

Roman Ingarden

---

# Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft

Aufsätze und Diskussionsbeiträge (1937-1964)

**KONZEPTE**

der Sprach- und Literaturwissenschaft

Niemeyer  
Tübingen

## Einleitung

### § 1

Bei der Konzipierung der vorliegenden Auswahl<sup>1</sup> spielte die Absicht eine wesentliche Rolle, einen bisher weniger bekannten, der faktisch betriebenen Literaturwissenschaft und ihren Problemen vergleichsweise zugewandteren Ingarden zu zeigen<sup>2</sup> – der sich die Mühe macht, seine philosophische Theorie

- 1 Unsere Auswahl hat eine Vorgeschichte. Ingarden hatte sich vor Jahren mit seinem deutschen Verleger auf die Ausarbeitung seines „Anhangs“ zur ersten (polnischen) Ausgabe von *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (Lemberg 1937), der „Gegenstand und Aufgaben des Wissens von der Literatur“ betitelt war (dt. im vorliegenden Band), zu einem kleinen Buch in deutscher Sprache geeinigt. (Dieser „Anhang“ war weder in die tschechische Übersetzung von *Vom Erkennen* (*O poznávání literárního díla*. Übs. H. Jechová, Vorw. Jan Patočka) noch in die wesentlich erweiterte deutsche Fassung von 1968 übernommen worden). Bei Ingardens Ableben (1970) war das Manuskript „Über den Gegenstand und die Aufgaben der Literaturforschung“ auf ca. 30 Seiten gediehen und thematisch über § 5 des ursprünglichen Anhangs nicht hinausgekommen, hatte also die Themen literaturwissenschaftliche Typologie und Literaturgeschichte noch nicht erreicht. Die inzwischen ebenfalls verstorbene Ingarden-Schülerin Irena Krońska bot dann dem Verlag an, die Redaktion des geplanten Bandes zu übernehmen. Er sollte außer einer Übersetzung des ursprünglichen „Anhangs“ eventuell einige späte Kongreßbeiträge zur Ästhetik, ferner „Künstlerische Funktionen der Sprache. Ein Ausblick“ (Sprachkunst, Wien, 1/1970 Heft 1/2) und vielleicht u.a. noch „Max Bense und das Problem der Anwendung statistischer Methoden in der Literaturforschung“ (ibidem III/1972 Heft 3/4) enthalten.
- 2 Ich spiele hier nicht nur auf meine vor Jahren geäußerte Kritik an einem bestimmten Ingarden-Bild an (R. Fieguth, „Rezeption contra falsches und richtiges Lesen? Oder: Mißverständnisse mit Ingarden“ in *Sprache im technischen Zeitalter*, 38/1971). Die allgemeine Anschauung von Ingardens Distanz zur faktischen Literaturwissenschaft ist nicht unbegründet, muß aber zu Modifikationen bereit sein, wo sie sich lediglich auf die Kenntnis der beiden Hauptwerke zum literarischen Kunstwerk stützt. Sehr schön spricht Michał Głowiński von der Bereicherung literaturtheoretischen Denkens, das Ingardens Schriften unabhängig von praktischen Gesichtspunkten vermittelt. (Vgl. „On Concretization“ in dem Sammelband *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, Warszawa 1975).

des literarischen Werks dem Gesamtbereich heterogener Interessengebiete der Literaturwissenschaft zuzuordnen, der sich mit dem Vorwurf auseinandersetzt, seine Theorie sei nicht geeignet, moderne experimentelle Literatur zu erfassen, und der schließlich einen Dialog mit anderen in unserem Fach wichtigen Richtungen führt. Dieser Absicht einer Verlebendigung des Bildes vom Autor der zum klassischen Bestand moderner Ästhetik gehörenden Bücher *Das literarische Kunstwerk* (1931), *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1937, 1968), *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (1933–1962), *Erlebnis, Kunstwerk und Wert* (1937–1967/1969) u.a. kommt entgegen, daß die hier versammelten Übersetzungen polnischer Schriften an einen etwas anderen Typ von Publikum gerichtet waren als seine streng philosophischen und namentlich als seine deutsch geschriebenen philosophischen Arbeiten. Letztere waren immer mit an Husserl und seinen Kreis adressiert; mehrere hier vorliegende Schriften visieren auch den großstädtisch intellektuellen Leser von literarischen Feuilletons an, ohne freilich den Duktus philosophischen Denkens und Schreibens je ganz leugnen zu können.<sup>3</sup>

Durch das allgemeine Gepräge der stilistischen Fremdheit hindurch, das Ingardens Schriften in beiden Sprachen kennzeichnet,<sup>4</sup> kommt einem gerade bei diesen Texten ein eigentümliches sprachlich manifestiertes Ingardensches Temperament zu Bewußtsein, das von dem schwungvollen Angriffsgeist des „Anhangs“ (Gegenstand und Aufgaben des ‚Wissens von der Literatur‘)<sup>5</sup> bis zu polemischen Sarkasmen und Perfidien reichen kann (vgl. die Rezension von Manfred Kridls *Einführung in das Studium des literarischen Werks*), gegen die man seine Adressaten manchmal in Schutz nehmen muß.<sup>6</sup> Im Licht derartiger Temperamentsäußerungen präsentiert sich auch Ingardens ästhetisches opus maximum, *Das literarische Kunstwerk*, nachträglich ganz neuartig. Man begreift plötzlich das „innovatorische Pathos“ dieser Ar-

3 Das gilt insbesondere für den „Anhang“ („Gegenstand und Aufgaben des ‚Wissens von der Literatur‘“), „Ein Grenzfall des literarischen Werks“ und die Kridl-Rezension (alle in diesem Band).

4 Tatsächlich wirkt auch Ingardens Polnisch wegen des philosophischen Stilideals, das er in seiner Muttersprache zu verwirklichen sucht, etwas ungewöhnlich.

5 Diesen Aufsatz werden wir von jetzt ab meist abkürzend als „Anhang“ bezeichnen.

6 Vgl. hierzu des näheren die redaktionellen Anmerkungen zu „Kritische Bemerkungen zu den Ansichten der Phonologen“, zur Kridl-Rezension und zu Ingardens Markiewicz-Polemik. Bei allen Schärfen und gelegentlichen Perfidien darf man nicht vergessen, daß Ingarden Diskussionen nur mit Kontrahenten suchte, deren Argumente ihm erwägenswert erschienen bzw. von denen er etwas lernen konnte. Daß polemische Schärfe und eigenes Lernen sich beileibe nicht ausschließen, zeigt Ingardens Phonologen-Kritik besonders deutlich.

beit eines jungen Philosophie-Dozenten,<sup>7</sup> dem sich in einem konzentrischen interdisziplinären Vorrücken auf den schmalen Bezirk des literarischen Werks ganze Fluchten von (allzu vielen) philosophischen und einzelwissenschaftlichen Problemgebieten erschließen, und der sich endgültig der Selbständigkeit seines Standpunktes gegenüber dem überlebensgroßen Lehrer – und dessen Respekts – vergewissern kann.<sup>8</sup>

Sicherlich gilt die Absicht einer Verlebendigung gerade auch diesem Buch, und der interessierte Leser findet in allen Texten des vorliegenden Bandes, namentlich aber in Ingardens Aufsätzen „Ein Grenzfall des literarischen Werks“, „Kritische Bemerkungen zu den Ansichten der Phonologen“ sowie in seinen Polemiken mit Kridl und Henryk Markiewicz, eine Fülle von Kommentaren, Erläuterungen, Richtigstellungen etc. zu dieser für philosophisch bzw. spezifisch phänomenologisch nicht vorgebildete Literaturwissenschaftler sicherlich allzu viele Frage anscheidenden und schon daher nicht leicht überschaubaren Arbeit. Wäre es aber primär um eine Popularisierung von *Das literarische Kunstwerk* gegangen, so hätten sich dafür bestimmte Ingardensche Texte aus seinen *Skizzen zur Philosophie der Literatur* (1947) angeboten, die eigens zu diesem Zweck verfaßt worden waren und übrigens durchaus auch über den Stand des älteren Buches hinausweisende Einsichten enthalten.<sup>9</sup> Interessanter erschien es jedoch, der hiesigen Literaturwissenschaft die Ingardenschen Texte zugänglich zu machen, die seinen Weg von der theoretischen Einzelwerkbetrachtung zur Theorie der Literatur und ihrer

7 Nach eigenen Angaben hatte Ingarden dieses Buch 1928 fertig; er hatte sich 1924 in Lemberg unter der Ägide Kazimierz Twardowskis habilitiert (aufgrund der 1925 im 7. Bd. des Jahrbuches für Philosophie und phänomenologische Forschung in deutscher Übersetzung publizierten Arbeit „Essentielle Fragen. Ein Beitrag zum Problem des Wesens“.), fühlte sich aber seinem Doktorvater Husserl (Promotion 1918 aufgrund der Arbeit „Intuition und Intellekt bei Henri Bergson . . .“, die im 5. Bd. des genannten Jahrbuchs (1922) erschien) auf das engste verbunden. Ingarden lebte 1893–1970.

8 Zur Vielfalt der Problemgebiete in *Das literarische Kunstwerk* vgl. auch George Grabowicz kluge und kompetente Einführung in seine englische Übersetzung dieses Buches (*The Literary Work of Art*, Evanston, Ill., Northwestern University Press 1973), die wegen des Sach- und Namensindex auch für den hiesigen Ingarden-Leser von Bedeutung ist.

9 poln. *Szkice z filozofii literatury*, I (mehr nicht erschienen), Łódź 1947. (Hier war übrigens auch „Ein Grenzfall des literarischen Werks“ (1934) abgedruckt). Über *Das literarische Kunstwerk* hinaus gehen die dort versammelten Aufsätze z.B. da, wo sie sich mit der Lyrik und deren wesenseigenem Verhältnis zur Schichtentheorie befassen. (Vgl. „Der zweidimensionale Aufbau des literarischen Kunstwerks“ sowie „Über die sogenannte Wahrheit in der Literatur“). In der deutschen Version von *Vom Erkennen* ist dann die Berücksichtigung der Poesie besonders stark ausgeprägt.

Geschichte und dabei zum methodologischen Postulat einer Rezeptionsgeschichte (1937) skizzieren, und ferner solche Texte, in denen sich Ingarden mit der Sprachkonzeption (de Saussure, Trubetzkoy) und mit den werktheoretischen Anschauungen der linguistisch inspirierten Richtung der Literaturwissenschaft kritisch auseinandersetzt, zu der man z. B. den russischen Formalismus, den funktionalen und auch noch den semiotischen Strukturalismus zählen kann.<sup>10</sup> Im folgenden (§2) werden wir die Ausrichtung unseres Bandes auf eine Gegenüberstellung mit dieser Richtung wissenschaftshistorisch (§ 2a) und systematisch (§ 2 b und c) erläutern und anschließend zum gegenwärtigen Diskussionsstand der hiesigen Literaturwissenschaft überleiten (§ 2 d), um von da aus der Rolle des Geschichtlichen in Ingardens Konzeption (§ 3) nachzugehen und endlich einige Schlußfolgerungen (§ 4) zu skizzieren.

