziologische Untersuchung ist The Death of Literature 1990 bereits besiegelt.

Der neue Vorrang von Film und Fernsehen ist jedenfalls unbestreitbar. Als Bildmedien war ihr Sieg bereits innerhalb der Literaturgeschichte seit Jahrhunderten vorgesehen. Die graduelle Entlassung des dichterischen Bildes aus argumentativer Funktion im Dienste eines kulturellen Bildempfängers bis hin zur Verabsolutierung des Sprachbildes im Modernismus wies den Weg (s.S.). Marshall McLuhans Metamorphose vom neukritischen Literaturwissenschaftler zum Fernsehapostel zeigte dann noch einmal, wie groß bereits die Affinität eines modernistischen Literaturbegriffes zu den Bildmedien geworden war (vgl. S.). Die radikalste und letzte Stufe heuristischer Epoché in der Literaturkritik sucht dann auch noch Werke der klassischen Literatur zu de(kon)struieren. Unter dem egalitär epochistischen Mikroskop wird King Lear zum Ausdruck feudalistischer und patriarchalischer Repression. Aber zuvor hat sich sein Autor bereits durch die demokratische Leserschaft der Rezeptionsästhetik entmündigen lassen müssen:

eine Epoché der Autorintention. Diese Epochéen sind zwar rein methodisch und auf Zeit, aber vermutlich nicht ohne eine gewisse bleibende Wirkung auf den kulturellen Stellenwert von Literatur geblieben.

Was sonst ist die heuristische Epoché als Analyse mittels (Vorurteils- bzw. Kontext-)Ausklammerung zum Zwecke bewußtseins-erweiternder Wahrnehmung bzw. Erkenntnis! Das geschieht zwar methodisch stets nur auf Zeit, ist also eine theoretische Einstellung. Doch da die durch sie einmal gewonnene Bewußtheit nicht mehr annullierbar ist, sind dennoch bleibende und letztlich praktische Auswirkungen gegeben. Williams' ästhetisches Manifest zugunsten des "present moment", in dem allein unser wahres Sein zum Vorschein käme, das daher von nichts so sehr verdeckt werde wie von erinnerter Vergangenheit und geplanter Zukunft, war kein Aufruf zu einer nackten Situationsethik. Sein Leben belegt es. Es handelte sich um eine Epoché auf Zeit, heuristisch motiviert. Dennoch hat vermutlich die Ästhetisierung des Augenblickserlebens seit dem Impressionismus die Rechtfertigung von "immediate gratification" in einer demokratischen Konsumgesellschaft verstärkt - und umgekehrt. (Das schließt keinesfalls neu erstandene Hemmungen, etwa in Gestalt eines erhöhten Leistungsdruckes, aus. Nur sind diese Hemmungen extern, nicht bewußtseins-restriktiv.) Ebenso konnten aus epochistischen Einstellungen gewonnene Schreibweisen - etwa der Bewußtseinsstrom - schließlich für die Trivialliteratur, übrigens auch für den sozialistischen Realismus, 'realistisch' und somit verwertbar werden.

Insofern treiben epochistische Literatur und Kunst jenen (u.a. auch demokratisierenden) Kulturprozeß weiter, den sie zunächst erst einmal in der Gestalt der Kunst ästhetisch erfahrbar gemacht haben. Gerade 'autonome' Kunst besitzt daher selbst gesellschaftlich immer noch mindestens diese beiden sehr wichtigen Funktionen: die des Bewußtmachens und die der weitertreibenden Bewußtseinsanalyse. Zwar geschieht dies stets nur theoretisch und auf Zeit. Aber indem diese Funktionen die klassische Vernunft in Frage stellten, ließen sie zugleich die durch sie strukturierte Gesellschaftsordnung fragwürdig werden. Das Ästhetische erwies sich somit letztlich als demokratisierende Kraft.

A n m e r k u n g e n

- 1 Der künstliche Baum, Darmstadt u. Neuwied, 1970, S.109.
- 2 Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre, Friedrich Nietzsche, Werke, hg. Karl Schlechta, Bd.III, Frankfurt a.M.,1977, S. 486 (Ullstein 4.Bd.).
- 3 Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, 3. verb.u.beträchtl.verm. Aufl., Bd.I, Leipzig, 1859, S.210.
- 4 "Preface to Poems (1815)", Literary Criticism of William Wordsworth, ed. Paul M. Zall, Lincoln: Univ.of Nebraska Pr., 1966, S.140-141.
- 5 John Keats, Brief v. 22.12.1817, The Letters of John Keats 1814-1821, ed. Hyder Edward Rollins, Vol.I, Cambridge, Univ.Pr., 1958, S.193.
- 6 Samuel Taylor Coleridge, Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions, ed. with introd. George Watson, London, New York, repr.1965, S.256.
- 7 "Preface to Lyrical Ballads, with Pastoral and Other Poems (1802)", Literary Criticism of William Wordsworth, S. 41.
- 8 Vgl. Mills Aufsätze, "What Is Poetry?" u. "The Two Kinds of Poetry" (beide 1833), sowie "Thoughts on Poetry and Its Varieties" (1859).
- 9 "The Poetic Principle" (1848,1850), Poe's Poems and Essays, Introd. Andrew Lang, London, New York, repr. 1958, vgl. S. 95-100.
- 10 "The Philosophy of Composition" (1846), ebd., S. 166.
- 11 A Rebours, Paris, 1897, S.185, 31 (m. Übers.).
- 12 Abraham A. Moles, "Informationsästhetik", Ästhetik heute: Sieben Vorträge, hg. Anastasios Giannarás, München, 1971, S. 135.
- 13 dtv Wörterbuch zur Psychologie, hg. James Drever u. Werner D. Fröhlich, 5., völlig neu bearb. Aufl., München, 1971, S. 186.
- 14 Vgl. die Beiträge v. Peter Bürger in Naturalismus / Ästhetizismus, hg. Christa Bürger et al., Frankfurt a.M., 1979.
- 15 "Préface des Poèmes Antiques"(1852), Poésies Complètes, Texte définitif avec notes et variantes, Tome IV, Genève, 1974, S.211.
- 16 Edmund Husserl, "Die phänomenologische Fundamentalbetrachtung", Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Husserliana, Bd.III, 1.Buch, hg. Walter Biemel, Den Haag, 1950, S.69.