## § 2

a) Zu unserer Auswahl der Ingardenschen Diskussionsbeiträge, die dem Band den Charakter einer Gegenüberstellung mit dem Formalismus im weitesten Sinne verleiht, hätte es eine germanistisch-klassische Alternative gegeben. Man hätte neben die Entwürfe zu einer Systematik der Literaturwissenschaft Ingardens Stellungnahmen zu den Poetiken des Aristoteles, Zygmunt Łempickis und zu Lessings *Laokoon* stellen können.<sup>11</sup> Zur Begründung unserer Entscheidung ist anzuführen, daß die Arbeiten „Gegenstand und Aufgaben des ‚Wissens von der Literatur‘“ und „Über die Poetik“ (einschließlich des Plans zum Poetik-Buch) selbst in engem Zusammenhang mit den Wandlungen in der literaturwissenschaftlichen Atmosphäre im Polen der 30er Jahre stehen, wo bei dem Bemühen um eine Verwissenschaftlichung der literari-

10 Zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden dieser Teilstömungen einer umfassenderen Richtung unseres Fachs vgl. u.a. Janusz Ślawiński Mukařovský-Kommentar (dt. in J.S., *Literatur als System und Prozeß*, op. cit.), Karl Eimermachers Abhandlung „Zum Verhältnis von formalistischer, strukturalistischer und semiotischer Analyse“ in D. Kimpel/B. Pinkerneil (Hg.), *Methodische Praxis der Literaturwissenschaft. Modelle der Interpretation*. TB Literaturwissenschaft S. 55, Kronberg/Ts. 1975, Jurij Striedters Einleitung in seine und Frank Boldts Edition Felix Vodička, *Struktur der Entwicklung*, München (im Druck) u.a.

11 Der des Polnischen mächtige Leser findet diese Auseinandersetzungen in Ingardens *Studia z estetyki*, Bd. I (Aristoteles, Lessing) und Bd. III („Zygmunt Łempicki: O transcendentalnej poetyce“); Peter Lachmann hat Łempickis Poetik u.d.T. „Zum Problem der Begründung einer reinen Poetik“ in *Poetica* 1971/IV, 3 übersetzt und anschließend kommentiert.

schen Forschungen und um eine Konzentration auf die spezifisch literarischen Funktionen der Literatur die Rezeption und Aufarbeitung der Russischen Formalen Schule von besonderem Einfluß und Gewicht war. Bemerkenswert dabei ist, daß man in Polen damals die formalistischen Ansätze zu einer Theorie des literarhistorischen Prozesses (namentlich Tynjanov und Jakobson) ignoriert und auch selbst kaum eigenständig in dieser Richtung gearbeitet hat. Zu den Pointen des „Anhangs“ gehört es, daß die in ihm enthaltenen methodologischen Postulate zur Literaturgeschichte als implizite Kritik an diesem Mangel der betreffenden literaturwissenschaftlichen Kreise, namentlich an ihrem hauptsächlichen Wortführer Manfred Kridl verstanden werden müssen.<sup>12</sup>

Speziell der die Literaturgeschichte betreffende Teil des „Anhangs“ hat aber darüber hinaus noch einen wichtigen Wirkungsbezug auf die in Rede stehende moderne Tradition der Literaturwissenschaft. Das dort aufgestellte methodologische Postulat einer „Geschichte der Konkretisationen des literarischen Werks“ war dem Begründer einer strukturalistischen Rezeptionsforschung und Literaturgeschichte Felix Vodička bekannt, dessen Programm neben wichtigen Unterschieden ganz frappante Ähnlichkeiten mit Ingardens Anregungen aufweist.<sup>13</sup>

Ingardens Überlegungen zur *Poetik* (1940/41) setzen zweifellos wichtige Argumentationslinien fort, die man bereits 1923 in seiner Auseinandersetzung mit Zygmunt Łempickis Versuch vorgeprägt findet, in Anknüpfung an Husserls *Logische Untersuchungen* eine „Reine Poetik“ zu begründen.<sup>14</sup> Gleichzeitig sind sie aber auch eine Replik auf die Poetik des russischen Formalisten Boris Tomaševskij, die ins Polnische übersetzt worden war.<sup>15</sup> Das zeigt sich einerseits in der äußerst scharfsinnigen Abgrenzung der Poetik von der Linguistik, welche, übrigens neben der Psychologie als einzi-

12 Neben dem Wilnaer Kridl und seinem Kreis gehörte zu den Vertretern dieser Richtung der Warschauer Franciszek Siedlecki, unter dessen Gefährten vor allem Kazimierz Budzyk als späterer Mentor der Warschauer Strukturalisten Erwähnung verdient. Die beste mir bekannte Darstellung dieser Richtung in einer westlichen Sprache ist Endre Bojtars Abhandlung „L'école „intégraliste“ polonaise“ (Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 12 (1–2), S. 65–87 (1970)).

13 Vgl. hierzu Rolf Fieguth, „Rezeption contra falsches und richtiges Lesen . . .“, op. cit., Jurij Striedters Einleitung zu Felix Vodička, op. cit. und Herta Schmid, „Zum Begriff der Konkretisation im tschechischen Strukturalismus“ (Sprache im technischen Zeitalter 36/1970).

14 vgl. oben Anm. 11) Ingardens Überlegungen zur Poetik sind hier aufgenommen.

15 Boris Tomaševskijs erstmalig 1925 publiziertes Buch *Teorija literatury. Poetika*, Moskva–Leningrad wurde 1935 ins Polnische übersetzt (Poznań 1935).

ger weiterer Einzelwissenschaft,<sup>16</sup> als „Hilfswissenschaft der Poetik“ breit erörtert wird. Andererseits zeigt sich der polemische Bezug auf Tomaševskij und die gesamte formalistische Richtung, wie Ingarden sie sah, in dem extrem weit ausgreifenden Katalog der Aufgaben einer „Theorie der künstlerischen Literatur“, der nicht bloß den literarhistorischen Prozeß, sondern auch die sozialen Dimensionen und Funktionen des literarischen Werks und der Literatur umfaßt.

Sicherlich tragen die von uns ausgewählten Ingardenschen Diskussionsbeiträge dazu bei, die im „Anhang“ und in den Überlegungen und Entwürfen zur Poetik enthaltenen Elemente einer Polemik mit dem zu akzentuieren, was Ingarden einmal mehr, einmal weniger differenzierend als Formalismus sieht. Besonders deutlich wird das in der Rezension von Manfred Kridls Buch, wo Ingarden neben seinem Postulat einer erkenntnistheoretischen Begründung der Wissenschaft von der Literatur die *Notwendigkeit einer Form-Inhalt-Problematik* an den von ihm so gesehenen Wirrungen in Kridls (und wohl bis heute nicht nur Kridls!) Umgang mit dem Begriff „Form“ zu belegen sucht. Mit diesem als notwendige Provokation gemeinten Postulat hat Ingarden auch Ernst gemacht; das 1938 erstmals deutsch publizierte Ergebnis<sup>17</sup> kann man in *Erlebnis, Kunstwerk und Wert* nachlesen. Später hat Ingarden sich aus ganz ähnlichen Motiven der Problematik der „*Wahrheit im Kunstwerk*“ zugewandt; hier ist der erste Anlauf seiner diesbezüglichen Auseinandersetzung zumindest auf französisch zugänglich. Man darf hoffen, daß einmal auch eine deutsche Ausgabe der *weit ausführlicheren späteren* Arbeiten zu beiden Themen ermöglicht werden kann.<sup>18</sup>

Wir dürfen uns aber von diesen polemischen Elementen nicht gänzlich über mancherlei Gemeinsamkeiten Ingardens mit der durch Stichwörter wie Formalismus, Strukturalismus, Semiotik bezeichneten Tradition der Literaturwissenschaft hinwegtäuschen lassen. Die Schärfe seiner Polemik mit Manfred Kridl ist nach Ingardens eigener Auskunft eine Replik auf Tendenzen in der damaligen Öffentlichkeit, ihn der von diesem repräsentierten Rich-

16 Diese Privilegierung der Psychologie durch den inquisitorischen Verfolger des Psychologismus Ingarden (vgl. im vorliegenden Band seine Angriffe gegen den „Psychologen“ de Saussure in „Kritische Bemerkungen zu den Ansichten der Phonologen“) ist eine weitere polemische Spitze gegen Kridl und seine Gefolgschaft, die sich anti-psychologistischer als Ingarden gebärdeten.

17 „Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk“ (Helicon I, Amsterdam 1938; ein Jahr davor poln.)

18 Der franz. Titel lautet „Les différentes conceptions de la vérité dans l'œuvre d'art“ (Revue d'Esthétique, t. 2., 1949, fasc. 2, Paris 1950). Die umfangreicheren Arbeiten zum Thema „Form-Inhalt“ und „Wahrheit“ sind in Ingardens *Studia z estetyki*, Bd. I und II enthalten.

tung hinzuzurechnen.<sup>19</sup> Drei Jahrzehnte später, in der deutschen Ausgabe von *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, fühlt er sich immer noch bemüßigt, sich anläßlich seiner ganz außerordentlich strukturalistisch anmutenden Bestimmung der Begriffe „Idee“ und „literarische Hauptfunktion“ des literarischen Kunstwerks von einer möglichen Identifizierung mit jener Tradition von vornherein zu distanzieren.<sup>20</sup> Seit die tschechischen Strukturalisten Ingardens Begriff der Konkretisation modifizierend übernommen haben, gehört die Diskussion mit seinem literaturtheoretischen Angebot zu den wichtigeren Faktoren methodologischer Bewußtseinsbildung bei ihren Nachfolgern und Anhängern in der ČSSR, in Polen und bei uns.<sup>21</sup>

b) Die Paradoxien des Verhältnisses zwischen Ingarden und dem Strukturalismus zeigen sich mit besonderer Deutlichkeit in der „Kritik“, die ersterer an „den Phonologen“ und ihren Sprachtheorien geäußert hat. Man muß zum besseren Verständnis dieser Polemik wissen, was selten geschehen wird, daß in *Das literarische Kunstwerk* eine nahezu komplette Sprachtheorie dargestellt ist. In unseren Kreisen hat man dem wenig Interesse geschenkt, insbesondere wohl deshalb, weil man in den betreffenden Kapiteln dieser Arbeit kein Äquivalent zum Begriff des Phonems und statt des überzeugungskräftigen Begriffspaares *langue* – *parole* nur fein zergliederte Übergänge zwischen dem aktuellen und dem potentiellen Bestand der Wortbedeutungen vorfand. All das verhinderte wahrscheinlich zunächst auch, daß man die Theorie der Satzzusammenhänge und der sich darin konstituierenden höheren Sinn-einheiten als das identifizierte, was sie ist, nämlich als frühen „textlinguistischen“ Ansatz.<sup>22</sup> Aus seiner Auseinandersetzung mit der Linguistik in

19 Vgl. hierzu Ingardens Einleitung zu seiner Abhandlung „Über die Form und den Inhalt des literarischen Kunstwerks“ in *Studia z estetyki* II (2. Aufl. S. 357 ff.).

20 Vgl. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968), § 13 a

21 Die „Präsenz“ Ingardens im methodologischen Denken sowohl der tschechischen Strukturalisten selbst als auch ihrer hiesigen Vermittler und Anhänger erweisen die zitierten Arbeiten von Jurij Striedter und Herta Schmid, und sogar noch der Ingarden-Kritiker Hans Günther (*Struktur als Prozeß*, München 1973); neben Vodička und Mukařovský ist hier Zdeněk Pešats Aufsatz „Werkstruktur und äußerer Kontext“ (tschech. in *K interpretaci uměleckého literárního díla*, Praha 1970) zu nennen. Das gleiche läßt sich für die polnischen Strukturalisten sagen (vgl. Janusz Sławiński, op. cit., namentlich „Semantik der narrativen Äußerung“ und R. Fieguth (Hrsg.), *Literarische Kommunikation*, op. cit., wo Głowiński („Der virtuelle Empfänger in der Struktur des poetischen Werks“) und Okopień-Sławińska („Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation“) in dieser Beziehung deutlicher sind als der Ingarden-Schüler Kazimierz Bartoszyński („Probleme der literarischen Kommunikation in narrativen Werken“).

22 Ich erinnere mich an ein Konstanzer Doktoranden-Kolloquium Ende der 60er Jahre

„Über die Poetik“ (§3) wird deutlich, daß Ingarden der Sprachwissenschaft die Beschäftigung „mit einem bestimmten, im historischen Prozeß gestalteten und sich umgestaltenden Sprachsystem (*langue*) und mit dessen Manifestationen sei es in der lebendigen Rede (*parole*), sei es in den sprachlichen Gebilden [Texten – R.F.]“ zuordnet. In den sprachtheoretischen Teilen von *Das literarische Kunstwerk* hatte er jenes sprachliche System nur insofern in seine Betrachtungen einbezogen, als es ihm zur Darlegung seiner Theorie von der Modifikation der Wortbedeutung im Satzzusammenhang notwendig erschienen war. Die Paradoxie seiner „Kritischen Bemerkungen zu den Anschauungen der Phonologen“ liegt nun darin, daß sie Hand in Hand mit gewissen Komplettierungen seiner eigenen Sprachtheorie gehen, die sich völlig im Rahmen der Anschauungen des funktionalen Strukturalismus der Prager (zu dem die Phonologie gehört) halten. Zum einen akzeptiert er jetzt Trubetzkoy's Phoneme, während diese Ebene der Sprache bis dahin nur als „das konkrete Lautmaterial“ in sein Blickfeld gekommen war, „an dem sich uns der Wortlaut als typische Gestaltqualität darbietet“.<sup>23</sup> Zum anderen bietet er hier (vgl. II, 5) eine mehrgliedrige Alternative zu de Saussures *langue-parole*-Opposition an. Aber weder sein Beharren darauf, daß Bedeutung dem gestalttypischen Wortlaut als ganzem (wenn nicht überhaupt erst dem Satz als ganzem) zugehört und nicht schon einem vielleicht gestalttypisch definierten Phonem allein, noch seine Alternative zur Opposition von *langue* und *parole* sprengen das „System“ der kritisierten Richtung der Linguistik;<sup>24</sup> gerade seine funktionssprachlichen Ansätze in jener Alternative bestätigen es vielmehr.<sup>25</sup>

c) Im Zusammenhang mit Ingardens dem Strukturalismus so frappant nahestehender Sprachkonzeption ist ferner auf eine bestimmte, den Bedeutungsauf-

---

(aus dem Herta Schmidts Arbeit zum Begriff der Konkretisation hervorging), wo diese Einstellung zu Ingardens Sprachtheorie vorherrschte.

23 So mehrfach in *Das literarische Kunstwerk* und in dem in Rede stehenden Aufsatz.

24 Eine große Ähnlichkeit zu Ingardens Auffassung des Verhältnisses zwischen Sprachlaut und Sinn finde ich in der Arbeit des polnischen strukturalistischen Linguisten Franciszek Grucza *Sprachliche Diakrise im Bereich der Ausdrucksebene des Deutschen. Beiträge zur allgemeinen Sprachtheorie*, Poznań 1970 (in dt. Spr.); Grucza hat sich mit Ingarden nicht auseinandergesetzt.

25 Erwähnenswert ist hier Jerzy Kuryłowicz's Rezension von Ingardens Band *Zur Theorie der Sprache und zu den philosophischen Grundlagen der Logik* (poln.), Warszawa 1972 (Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego, zeszyt XXXI, S. 163–169), der Ingarden in seiner Kritik an de Saussures *Cours* (der allerdings nicht vom Autor autorisiert war) und an Trubetzkoy recht gibt, dem Philosophen aber andererseits das Fehlen eines Oppositions-Begriffs ankreidet.

bau des literarischen Werks betreffende Berührungsfläche hinzuweisen, auf deren Basis sich dann allerdings die Unterschiede in der gesamten Auffassung des literarischen Kunstwerks besonders scharf ausnehmen. Es war übrigens diese von uns so genannte Berührungsfläche, die das entscheidende Motiv für die Aufnahme von Ingardens Polemik mit Henryk Markiewicz in diesen Band vermittelte, in der von letzterem allerdings auch besonders klar die Unterschiede hervorgehoben werden.<sup>26</sup> Zu diesem Komplex gehören dann weiter „Ein Grenzfall des literarischen Werks“ und die bereits erwähnte Auseinandersetzung mit der Linguistik in „Über die Poetik“. Worum geht es? Für Ingarden geht es um die hypothetische Ermittlung der maximalen (aber für ihn doch immer nur begrenzten) konstitutiven und künstlerischen Leistungsfähigkeit der sprachlichen Doppelschicht innerhalb des literarischen Kunstwerks;<sup>27</sup> für die Anhänger des Gedankens einer einheitlichen „methodologischen Sprache“ bei der Erfassung der Morphologie des Werks, zu denen einerseits Ingarden (wohlmeinender und liberaler) Kontrahent Markiewicz und andererseits viele Strukturalisten gehören, handelt es sich um das Bestreben, das gesamte Werk von den Phonemen bis zu dem, was man in der herkömmlichen Ausdrucksweise unserer Disziplin als „Fabel“, „Gestalt“ bezeichnet, unter Einschluß der im Werk implizierten Kommunikations-Relationen zwischen Sendern und Empfängern, in der methodologischen Terminologie einer verwendungslinguistischen Semantik zu erfassen. In dieser extremen und deutlichen Form wird dieses Bestreben allerdings nicht von Henryk Markiewicz selbst, sondern z. B. von dem Strukturalisten Janusz Sławiński ausgesprochen,<sup>28</sup> der damit ausdrücklich an dessen Polemik mit Ingarden und namentlich an eine von diesem hypothetisch erwogene und verworfene Möglichkeit anknüpft. Auf Verhältnisse unserer Literatur übertragen lautet die Formulierung dieser Möglichkeit: Fontanes Romanheldin Effi Briest<sup>29</sup>

26 Vgl. Henryk Markiewicz, „Das Werk Roman Ingardens und die Entwicklung der Literaturwissenschaft“ (dt. v. Walter Kroll; in A. Flaker/V. Žmegač (Hr.) *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte*, Kronberg/Ts. 1974), wo Ingardens Theorie der Konkretisation, der Auffüllung von Leer- und der Beseitigung von Unbestimmtheitsstellen kritisiert wird.

27 Vgl. hierzu auch seine Arbeiten „Poetik und Sprachwissenschaft“ (in dem Sammelband *Poetics-Poetyka-Poetika*, Warszawa's-Gravenhage 1961, S. 3–9) und „Künstlerische Funktionen der Sprache“, op. cit.

28 Vgl. „Semantik der narrativen Äußerung“ in Janusz Sławiński, *Literatur als System und Prozeß*, op. cit. sowie Markiewicz's Reaktion hierauf in dem soeben zitierten Artikel.

29 Im Original ist die Rede von Henryk Sienkiewicz's Romanfigur Pan Wołodyjowski. Zu erwähnen ist, daß sowohl diese Figur als auch Effi Briest weiten Kreisen durch Verfilmungen gegenwärtig sind.

„besteht aus Bedeutungen“. Ingarden hatte das als *reductio ad absurdum* von Markiewicz's „höheren Bedeutungsgefügen“ gemeint, die dieser allerdings gar nicht derartig semantisch verstand. Effi Briest, so Ingardens Argumentation, wird von uns zwar nicht so gesehen und empfunden wie eine Frau aus unserem Bekanntenkreis, und doch ist sie uns, auch nachdem wir die sprachliche Doppelschicht des Romans nach der Lektüre weitgehend vergessen haben, weiter recht lebhaft gegenwärtig, da wir sie einmal im Vollzug einer auf alle Werkschichten bezogenen ästhetischen Konkretisierung (nach)konstituiert haben. Wo aber bleibt die soeben behauptete gemeinsame Berührungsfläche in der strukturalistischen und der Ingardenschen Auffassung vom „Bedeutungsaufbau“ des Werks, wenn Markiewicz die das zitierte Beispiel stark betreffende Ingardensche Theorie von der „Konkretisierung“ und der „Auffüllung der Leerstellen“ und der „Beseitigung der Unbestimmtheitsstellen“ als Versagen von Ingardens „ästhetischer Intuition“ qualifiziert?<sup>30</sup> Wenn Sławiński gegen diese Auffassung von der Abhebbarkeit der Schicht der dargestellten Gegenstände von dem semantischen Gesamtgefüge des Werks polemisiert, welche zum Beispiel die gesamte Vermitteltheit einer Romanfigur wie Effi Briest durch die semantische Konstruktion der epischen Narratio mißachtet? Und wenn er dagegen das „Sein im Worte“ auch der in einem realistischen Roman fingierten „dargestellten Wirklichkeit“ geltend macht? Im vorliegenden Band kommt der „gehaltliche“ Aspekt dieser Berührungsfläche in „Ein Grenzfall des literarischen Werks“ zur Geltung, wo Fälle experimenteller Poesie mit extrem reduzierter Ansichten- und Gegenstands-Schicht und extrem hypertrophierter sprachlicher Doppelschicht behandelt werden, die eine Konkretisierung der ersteren explizit verbieten. Wichtig ist dabei, daß dieser konkrete literarhistorische Fall dargestellt wird, fast als wäre er das kuriose, in der Wirklichkeit vorfindliche Beispiel für ein Werk, das in seinem schematischen Wesen und in seiner Potentialität verharret.<sup>31</sup> Wichtig ist ferner, daß hier gleichzeitig eine auffällige Parallele zu Ingardens Beschreibungen eines „passiven, bloß aufnehmenden Lesens“ gegeben ist, wo der Leser gewissermaßen nicht aus der Sphäre der Sätze und Satzsinngehalte herauskommt und von der „dargestellten Welt“ allenfalls abstrakte, schemenhafte Eindrücke gewinnt.<sup>32</sup> Nicht weniger schlagend präsentiert sich der methodologische Aspekt dieser Berührungsfläche, wenn Ingarden in § 3 von „Über die Poetik“ sich der hypothetischen Idee einer Linguistik widmet, die argumentiert: „wenn zum literarischen Werk

---

30 Markiewicz, op. cit.

31 Vgl. *Das literarische Kunstwerk*

32 Vgl. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, § 9 und passim

die dargestellten Gegenstände gehören, die ja nichts anderes sind als die intentionalen Korrelate der zum Werk gehörenden Bedeutungseinheiten, so fallen auch die dargestellten Gegenständlichkeiten in den Bereich der Forschungsobjekte der Sprachwissenschaft. Als „intentionale Korrelate“ sind sie nämlich unabtrennbar von den sprachlichen Gebilden, sind deren Ableitungen, treten unweigerlich wie ein Schatten überall dort auf, wo wir es mit Wörtern, sprachlichen Wendungen und Sätzen zu tun haben . . . “ Es ist für uns weniger wichtig, daß Ingarden diese Konzeption von Sprachwissenschaft im Namen der Einheitlichkeit ihres Forschungsgebiets wie ihres methodologischen Gesichtspunktes ablehnt. Interessanter ist, daß er damit zumindest im Ansatz die Intentionen der linguistisch inspirierten Literaturwissenschaftler getroffen hat.