- 17 Stuart P. Sherman, "The Barbaric Naturalism of Mr. Dreiser", The Nation, Dec. 2, 1915, abgedr. in The Stature of Theodore Dreiser, A Critical Survey of the Man and his Work, ed. Alfred Kazin and Charles Shapiro, introd. Alfred Kazin, Bloomington: Indiana Univ. Pr., 1955, S. 74, 75.
- 18 Wolfgang Kayser, Entstehung und Krise des modernen Romans, 2. Aufl., Stuttgart, 1955, S.29.
- 19 Arno Holz, Die neue Wortkunst, in Das Werk von Arno Holz, 1. Ausgabe, mit Einführungen von Dr. Hans W. Fischer, 10. Bd., Berlin, 1925, S.470. - Holz selbst lehnte freilich diese positiv gemeinte Charakterisierung ab, weil sie den Absolutheitsanspruch seiner Kunst nicht würdigte. Ebd.S.470f.
- 20 Marcel Proust, A la Recherche du temps perdu, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, 3 vols., Bibliothèque de la Pléiade, 100-102, Paris, 1954, II, 419; III, 896; II, 756; I, 44; (m.Übers.).
- 21 "Portraits and Repetition", Lectures in America (1935), New York, 1975, S. 182; "Plays", ebd., S. 104 f.; "Melanctha", in: Three Lives (1909), New York, 1936, S. 116; Picasso (1938), republ. New York, 1984, S. 35.
- 22 Spring and All, in: Imaginations, ed. with introductions, Webster Schott, New York, 1970/1971, S, 89, 91.
- 23 The Collected Earlier Poems, New York, 1951, S. 258-259. Die folgenden Gedichte sind aus diesem Band bzw. The Collected Later Poems, rev. ed., New York, 1963.
- 24 "Heaven's First Law", abgedr. in William Carlos Williams: A Collection of Critical Essays, ed. J. Hillis Miller, Englewood Cliffs, N.J., 1966, 50, 49.
- 25 The Selected Letters of William Carlos Williams, ed. John C. Thirlwall, New York, 1957, S. 147.
- 26 "Heaven's First Law", S. 47.
- 27 Death in the Afternoon, New York, 1932, 1960, S. 2.
- 28 Alain Robbe-Grillet, Pour un Nouveau Roman, Paris, 1963, S. 45, 23; (m.Übers.).
- 29 A Farewell to Arms, New York, 1957, S. 184-185.
- 30 Helmut Heißenbüttel, "einleitung" zu Eugen Gomringer, worte sind schatten: die konstellationen 1951-1968, hg. Helmut Heißenbüttel, Reinbek, 1969, S. 19, 17; Franz Mon, "An eine Säge denken", Akzente, 15 (1968), S. 434.
- 31 "Wittgenstein's Boundaries", New Literary History, 19(1987-1988), S. 310.
- 32 Raymond Federman, "Surfiction - Four Propositions in Form of an Introduction", Surfiction, Fiction Now ...And Tomorrow, ed. Raymond Federman, Chicago, 1975, S. 13.