Das Aufzeigen dieser Berührungsfläche enthüllt aber auch, wie bereits angedeutet, daß es hier neben einem Gegensatz methodologischer Grundpositionen um die *Diskrepanz zwischen dem strukturalistischen und dem Ingardenschen Ideal der ästhetischen Einstellung des Lesers* geht. Der Strukturalist will den Leser, der auf die Bedeutungskonstruktion als Konstruktion eingestellt ist und die Reize der dargestellten Welt asketisch verschmäht oder spielerisch-ironisierend betrachtet. Ingarden will den Leser, der die Techniken der Komposition und der Sprachverwendung instrumental und funktional als Mittel erlebt, das ihm zur Bildung eines ästhetischen Gegenstandes verhilft, den er in seiner Sinnfälligkeit und Anschaulichkeit kontemplieren kann.<sup>33</sup>

d) Dieser letztere Einzelaspekt eines weitergehenden Gegensatzes des ästhetischen Ideals zwischen Ingarden und dem Strukturalismus, worauf wir noch zurückkommen werden, führt uns über Formalismus und Strukturalismus zu unserem hiesigen gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Bewußtseins- und Diskussionsstand, der von sehr erheblichen Veränderungen, Verschiebungen und Kontroversen in den zurückliegenden Jahren bestimmt ist, die letztlich auf eine Auseinandersetzung um divergierende ästhetische Ideale rückführbar sind. Was diesen Diskussionsstand betrifft, so beziehen wir uns auf die folgende (gewiß sehr schematische und verkürzende) Charakteristik.<sup>34</sup>

33 Einen ersten Versuch, Ingarden, den Formalismus und den Strukturalismus aufgrund ihrer (auch soziologisch offenbar) unterschiedlichen Leser-Vorstellungen voneinander abzusetzen, habe ich 1973 in einem Tagungsbeitrag „Literarischer Wandel-Struktur des Einzelwerks“ unternommen (erscheint demnächst in dem von Richard Grathoff und Walter Sprondel herausgegebenen Sammelband zu dieser Tagung *Merleau-Ponty und das Problem der Struktur in den Sozialwissenschaften*, Stuttgart (im Druck)).

34 Selbstverständlich ist das Bild, das ich hier gleich entwerfe, mir besonders durch Kon-

Es scheint, daß wir am Ende eines Weges stehen, der uns von der überwiegenden Konzentration auf die Werkimmanenz über zeitweise intensive Bemühungen um eine Verwissenschaftlichung der Literaturwissenschaft (vgl. die Rezeption des Formalismus, des Strukturalismus und der Semiotik bei uns) zum Interesse an einer nicht mehr nur nationalen und nicht mehr nur auf die Literaturproduzenten bezogenen Literaturgeschichte und an deren sozialen Aspekten sowie von der Selbstverständlichkeit „klassischer“ ästhetischer Wertvorstellungen zur Aufarbeitung der die Kunst unseres Jahrhunderts prägenden Konzeptionen einer Erweiterung oder Sprengung der Grenzen des Ästhetischen geführt hat. Man kann auch sagen, daß wir eine recht heftige Auseinandersetzung um verschiedene ästhetische Ideale (die sich auch als Postulat der Abschaffung dieses Begriffs äußern konnte) erlebt haben, eine Auseinandersetzung, welche die Geschichtlichkeit der Literatur und den Streit um den Sinn dieser Geschichtlichkeit mit einschloß. Wenn ich recht sehe, reichte die Spannweite der Positionen in diesem Streit zu einem bestimmten Zeitpunkt von einem ästhetischen Ideal der Motivation des Lesers zur Anteilnahme und Teilnahme am Prozeß der fortwährenden Veränderungen innerhalb und außerhalb der Literatur bis hin zum Ideal des dem großen Wandlungsprozeß widerstrebenden Raums der Subjektivität, Individualität und Innerlichkeit. In das Feld der damit verbundenen Polarisierungen ist ferner ganz offenkundig auch die *Frage der Theorie- und Wissenschaftsfähigkeit eines geschichtlichen Gegenstandes wie der Literatur* hineingeraten. Wurde diese Frage bejaht, so präjudizierte das immerhin die Auffassung, daß die Geschichtlichkeit der Literatur, ihre Veränderlichkeit und Veränderbarkeit, irgendwelche Grenzen habe – freilich sofern man nicht auch postulierte, die Literaturtheorie und -wissenschaft müsse sich selbst als geschichtlich, d. h. überhol- und aufhebbar begreifen.<sup>35</sup>

---

stanzer Gesichtspunkte vermittelt. Man darf aber nicht vergessen, daß es in Konstanz nicht nur die hermeneutische Rezeptionsästhetik gibt, sondern auch eine intensive Strukturalismus- und Semiotik-Rezeption. (Vgl. hierzu oben die Notiz des Herausgebers). Daß übrigens die Ingarden-Diskussion selbst fester Bestandteil des „Konstanzer“ literaturwissenschaftlichen Denkens ist, belegt neuerdings Rainer Warnings Reader *Rezeptionsästhetik*, München 1975, sowie auf eine andere Weise Eckhart Lobsiens Dissertation *Theorie literarischer Illusionsbildung*, Stuttgart 1975.

- 35 Der zuletzt genannte Standpunkt scheint mir nicht für sich angreifbar zu sein, wohl aber die Gefahr eines gewissen Agnostizismus nach sich zu ziehen, der vielleicht nicht die zwingende Folge aus der Grundthese von Gadammers philosophischer Hermeneutik ist, faktisch aber doch von ihr bewirkt werden kann. In diesem faktischen Wirkungszusammenhang kann man den Grund für das Schweigen des prononciert anti-relativistisch eingestellten Phänomenologen Ingarden zum Thema Hermeneutik sehen, das für ihn zweifellos mit Dilthey verbunden war.

Wenn nun Ingarden hier auch mit aktuellem Bezug dargeboten werden soll, so ergeben sich aus der geschilderten literaturwissenschaftlichen Bewußtseinslage zwangsläufig peinliche Fragen an seine Konzeption, die alle sein Verhältnis zur Geschichtlichkeit betreffen und die sich im einzelnen auf seine Sicht der Veränderlichkeit ästhetischer Ideale, des literarhistorischen Prozesses und schließlich auf sein Theorie- und Wissenschaftsverständnis beziehen. *Lassen sich aber diese Fragen überhaupt mit Fug und Recht an diese Konzeption stellen?* Liegen ihr nicht Motive und Intentionen ganz anderer Art zugrunde und ist sie nicht vielleicht dazu da, ganz andere Fragen als diese zu beantworten?

Darauf ist zu entgegnen, daß selbst dann, wenn die letztere Mutmaßung richtig ist, Ingardens Konzept auch auf sein Verhältnis zum Geschichtlichen befragt werden kann. In einem ersten Exkurs in Ingardens philosophische Absichten, die er mit der Arbeit an *Das literarische Kunstwerk* verband (§ 3 a), wird eine weiter ausgreifende Begründung dieser Behauptung versucht, dem sich eine Skizzierung der ahistorischen und der historischen Linie in Ingardens literaturthematischem Denken mit besonderer Berücksichtigung des „Anhangs“ (in dieser Einleitung § 3 b und c) sowie eine Darstellung der auf das Ferment des Historischen beziehbaren Wandlungen von Ingardens meta-literaturwissenschaftlichem Konzept („Über die Poetik“ etc.) anschließt, in der auch noch einmal auf Ingardens Philosophie-Konzeption eingegangen wird (§ 3 d).

Vorweg sei hier angemerkt, daß die Antworten, die sich auf die „peinlichen Fragen“ nach dem Geschichtlichen aus Ingardens scharf antirelativistischer Philosophie der Beharrung und der Nicht-Anpassung an die Zeitläufe ergeben mögen, vielleicht geeignet sind, eine Bedeutung anzunehmen, die über den Horizont jener „peinlichen Fragen“ hinausweist.<sup>36</sup>

### § 3

a) Was also berechtigt uns zu der Frage nach der Geschichtlichkeit in Ingardens Konzeption? Ein Bezug zu diesem Thema scheint sich bereits in seiner (von Husserl betreuten) Doktorarbeit herzustellen, in der er Bergsons

---

36 Man ist versucht, zugunsten dieser Auffassung Gadamers Satz aus seiner Auseinandersetzung mit Leo Strauss im Anhang zur 2. Auflage von *Wahrheit und Methode* zu zitieren: „Der Historismus, der sich ernst nimmt, wird . . . damit rechnen, daß man seine These eines Tages nicht mehr für wahr hält, d.h. ‚unhistorisch‘ denkt“. (S. 505). Allerdings wird einem bei so viel Flexibilität doch etwas unheimlich.

erkenntnistheoretische Skepsis gegenüber den Möglichkeiten intellektuellen „statischen“ Erkennens zu widerlegen sucht, ohne die Gründe gänzlich in Zweifel zu ziehen, die Bergson zur Gegenüberstellung von Intuition (die ihm zufolge allein in der Lage ist, den Fluß des Lebens zu erfassen) und Intellekt (der durch seine Reduktion des Wirklichen auf lediglich handlungspraktische, aber der Wirklichkeit nicht gerechtwerdende Schemata charakterisiert ist) geführt haben. Die Problematik dieser Arbeit steht so offenbar in naher Beziehung zu dem Fragenkomplex, der uns unter dem Titel „Synchronie – Diachronie“ geläufig ist.<sup>37</sup> In Form des Problems der Synchronie und Diachronie des Lesers<sup>38</sup> etwa eines Romans hat Ingarden dieselbe Frage in *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* abgehandelt. Um zu zeigen, welchen Anteil sie an der Grundproblematik von *Das literarische Kunstwerk* hat, müssen wir etwas ausholen.

Ingarden war mit Husserls sich wandelndem Idealismus nicht einverstanden.<sup>39</sup> Es scheint, daß er zumindest nachträglich bereits seine Beschäftigung mit Bergson als Argument gegen Husserl verstehen wollte. Ganz ausdrücklich kritisiert er dann im Vorwort zu *Das literarische Kunstwerk* Husserls „transzendentalen Idealismus“, der den Seinsgrund auch der realen Welt „in den Tiefen des konstituierenden reinen Bewußtseins“ sieht, also auch die realen Gegenstände als intentionale interpretiert. Dem stellt Ingarden seine abweichende, verengte Auffassung der rein intentionalen Gegenständlichkeiten gegenüber, deren eigentümliche Wesensstruktur und Seinsweise er mit derjenigen der realen *konfrontieren* möchte. Im Gegensatz zu Husserl schreibt Ingarden dem Bewußtsein ausdrücklich keine wirkliche Schöpferkraft in dem Sinne zu, daß es *seinsautonome* Gegenstände allein aus sich heraus schaffen könnte, also weder Materie noch beispielsweise Zahlen. Die Geschöpfe des menschlichen Bewußtseins, die intentionalen Gegenständlichkeiten, sind daher in sich nicht voll bestimmt, sie bleiben auf die sie hervorbringenden

37 Zu Ingardens Doktorarbeit vgl. Anm. 7). Ihr Bezug zum Problem Synchronie-Diachronie ist mir freilich erst aufgrund meiner Lektüre der polnischen erweiterten Version von Ingardens Aufsatz „Der Mensch und die Zeit“ (*Travaux du IX-e Congrès International de Philosophie* (Congrès Descartes), Paris 1937, Bd. 8, S. 129–136) klar geworden.

38 Allerdings nicht in dieser Terminologie.

39 Vgl. hierzu auch das Vorwort zu und verschiedene Bemerkungen in *Der Streit um die Existenz der Welt*, Tübingen 1964 ff. (entstanden 1940/41 ff.) sowie Ingardens breite Darstellung und z. T. Kritik Husserls in seinem Band *Z badań nad filozofią współczesną* (Forschungen zur Gegenwartsphilosophie), Warszawa 1963. Die Ingarden-Konferenz in Jadwisin bei Warschau im Juni 1975 hat keine Übereinstimmung der versammelten Gelehrten über die Einschätzung von Ingardens Abweichungen von Husserl gebracht.

seinsautonomen Prozesse in mehrfacher Hinsicht bezogen, sie sind „hinfällig, gebrechlich“, sie haben ein „Leben“, können verändert und vernichtet werden – mit anderen Worten, *sie sind eben geschichtlich*. Dazu stimmt, daß Ingarden in anderem Zusammenhang Paul Valéry die Auffassung zuschreibt, der sterbliche, hinfallige Mensch könne sich in seinen literarischen Werken bewahren und verewigen. Er kritisiert diese Auffassung mit der Bemerkung, dies sei eine Illusion, *da Werke nicht dauerhaft seien*.<sup>40</sup>

Die Wahl gerade des literarischen *Kunstwerks* als „besonders geeignetes Untersuchungsobjekt“ für die Konfrontation intentionaler mit realen Gegenständlichkeiten motiviert sich *methodologisch*. In literarischen Kunstwerken gibt es „dargestellte Gegenständlichkeiten“, die sich mit Vorteil von den Gegenständlichkeiten der realen Welt abheben lassen, da sie in die reale Welt „nicht hinausversetzt werden“. In nichtkünstlerischen literarischen Werken (in geläufiger Terminologie: „Normal-Texten“) werden zwar auch intentionale Gegenständlichkeiten entworfen, aber diese werden für die gemeinten realen Gegenständlichkeiten gänzlich transparent. Welchen Umfang hat aber nun bei Ingarden der Bereich der intentionalen Gegenständlichkeiten, für die das literarische Werk ja anscheinend nur eines von vielen Beispielen ist? Man kommt dem näher auf die Spur, wenn man Ingardens Erörterungen zum Gegensatz der beiden Arten von Gegenständlichkeit am Beispiel des „Werks der Architektur“ liest. Sie laufen auf die Frage heraus, was eine Anhäufung von Steinen zur Kirche, zum Theater, was ein Stück Tuch zur Fahne macht etc. Die Antwort lautet: es sind Bewußtseinsakte (in den genannten Beispielen solche von *Gemeinschaften*), die an den realen Seinsfundamenten (Steine, Tuch) intentionale Gegenstände schaffen.<sup>41</sup> Es überrascht dann nicht mehr, daß in dem Aufsatz „Der

40 „Człowiek i czas“ (Der Mensch und die Zeit) in: *Twórczość* 2/1946, Heft 2, S. 133 und Anm. Es heißt dort (rückübersetzt): „Manchmal bemüht sich der in die Zeit verstrickte Mensch, sich dadurch Dauer zu verleihen, daß er sich in sein Werk einzuschließen bestrebt. Er erliegt der trügerischen Überzeugung, die aus seiner Sehnsucht nach dauerhaftem Sein erwächst, nur er selbst, der auf der Grenze zwischen zweimal Nichtsein ist, sei am Vergehen und könne nicht wirklich sein, während die ihn umgebende Welt der Zeit nicht unterliege, sondern dauere und existiere. Er versucht dann, sein Werk – sein Kunstwerk, sein Werk der Wissenschaft oder der Technik – in diese scheinbar von der Zeit unabhängige Welt zu versetzen und in es sich selbst einzuschließen oder das, was er als sein Bestes ansieht . . . Es ist noch gut, wenn er nicht durchschaut, daß er weder sich selbst in sein Werk einzuschließen noch auch sein Werk dauerhaft zu machen vermag. Er stellt es nämlich in Wahrheit nur in den Strom der historischen Zeit und liefert es dem Lauf unaufhörlicher, unumkehrbarer Wandlungen aus, in denen es früher oder später untergeht oder verstummt“.

41 Vgl. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen 1962, „Das Werk der Architektur“, § 1.

Mensch und seine Wirklichkeit“ ganz klar gesagt wird, die Theorie der intentionalen Gegenständlichkeiten betreffe die gesamte kulturelle und soziale Wirklichkeit des Menschen *und ihre Geschichtlichkeit*.<sup>42</sup>

In diesem weiten Rahmen erhält die seltsam kompakte Thematik von *Das literarische Kunstwerk* nun einen klaren Sinn. Es wird deutlich, daß die Themenwahl nicht ausschließlich argumentativen Zweckmäßigkeitserwägungen entsprungen ist, sondern damit eine strategisch entscheidende Stelle im Bereich einer, von dem Phänomenologen Ingarden allerdings selbst nie ausgearbeiteten, Kultur- und Gesellschaftstheorie anvisiert wird.<sup>43</sup> Immerhin lautet eine Leitfrage des Buches, wie Menschen sich anhand „sprachlicher Gebilde“ (Texte) effektiv miteinander verständigen und wie die *Intersubjektivität von Textbedeutung* theoretisch zu sichern sei. In „Kritische Bemerkungen zu den Ansichten der Phonologen“ (I,6) beansprucht er für seine Sprachtheorie ganz explizit, nur sie berücksichtige „den wesensmäßig gesellschaftlichen Charakter der Sprache“.

b) Ingardens Fragestellung, wie in der Welt der hinfälligen, der verändernden Kraft der historischen Zeitlichkeit ausgesetzten intentionalen Gegenständlichkeiten die Intersubjektivität von Textbedeutungen gesichert werden kann, führt in seinen Darlegungen zu Paradoxien, die man als Widersprüchlichkeiten interpretieren kann,<sup>44</sup> aber auch als typisches Bauprinzip seiner Argumentation von nicht unbeträchtlicher intellektueller Attraktivität. Ich meine hier Ingardens Fähigkeit, mit großer Konzentration und Konsequenz in weit auseinanderstrebende Richtungen „zugleich“ zu denken. Die entsprechenden radikalen Konsequenzen erfahren zudem nicht selten eine äußerst apodiktische Formulierung, so daß sie einander auszuschließen scheinen. Ich sehe

42 Dieser Aufsatz („Człowiek i jego rzeczywistość“) leitete die *Szkice z filozofii literatury*, op. cit. ein. Man kann übrigens eine Parallele zwischen diesem weiten Umfang der Theorie der intentionalen Gegenständlichkeiten und den expansiven Versionen der Semiotik sehen. Der Bezug zwischen dem natürlich auf Husserl zurückgehenden Intentionalitätsbegriff und der Zeichentheorie stellt Ingarden in polemisch-kritischer Absicht selbst her (vgl. „Max Bense und das Problem der Anwendung statistischer Methoden . . .“, op. cit.).

43 Ingarden selbst war wohl deshalb an der Ausarbeitung derartiger Theorien nicht interessiert, weil ihm die Weiterführung anderer, davorliegender philosophischer Grundlagenforschungen (ontologischer und erkenntnistheoretischer Natur) wichtiger erschienen. Sein Verhältnis zu den diesbezüglichen Forschungen Husserls und von dessen Schülern wie Edith Stein oder Alfred Schütz u.a. müßte noch genauer untersucht werden. *Der Streit um die Existenz der Welt* könnte dazu (allerdings sehr verstreutes) Material liefern.

44 Vgl. Markiewicz und Grabowicz, op. cit.

dieses Bauprinzip übrigens im Zusammenhang mit Ingardens Anspruch, keine geschlossenen Systeme zu errichten.<sup>45</sup>

Ein sehr prägnantes Beispiel für diese ungemein kontradiktorisch anmutende Art der Durchführung einer Argumentation ist Ingardens „gleichzeitige“ Konzentration auf den ahistorischen und den historischen Aspekt des literarischen Werks und der Literatur. Die ahistorische Linie, die im Lauf der Zeit immer konsequenter wurde, hat den höheren Bekanntheitsgrad erzielt, zumal sie von ihm auch unvergleichlich breiter erörtert wurde als die historische. Die ahistorische ontologische Theorie des literarischen Werks, wie sie in *Das literarische Kunstwerk* dargelegt wurde,<sup>46</sup> war immerhin noch durch den für die Zeitgenossen bis hin zu Gadamer irritierend weiten Spielraum für die Berücksichtigung verschiedenster historischer Wertvorstellungen und für die Bildung unterschiedlichster Konkretisationen gekennzeichnet.<sup>47</sup> Die spätere Arbeit *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1937, 1968) und insbesondere die Arbeiten zur ästhetischen Werttheorie zeichnen sich durch die Suche nach Möglichkeiten aus, jenen für die Geschichtlichkeit des Werks offenen Spielraum so weit wie möglich einzugrenzen und zu größtmöglicher Objektivität bei der Bestimmung der künstlerischen und der ästhetischen Werte eines Werkes zu gelangen.<sup>48</sup>

In erheblicher Spannung zu diesem Strang seines Denkens scheinen Ingardens Vorstöße in Richtung auf die Geschichtlichkeit des Einzelwerkes, auf die Literatur und ihre Geschichte zu stehen. Aus den folgenden Gegen-

45 Vgl. Ingardens Vorwort zu seinen *Studia z estetyki*, III.

46 In „reiner Form“ ist sie in den auch bei Rainer Warning, op. cit., S. 42–44 abgedruckten „Grundbehauptungen über den wesenseigenen Aufbau des literarischen Kunstwerks“ (aus *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, § 4) dargestellt. Die Darlegungen in *Das literarische Kunstwerk* haben darüber hinaus zu allem noch oft den Charakter von Forschungen im Sinne der *Poetik*; vgl. unten.

47 Mit Bezug auf Ingarden schreibt Gadamer, op. cit., „... aber man verkennt die Verbindlichkeit des Kunstwerks, wenn man die in der Darstellung (s.v.w. Erfassung und Wiedergabe – R.F.) möglichen Variationen für frei und beliebig hält. In Wahrheit unterstellen sie sich alle dem kritischen Leitmaßstab der ‚richtigen‘ Darstellung. (S. 112 f.). Welleks und Warrens Rüge für die „Wertfreiheit“ von Ingardens Theorie in ihrer bekannten *Theory of Literature* (1942) scheinen mir in die gleiche Richtung zu gehen. Besonders epochentypisch ist aber wohl die diesbezügliche Stellungnahme von Herbert Cysarz gewesen (Deutsche Literaturzeitung, 25/1931, Heft 34, Kol. 1595–1599).