- 33 Roman und Ideologie: Zur Sozialgeschichte des modernen Romans, München, 1986; Der gleichgültige Held: Textsoziologische Untersuchungen zu Sartre, Moravia und Camus, Stuttgart, 1983.
- 34 Clyde de L. Ryals, "The Nineteenth-Century Cult of Inaction", Tennessee Studies in Literature, 4 (1959), S. 51-60.
- 35 Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft, ebd., Bd. II, S. 665 (Ullstein 3.Bd.).
- 36 Aus dem Nachlaß der Achtziger Jahre, ebd. Bd. III, S. 532 (Ullstein 4.Bd.).
- 37 Platon, Politeia, Sämtliche Werke, Bd. III, hg. Walter F. Otto u.a., Hamburg: Rowohlt, 1958, 1970, S. 273.
- 38 Pride and Prejudice, An Authoritative Text, Backgrounds, Reviews and Essays in Criticism, ed. Donald J. Gray, Norton Critical Ed., New York, 1966, S. 21.
- 39 Home as Found, introd. Lewis Leary, New York, 1961, S. 118.
- 40 "Self-Reliance", Essays by Ralph Waldo Emerson, introd. Irwin Edman, New York, 1951, S. 46.
- 41 Complete Poetry and Selected Prose, ed. with introd. and glossary, James E. Miller, Jr., Boston, 1959, S. 25.
- 42 "Identität und Identifizierung in Whitmans 'Song of Myself'", Studien zur englischen und amerikanischen Sprache und Literatur, Festschrift für Helmut Papajewski, hg. Paul Buchloh et al., Neumünster, 1974, S. 493; "Walt Whitman und die Tradition der amerikanischen Verskunst", Miscellanea Anglo-Americana, Festschrift für Helmut Viebrock, München, 1974, S. 366.
- 43 "Das Unbehagen in der Kultur", Abriß der Psychoanalyse, Das Unbehagen in der Kultur, mit Rede v. Thomas Mann als Nachwort, Frankfurt a.M., 1970, S. 65-68.
- 44 Frederick Jackson Turner, "The Significance of the Frontier in American History", The Frontier in American History, with a foreword Ray Allen Billington, New York, 1962, S.37.
- 45 "The White Negro", Advertisements for Myself, London 1968, S. 271.
- 46 Vgl. Mary Daly, Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism, Boston, 1978; Marilyn French, Beyond Power: On Women, Men and Morals, New York, 1985; Susan Hekman, "The Feminization of Epistemology: Gender and the Social Sciences", in: Maria J. Falco, ed., Feminism and Epistemology: Approaches to Research in Women and Politics, New York, 1987, S. 65-83; Judith Grant, "I Feel Therefore I Am: A Critique of Female Experience as the Basis for a Feminist Epistemology", S. 99-114, ebd.
- 47 Die unendliche Zirkulation des Begehrens: Weiblichkeit in der Schrift, aus dem Französisch übers. Eva Meyer u. Jutta

- Kranz, Berlin, 1977, S. 42, 11, 57, 9, 27, 23, 40, 23, 10.
- 48 "To Roger, Earl of Orrery, Prefixed to The Rival Ladies (1664)", in: John Dryden, Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays, 2 vols., Vol. I, ed. with introd. George Watson, London, New York, 1962, S. 2.
- 49 "Preface, The Grounds of Criticism in Tragedy", both prefixed to Troilus and Cressida (1679), ebd., S. 255.
- 50 "An Essay on Criticism", Verse 80-87, in: Pastoral Poetry and An Essay on Criticism, ed. E. Audra and Aubrey Williams (The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope, Vol. I), London, New Haven: Yale Univ. Pr., 1961, S. 248 f.
- 51 The Complete Works. Poetry and Prose, Reprografischer Nachdruck der Ausgabe London 1854, Vol. I (Anglistica & Americana 23), ed. James Nichols, Hildesheim, 1968, S. 416.
- 52 Ju. Tynjanov u. R. Jakobson, "Probleme der Literatur- und Sprachforschung", in Texte der russischen Formalisten, Bd. II, Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache, eingel. u. hg. Wolf-Dieter Stempel, Anm. u. Redaktion: Inge Paulmann, München, 1972, S. 389.
- 53 Joachim Ritter, "Ästhetik", Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. Joachim Ritter, Bd. I, Basel, 1971, Sp. 561f. Vgl. auch den wertvollen Aufsatz von Hans Heinrich Eggebrecht, "Grenzen der Musikästhetik?", Ästhetik heute, Sieben Vorträge, hg. Anastasios Giannarás, UTB 313, München, 1974, S. 72-90.
- 54 Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. Karl Vorländer, 6. Aufl., Hamburg, 1968, S. 7 (Seitenzählung der Kantischen Originalausgabe).
Collected Edition of the Works of Oscar Wilde, ed. Robert Ross, Vol. III, London, 1969, S. 95.
 Edward Bullough, "'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle", British Journal of Psychology, V (1912), Part II, S. 87-118.
 Vgl. George Dickie, Aesthetics: An Introduction, Indianapolis, 1971, S. 48-60.
 Ulrich Horstmann, Ästhetizismus und Dekadenz: Zum Paradigmenkonflikt in der englischen Literaturtheorie des späten 19. Jahrhunderts, München, 1983, S. 97-164.
- 55 Kant, ebd. S. 44, 29, 198.
- 56 William E. Baker, Syntax in English Poetry 1870-1930, Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Pr., 1967, S. 115f.
- 57 Das für demokratisch pluralistische Toleranz gleichermaßen Gültige tendiert notwendig zum Gleichgültigen. Genauso ist jener Abkömmling romantischer Spontaneität, der heute als Kreativität gefeiert wird, vom Anruch der Beliebigkeit umgeben. Das zwanglos Unwillkürliche ermutigt wiederum nichts so sehr als den Zwang der Willkür.
- 58 Vance Packard, A Nation of Strangers, New York, 1972, S. 192-204.