48 Vgl. Ingardens *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, Tübingen 1969, darin namentlich die „Betrachtungen zum Problem der Objektivität“, sowie *Vom Erkennen*, wo er sich fragt, ob er nicht vielleicht früher „die Unterschiede zwischen den einzelnen Konkretisationen, besonders den ästhetischen Konkretisationen, zu stark betont“ hat. (S. 319 f., Anm.).

ständen einer von Ingarden konzipierten Literaturgeschichts-Forschung läßt sich seine Sicht des literarhistorischen Prozesses ablesen:<sup>49</sup>

- a) Der Prozeß der Entstehung eines literarischen Werkes (soweit er am literarischen Material verfolgbar ist).
- b) Einflüsse und Abhängigkeiten zwischen den Werken eines Autors und dem Autor anderer Werke. [Ingarden hat die Frage der intertextuellen Beziehungen zwischen Werken nie selbst weiter theoretisiert; es wäre zu prüfen, inwieweit seine Gesamtkonzeption diesen Gesichtspunkt zuließe].
- c) Geschichte der Textüberlieferung
- d) Entwicklungslinie und strukturelle Veränderungen der literarischen *Produktion* (œuvre) eines Autors; Entwicklung der *Formen* seiner Werke, bestimmter charakteristischer Merkmale (hier ist offenbar an die formalistischen „Verfahren“ gedacht) und schließlich bestimmter literarischer Denkkonzeptionen aufgrund seiner Werke.
- e) Die Entwicklung vieler Individualproduktionen ergibt die Geschichte *einzelner literarischer Richtungen*.
- f) „Das Miteinanderauftreten oder besser gesagt, die gleichzeitige Entwicklung vieler verschiedener, einander entgegengesetzter und so und so beeinflussender literarischer Richtungen führt zur Herausbildung der „literarischen Atmosphäre“ einer Epoche, die erst bewirkt, daß ein besonderes kulturelles Gebilde existiert: die *Literatur* einer Kulturgemeinschaft in einer Epoche“. Die „literarische Atmosphäre“ hat ihr Fundament in den Werken — sowohl in den neu entstehenden als auch in den noch wirksamen älteren Werken.  
Mit Bezug darauf spricht Ingarden von den „unaufhörlichen Veränderungen der gegenseitigen relativen Hierarchie von Werken, was nicht nur mit dem Aufkommen neuer Werke, sondern auch mit den sich in den Konkretisationen zutragenden Wandlungen verbunden ist“.<sup>50</sup> Die „literarische Atmosphäre“ kommt durch die Äußerungen von Literatur-Vermittlern wie Kritikern, Rezitatoren, Regisseuren oder auch durch die Arbeiten der Literaturhistoriker zu Bewußtsein. (Auf diese Aspekte des literarhistorischen Prozesses geht Ingardens Postulat einer *Rezeptionsgeschichte* zurück; vgl. unten)
- g) Der geschichtliche Prozeß der Veränderungen der literarischen Atmosphären mehrerer Epochen — die großen Entwicklungslinien der „Literatur als

49 Die folgenden Punkte entsprechen im Wesentlichen § 7 des „Anhangs“ (in diesem Band).

50 Ibidem, § 8.

einer eigenen, in der Zeit werdenden, sich ständig anreichernden Ganzheit, die trotz des Absterbens einzelner Richtungen, trotz des Aktualitätsverlusts vieler Werke etc. als Ganzheit nicht vergeht, sondern mit neuen literarischen Generationen ein immer neues Gesicht annimmt“ (Natürlich sieht Ingarden auch die Möglichkeit von Renaissance, die ein Werk (und doch wohl auch Werkgruppen und ganze Richtungen) der Vergangenheit erleben kann; vgl. *Das literarische Kunstwerk*, § 64). Die Rolle der Literatur innerhalb der betreffenden Kulturgemeinschaft kann Wandlungen unterliegen.

Eine wichtige Rolle spielt bei alledem 1. die Geschichte der Konkretisationen des literarischen Werks, 2. die Geschichte des literarischen Lebens und des ästhetischen Geschmacks als „subjektiv orientiertes Pendant“ der Geschichte der Konkretisationen, 3. der Zusammenhang dieser Prozesse mit gleichzeitigen analogen Prozessen in anderen Künsten, in der betreffenden Kultur, in der politischen Nation etc. (Vgl. in diesem Zusammenhang auch Ingardens Bemerkungen über die Durchflechtung zweier verschiedener Wertgebiete wie z. B. diejenige zwischen künstlerischem und ästhetischem Wert einerseits und dem Handelswert eines Kunstwerks andererseits).<sup>51</sup>

Im Anschluß an den „Anhang“ hat Ingarden in Anknüpfung an seine Unterscheidung von literarischem Werk und Kunstwerk seine Sicht des literarhistorischen Prozesses offenkundig noch verfeinert. In seinen Entwürfen zur Poetik unterscheidet er einen Prozeß der „Geschichte der Literatur“ und einen Prozeß der „Entwicklung der Literatur“. Die Geschichte der Literatur umfaßt alle möglichen Typen von literarischen Werken, und zwar offenbar nicht nur auch alle Bereiche der Trivial-Belletristik, sondern darüber hinaus alles, was unter den Begriff des „literarischen Werks“ fällt, also alle „Texte“. Wenigstens hat er dies in seiner Polemik gegen Manfred Kridl ausdrücklich ins Auge gefaßt. Dieser Prozeß der „Geschichte der Literatur“ steht in einem Verhältnis wechselseitiger Einwirkungen zum Prozeß der „Entwicklung der Literatur“. Überwiegend außerliterarisch bestimmte Werke können aus Gründen, die auf die Durchflechtung der „literarischen Atmosphäre“ mit Kultur, Politik etc. in der entsprechenden Gemeinschaft zurückgehen, zum Ausgangspunkt neuer literarischer Konzeptionen im Zentralbereich der künstlerischen Literatur werden und damit Einfluß auf den Prozeß der Entwicklung der Literatur nehmen, z. B. auch auf die Gestaltung eines neuen Ideals von Literatur und einer neuen Bestimmung ihrer Rolle für die betreffende Gemeinschaft.<sup>52</sup> Der Prozeß der Entwicklung der Lite-

51 *Der Streit um die Existenz der Welt*, II/2, § 74, Punkt ad 3) (S. 236 f.).

52 Besonders deutlich sieht Ingarden den Funktionswandel auch der Philosophie; vgl. „O predmocie historii filozofii“ (Sprawozdania PAU, t. 53, 1952, Krakow 1954,

ratur wirkt zurück auf den „Prozeß der Geschichte der Literatur“, z. B. durch Nachahmungen wichtiger literarischer Kunstwerke in der Trivial-Belletristik etc.

Diese Überlegungen sind übrigens nicht als Früchte nachträglicher Einsichten nach Beendigung von *Das literarische Kunstwerk* mißzuverstehen. Im Gegenteil ist vieles davon in wenn auch sehr knapper Version bereits in § 64 dieser Arbeit enthalten. „Das literarische Werk, rein in sich betrachtet“ schreibt Ingarden dort (§ 65) dann im Anschluß an seinen Exkurs in die Geschichtlichkeit des Werks „schien uns zunächst ein ganz starres Gebilde zu sein, das in dieser Starrheit auch hinsichtlich seiner Identität völlig gesichert wäre. Nach der Einbeziehung der Sachlagen, die durch die Lektüre des Werkes durch viele Leser hervorgebracht werden, scheint es wiederum in dieser seiner Identität und in der selbstherrlichen Heteronimität gegenüber den subjektiven Erlebnissen bedroht zu sein. Es scheint, trotz aller oben festgestellten Verschiedenheiten von den Konkretisationen, in ihre Mannigfaltigkeit zu zerfließen. . .“. Wie in Anknüpfung an diesen Gedankengang spricht Ingarden im Zusammenhang seiner Überlegungen zum Gegenstand der Philosophiegeschichte (1952) davon, „in dem einen großen Prozeß der Entwicklung der Philosophie stellten sowohl die philosophischen Anschauungen selbst, als auch die Werke gewissermaßen nur Etappen dar, Phasen der Immobilisierung für eine bestimmte Zeit, aber zugleich [auch] nur Übergangsgebilde, in denen sich die *Philosophie als ein historisches Produkt* herauskristallisiere, das de facto niemals fertig und niemals endgültig sei, aber in sich das mehr oder weniger divergente, immer jedoch synthetische Ergebnis der „bisherigen“, in den Prozeß der Entwicklung der Philosophie verflochtenen philosophischen Anschauungen bzw. Theorien enthalte“.<sup>53</sup>

Dies alles sieht den Anschauungen des modernen slavischen Strukturalismus zum literarhistorischen Prozeß bei Absehung von terminologischen Differenzen zum Verwechseln ähnlich, nicht einmal Ingardens Betrachtung des literarhistorischen Prozesses als aus vielen von ihm so genannten individualhistorischen Prozessen konstituiert kann, für sich genommen, als Ingardensches Spezifikum gelten.<sup>54</sup> Auf Spuren eines dennoch bestehenden

---

nr. 5, S. 273–279) und die engl. Übs. „Reflections on the Subject Matter of the History of Philosophy“ (Diogenes, Chicago, 1960, nr. 29, S. 130–141). Neben dem „Anhang“ ist dieser Aufsatz zweifellos die für den philosophischen Laien ergiebigste Ingardensche Auseinandersetzung mit dem Phänomen des historischen Prozesses auf dem Gebiet einer kulturellen Teilwirklichkeit.

53 „O przedmiocie historii filozofii“, op. cit., S. 277.

54 Vgl. hierzu Janusz Stawiński, *Literatur als System und Prozeß*, namentlich „Synchronie und Diachronie im literarhistorischen Prozeß“.

gravierenden und prinzipiellen Unterschieds zum Strukturalismus kommen wir, wenn wir uns bestimmte Schwierigkeiten der Übertragung des effektvollen letzten Ingarden-Zitats auf literarische Verhältnisse bewußt machen. Am Schluß des § 21 in *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* wird nämlich ein bestimmter Gegensatz zwischen dem wissenschaftlichen und dem literarischen Werk aufgebaut (S. 171 f.). Man kann aus dem dort Gesagten herauslesen, wohl das wissenschaftliche Werk dürfe im wissenschaftshistorischen Prozeß als „Phase der Immobilisierung für eine bestimmte Zeit“ angesehen werden, weil es nämlich neue Problemhorizonte eröffne und neue Forschungswege weise, nicht aber analog das literarische Werk. Dieses sei „ein Ganzes für sich, und wenn es dem Leser gewisse Horizonte eröffnet, so ist dies nur in dem Sinn zu verstehen, daß es Ausgangspunkte möglicher, aber werkgetreuer Konkretisationen sind“. Es bildet „nicht bloß den Höhepunkt eines schöpferischen Prozesses, sondern auch seine Vollendung, in der er zum Abschluß und zur Ruhe kommt.“ Die Differenz liegt einmal auf der Ebene einer unterschiedlichen Sicht des Verhältnisses zwischen historischem Prozeß und Werk im Falle einerseits der wissenschaftlichen und andererseits der künstlerischen Literatur. Der Unterschied zwischen dem Werk als ‚zeitweiliger Immobilisierung des historischen Prozesses‘, von dem es gewissermaßen verschlungen wird (Wissenschaftsliteratur) und dem Werk, das als Ganzes das Auf und Ab in der „wechselseitigen Hierarchie der Werke“ durchmacht, als Ganzes aus dieser Hierarchie ausscheiden kann, um vielleicht als Ganzes wieder eine Renaissance zu erleben (künstlerische Literatur), ist bereits hinlänglich gravierend. Nun wäre auch dies noch mit bestimmten strukturalistischen Konzeptionen vereinbar. *Nicht mehr vereinbar ist aber offensichtlich der Unterschied in der Sicht des Autors oder Lesers und ihres Verhältnisses zum literarhistorischen Prozeß.* Der strukturalistische Autor bzw. Leser *schöner* Literatur verhält sich wie der Ingardensche Autor bzw. Leser *wissenschaftlicher* Literatur: er greift in vollem Bewußtsein in den historischen Prozeß ein, indem er schreibt bzw. lesend über das Werk hinausgeht. Das Werk ist ihm auf jeder seiner Ebenen Replik auf andere Werke bzw. andere Möglichkeiten, dieses Werk zu schreiben. Wir sagten oben, der Strukturalismus wolle den Leser, der sich ästhetisch auf die Bedeutungskonstruktion des Werks einstellt; wir fügen jetzt hinzu, daß der strukturalistische Leser gleichzeitig ästhetisch auf den Charakter des Werks als Replik auf andere Werke, auf sein *Verhältnis zum literarhistorischen Prozeß* eingestellt sein soll.<sup>55</sup>

55 Von hier aus ist es nicht weit zum Postulat der ästhetischen Einstellung des Lesers auf das Verhältnis des gelesenen Werks auch zu außerliterarischen historischen Prozessen.

Gänzlich anders Ingardens Dichter und Leser. Beide greifen nicht aktiv in den literarhistorischen Prozeß ein, jedenfalls nicht in voller Absicht. Dem Dichter schwebt ein Ideal von „eigenen“ künstlerischen und ästhetischen Werten vor, die er in seinem Werk zu verwirklichen sucht. In diesem Bestreben würde er durch den ernstlichen Hinblick auf andere Werke schließlich eher behindert werden. Faktisch sind es nicht ausschließlich seine individuellen Werte, faktisch teilt er sie mit anderen, aber davon sucht er nach Möglichkeit abzusehen.<sup>56</sup> Analog dazu enthält die *ästhetische Einstellung* des Ingardenschen Lesers bei der Konkretisation eines Werks in ihrem Wesen nicht das Moment bewußten Hinblickens auf den literarhistorischen Prozeß, obwohl der Stil seines Konkretisierens faktisch epochentypisch ist bzw. in unterschiedlichem Maße sein kann.<sup>57</sup> Überspitzend kann man sagen, Ingardens Dichter und Leser widerstreben dem literarhistorischen Prozeß, sie suchen sich in ihm zu bewahren, ohne daß es ihnen gelingen könnte.

c) Die soeben skizzierte Divergenz zwischen der „ahistorischen“ und der „historischen“ Linie in Ingardens Betrachtung des Literarischen ist selten gesehen worden, und wenn, dann gewöhnlich als Bruch. Nicht gänzlich zu Unrecht hat der Marxist und Ziehvater einer Gruppe polnischer Strukturalisten, hat Kazimierz Budzyk konstatiert, von Roman Ingardens ontologischer Theorie des literarischen Werks sei ein „methodologischer Übergang“ zur Literatur und ihrer Geschichte nicht möglich.<sup>58</sup> Diese Schwierigkeit wird durch die oben vorgeführte Ingardensche Argumentation alles andere als verringert. Diese seine Überlegungen machen ganz offenbar die drei Kategorien literarisches (Kunst)Werk, literarische Atmosphäre und Literatur zu Gegenständen, die sich der Behandlung in einer einzigen „methodologischen Sprache“ (Sławiński)<sup>59</sup> widersetzen. Die „literarische Atmosphäre“ nämlich, die überhaupt erst bewirken soll, daß sich die Literatur als eigenes kulturel-

---

56 „In der Praxis rechnet der Autor gewiß in den meisten Fällen wenig mit dem Leser . . . und schreibt eher „für sich“ . . . Für den Autor soll das Werk vor allem . . . eine Verkörperung des eigenen künstlerischen Ideals darstellen . . . Freilich täuscht er sich gelegentlich hinsichtlich dessen vielleicht sogar ziemlich häufig. Die Werte, die er exklusiv für „seine eigenen“ hält, sind in Wirklichkeit die von der Gemeinschaft, in der er lebt, oder in der Epoche, in der er sein Werk schafft, anerkannten Werte . . .“ (Über die Poetik, § 3, in diesem Band).

57 Zum „Stil der Konkretisationen“ vgl. Michał Głowiński, „On Concretization“ (*Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, op. cit.) sowie indem, „Świadectwa i style odbioru“ (Zeugnisse und Stile des Empfangs) in *Teksty*, Warszawa, 3 (21), 1975.

58 K. Budzyk, *Stylistyka. Poetyka. Teoria literatury*, Wrocław 1966, S. 203 ff.

59 Vgl. den Anfang von J. Sławińskis „Synchronie und Diachronie . . .“, op. cit.

les Gebilde konstituiert, ist nicht einfach eine Art Generalisierung der einzelnen literarischen Werke. Sie entsteht „auf verschiedenen Wegen“ — durch ein Zusammenwirken von Autoren, Lesern, Kritikern und anderen Vermittlern zwischen Werk und Leser. Sie „fügt sich in die gesamte kulturelle Atmosphäre der Zeit ein und steht in verschiedenen funktionellen Beziehungen zu ihr. Sie hat die Tendenz, sich längere Zeit zu erhalten. Erst wenn die äußeren Umstände des Lebens durch irgendwelche, z.B. politische, Ereignisse geändert werden, oder wenn eine starke Individualität auftritt, die entweder durch die Schaffung neuartiger literarischer Werke oder durch eine neuartige Interpretation der vorhandenen Werke in die bestehende kulturelle Atmosphäre eingreift, kann es zu einer Wandlung dieser Atmosphäre kommen . . . Die Rede von der kulturellen Atmosphäre einer Epoche ist natürlich nur eine vereinfachende und stabilisierende Approximation. Ständig, wenn auch langsam und für die Menschen der betreffenden Epoche im allgemeinen unmerklich, wandelt sich diese Atmosphäre. Sie birgt auch in jeder Zeitphase unzusammenhängende und inkohärente Momente“. (*Das literarische Kunstwerk*, § 64).

Wenn es richtig ist, daß mit dieser Charakterisierung die „literarische Atmosphäre“ etwas anderes ist, als der die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen einer Gegenwart dingfest machende synchrone Querschnitt durch die Diachronie des unaufhörlichen Wandlungsprozesses, den die *Literatur* durchmacht, nämlich sozusagen die Momentaufnahme eines intersubjektiven sozialen Handlungszusammenhangs, so ist von vornherein die Möglichkeit aufgehoben, der Literaturwissenschaft ein „einheitliches Gegenstandsgebiet und einen einheitlichen Gesichtspunkt“<sup>60</sup> beizumessen. Beim Übergang vom literarischen Werk zur Literatur ist mindestens partiell die Methodologie einer eigenen Wissenschaft (etwa Teildisziplinen der Soziologie und der Geschichte) erforderlich, und damit ist auch auf der Ebene der philosophischen Disziplinen ein Hinausgehen über den Bereich der ontologischen Theorie des literarischen Werks erforderlich.

Ingarden spielt im „Anhang“ dennoch den Versuch durch, das Gegenstandsgebiet der Literaturwissenschaft möglichst einheitlich zu bestimmen. Bei einer Betrachtung dieses Versuchs darf man sich allerdings nicht allzu schnell dazu verleiten lassen, die sich bei seiner Durchführung ergebenden Inkonssequenzen als Pointen zu deuten, die sich die theoretisierte Materie hinter dem

---

60 So die Ingardensche Formulierung der Bedingungen für eine Einzelwissenschaft; vgl. seine Bemerkungen zur Abgrenzung von Linguistik und Poetik in „Über die Poetik“, § 3.

Rücken und auf Kosten des Theoretikers erlaubt. Sehen wir uns diesen Versuch aber zunächst einmal an.

Im Posaunenton der optimistischen frühen Phänomenologie fordert Ingarden von der Literaturwissenschaft eine „radikale Wendung zu den literarischen Werken selbst“; sie solle alle Tendenzen durchbrechen, sich bei literarischen Forschungen qua eigentlichem Forschungsgegenstand mit etwas anderem als mit literarischen Werken zu befassen. Freilich bringe es der Umstand, daß einer Wissenschaft ein bestimmtes Gebiet von Individuen zugeteilt wird, mit sich, daß zumindest auch noch einige „derivative Angelegenheiten und Probleme zu ihr gehören“ (darunter der gesamte vielfältige Komplex der literarhistorischen Forschungen, wie sich dann herausstellt). Zunächst aber müsse man sich klar machen, was diese radikale Wendung zu den Werken selbst bedeute. Sie bedeute beispielsweise, daß man bei der literaturwissenschaftlich-charakterologischen Erfassung von Werken wie Dantes *Göttlicher Komödie* jeden vermeintlichen Bezug auf Zeitgenossen und Zeitgenössisches außer Acht zu lassen habe. Werde das Werk dadurch unverstündlich, so müsse es gerade in dieser seiner literarischen Unverständlichkeit erfaßt und beschrieben werden. Das war in seiner Radikalität schwer zu überbieten, und die Wirkung in literaturwissenschaftlichen Kreisen war entsprechend gering.<sup>61</sup> Zu keiner Zeit erschien unserer Disziplin die Aussicht verlockend, in der Hauptsache „Charakterologien“ von Einzelwerken zu erarbeiten, so wenig man gegen Ingardens *methodologisches Postulat* einwenden kann, daß jedes Wissen von der Literatur auf die eingehende „empirische“ Auseinandersetzung mit einzelnen literarischen Werken angewiesen ist, und so wahr es ist, daß dies recht wenig beherzigt wird.

In einer kritischen Bemerkung zum „Anhang“ hat Zygmunt Łempicki moniert, daß man mit der Charakterologie von Einzelwerken *nicht anfangen kann*.<sup>62</sup> Unwillkürlich hat er damit den wohl interessantesten Punkt an Ingardens in Rede stehendem Versuch getroffen. Die verschiedenen Abteilungen des Wissens von der Literatur – die literaturwissenschaftliche Charakterologie, die Typologie, die Literaturgeschichte und die literarische Kritik – befinden sich nämlich in einem Verhältnis zueinander, das man „me-

61 Einer der großen Spötter des Polens der Vorkriegszeit, Karol Irzykowski, prägte von Ingardens Verhältnis zu den Literaturwissenschaftlern das Bild des „Türken oder Protestant“, der unter verständnisinnig zankenden Mönchen einhergeht und ihnen ihre frommen Spielchen verdirbt. (Vgl. seinen witzigen Bericht vom Krasicki-Kongreß 1935 „*Monachomachia humanistyczna*“ in *Pion* 1935, nr. 27).

62 Vgl. Zygmunt Łempickis Rezension der poln. Erstausgabe von *Vom Erkennen* in *Pamiętnik Literacki* 35 (1938). Hier übrigens auch ein zarter Verweis für Ingardens Schweigen zur Hermeneutik.

thodologischen Kreislauf“ nennen könnte und von dem nur die Ontologie des literarischen Werks ausgeschlossen zu sein scheint.

In das Zentrum dieses methodologischen Kreislaufs gerät dabei paradoxerweise eine „derivative Angelegenheit“ – die *Rezeptionsgeschichte* oder, wie Ingarden selbst sie nennt, die „Geschichte der Konkretisationen des literarischen Werks“, der er einen ganzen eigenen Paragraphen (§ 8) widmet. Dieser Zweig der Literaturgeschichte steht in enger Beziehung zu den Fragen nach der Popularität und schichtenspezifischen Wirkung des Werks, nach der veränderlichen Rolle des Werks im Ganzen der ständig anwachsenden Literatur bzw. in der Gesamtkultur einer Gemeinschaft. Ein anderer Fragenkomplex betrifft die Veränderungen, denen das einzelne Werk im Verlauf des historischen Prozesses über die durch den „Wandel seiner literarischen Umgebung“ verursachten Modifikationen hinaus, durch seine Konkretisationen gesehen, zu unterliegen scheint. Das *Material* wird diesem Forschungszweig durch die *Literaturkritik* der verschiedenen Epochen (oder durch andere Überlieferungsarten) geliefert.

Indem nun diese Ingardensche Rezeptionsgeschichte die Ursachen für die Wandlungen und die Wandlungen selbst der Konkretisationen erforscht, vermittelt sie den Weg „zu einem objektiven Wissen von der Literatur: zur Charakterologie des literarischen Werks oder auch zur Literaturgeschichte“ – zur Charakterologie durch die jetzt mögliche Gegenüberstellung der verschiedenartigen Konkretisationen aus verschiedenen Epochen mit dem Werk als schematischem Gebilde, zur Literaturgeschichte durch die Erfassung der Wandlungen des literarischen Systems und der literarischen Atmosphären.

Auf diese Weise ist die Geschichte der Konkretisationen zentral für den „methodologischen Kreislauf“ der genannten Abteilungen des „Wissens von der Literatur“, und es gehört zu den Pointen dieses literaturwissenschaftlichen Programms, daß die „grundlegende Abteilung“ unserer Disziplin, die Charakterologie des einzelnen, in seiner Potentialität verharrenden Werks in der Isolation von literarhistorischen Fragestellungen nicht arbeiten kann, daß die „radikale Wendung zu den Werken selbst“ eine präzisierte Erfassung des Literarhistorischen mit erfordert.

Schon der erwähnte polemische Bezug auf die „formalistische Konzeption“ Manfred Kridls, der in diesem literarhistorischen Teil des Programms steckt, macht es aber unwahrscheinlich, daß sich hier sozusagen der historische Gegenstand an der ahistorischen Methodologie rächt, ohne daß es dem Theoretiker klar wäre. Aus einer Bemerkung Ingardens in seiner Polemik mit Markiewicz geht ferner hervor, daß es die phänomenologische Methode der Theoriebildung offenbar verbietet, mit einer klaren Definition zu beginnen und die Gegenstände dann nach dieser Definition zu beschneiden. Für

seine Methode beansprucht er dagegen, daß sie etwas in seiner Ganzheit einschließlich eines heterogenen Dazugehörigen erfaßt und ihre Begriffe daran anpaßt.<sup>63</sup> Dies wird ihm auch bei seinem ersten Entwurf einer Literaturwissenschaft vorgeschwebt haben. Wie diese Methode allerdings selbst zu beurteilen ist, steht auf einem anderen Blatt.

d) Trotz allem muß innerhalb des ersten Entwurfs einer Systematik der Literaturwissenschaft das Historische als unbewältigtes Ferment gewirkt haben, das wohl den zweiten Entwurf zu einer *Poetik* oder *Theorie der künstlerischen Literatur* mit verursacht hat. Besonders spektakulär scheint mir in diesem Zusammenhang eine Neuordnung des Verhältnisses zwischen Philosophie und Einzelwissenschaft gegenüber dem ersten Entwurf. Dieser kannte eine philosophische, eine differenzierte einzelwissenschaftliche und eine außerwissenschaftliche (literarische Kritik) Ebene. In dem neuen Entwurf „Über die Poetik“ taucht eine neue Ebene zwischen Philosophie und Einzelwissenschaft auf, die Theorie der Literatur oder Poetik.

Die Bedeutung dieser Neuerung<sup>64</sup> kann man vielleicht ohne einen Seitenblick auf einige Aspekte der Ingardenschen Philosophie nicht ganz sehen. Ingarden verstand sich als Vertreter eines „expansiven“ Ideals von Philosophie (im Gegensatz etwa zur „restriktiven“ Carnapschen Richtung), einer Philosophie, die auf schrittweise Rückeroberung und Reorganisation von Gebieten ausging, welche nach dem Zusammenbruch des deutschen Idealismus an die mächtig vordringenden und erfolgreichen „Einzelwissenschaften“ gegangen waren oder/bzw. von der Landkarte als nicht wissenschaftsfähig getilgt wurden wie z.B. ontologische oder metaphysische Fragestellungen. Dieses expansive Philosophieverständnis sieht sich im Gegensatz zu einer Auffassung, wonach Philosophie lediglich eine Fortsetzung und Verallgemeinerung der Einzelwissenschaften sein und z.B. die für alle Einzelwissenschaften Geltung beanspruchenden Denkgesetze behandeln soll. Die Philosophie be-

63 In der Auseinandersetzung mit Markiewicz bezieht sich das auf die Meinungsverschiedenheiten der beiden Professoren über den Umfang der sprachlautlichen Schicht. Markiewicz bestreitet, daß etwas wie „vulgärer Klang eines Wortes“ mit der Lautschicht zu tun habe und reklamiert das für die Bedeutungen. Ingarden argumentiert dagegen, daß zur Lautschicht auch gehören müsse, was von den Bedeutungen her auf sie zurückwirke.

64 Es handelt sich hier aber um eine Neuerung, die Ingarden vielleicht schon sehr früh, nämlich in seiner Besprechung (1923) von Łempickis Versuch der Begründung einer reinen Poetik (die Besprechung ist wieder abgedruckt in Ingardens *Studia z estetyki*, III) ins Auge gefaßt hatte, nämlich in der Form einer „apriorisch-deskriptiven Wissenschaft“ – wenn ihm dabei nicht eine Kombination aus zwei Typen von Einzelwissenschaften vorschwebte.

darf der Einzelwissenschaften nicht, um ihre Begründung und die Definition ihrer eigenen Gegenstände und Aufgaben zu finden. In dieser ihrer Souveränität unterscheidet sich Philosophie per definitionem von den Wissenschaften. Diese sind vielmehr auf die Philosophie angewiesen. Existenz und Seinsweise ihrer Gegenstände oder auch die Einheitlichkeit ihres jeweiligen Forschungsgebiets zu beurteilen und zu bestimmen ist Sache der Philosophie, nicht der Wissenschaften selbst, welche die entsprechenden Ergebnisse „dogmatisch“ von der Philosophie übernehmen bzw. sie stillschweigend voraussetzen. So verstanden unterhält die Philosophie ein äußerst enges Verhältnis zu den Einzelwissenschaften, denen gegenüber sie als der Lieferant ihrer Theorien auftritt.

Ingardens expansives Philosophie-Verständnis bringt es ferner mit sich, daß er die bekannte Einteilung der Einzelwissenschaften in „nomothetische“ Naturwissenschaften und „verstehende, hermeneutische“ Geisteswissenschaften durch eine andere ersetzt, die mit der alten nichts mehr zu tun hat. Begründung für die Aufgabe der alten Einteilung scheint mir zu sein, daß hier die Philosophie den Einzelwissenschaften das Recht abspricht, über den Sinn ihres eigenen Vorgehens und ihrer eigenen Ergebnisse zu urteilen. Das ist im Sinne dieses Philosophie-Verständnisses allein mit den Mitteln der Philosophie zu leisten.

In Ingardens neuer Einteilung sieht sich die Literaturwissenschaft z.B. mit der Biologie unter die Tatsachen-Wissenschaften („Erfahrungswissenschaften“) versetzt. Diesen ist die Gruppe der („apriorischen“) Wissenschaften von außerzeitlichen Gegenständen wie Mathematik und Logik gegenübergestellt. Jeder einzelnen Tatsachen- und jeder einzelnen „apriorischen“ Wissenschaft entspricht eine philosophische Disziplin.<sup>65</sup> Welche ist dies im Falle der Literaturwissenschaft?

In „Gegenstand und Aufgaben des ‚Wissens von der Literatur‘“ war hier zunächst allein die Ontologie des literarischen Werks genannt worden, spä-

65 Es ist nicht meine Aufgabe darzulegen, in welchem Verhältnis Ingardens meta-wissenschaftliche Anschauungen (und darüber hinaus seine gesamte Philosophie) zu Husserl, Kant, Dilthey und den von ihm sogenannten Neopositivisten stehen. Die Quellen meiner vorstehenden Darstellung sind u.a. folgende Schriften Ingardens: „*Dążenia fenomenologiczne*“ (1919), „*Der logistische Versuch einer Umgestaltung der Philosophie*“ (Beitrag zum 8. Internationalen Kongreß für Philosophie in Prag 1934), „*Główne linie rozwoju poglądów filozoficznych Edmunda Husserla*“ (1939/45) – alles zugänglich in *Z badań nad filozofią współczesną*, op. cit.; ferner *Der Streit um die Existenz der Welt*, Bd. 1, Kap. II, wo Ingarden auf das Verhältnis von Wissenschaft und Philosophie eingeht. Da die Entstehung dieses Bandes und die von „Über die Poetik“ auf den gleichen Zeitraum (1940/41) zurückgeht, kann letztere Arbeit als interessanter Kommentar zu dem genannten Kapitel in *Der Streit* gelesen werden.

ter wurden en passant noch einige weitere philosophische Disziplinen erwähnt. In Anknüpfung hieran sind dann in dem späteren „Über die Poetik“ von vornherein mehrere literaturbezügliche philosophische Disziplinen eingeführt worden, und zwar getrennt in solche, die das literarische Werk betreffen und in solche, die mit ihm lediglich in Zusammenhang stehen. Derartige philosophische Teilgebiete, die zusammen die *Philosophie der Literatur* ergeben, sind nach der Ontologie des literarischen Werks u.a. die Theorie des Erkennens des literarischen Werks; die literarische Ästhetik (also s.v.w. das philosophische Wissen vom ästhetischen Erlebnis des Lesers); die Philosophie [viele Jahre später: Phänomenologie]<sup>66</sup> des literarischen Schaffens; die Soziologie der Literatur. Mir scheint dies eine sehr gravierende Konsequenz aus der Einsicht zu sein, daß der Literaturwissenschaft kein einheitliches Gegenstandsgebiet zugeordnet werden kann. Dem entspricht eine erhebliche *Erweiterung* und *Dezentralisierung* der verschiedenen Abteilungen und Zweige der Literaturwissenschaft gegenüber dem hierarchischen Anspruch der Charakterologie im ersten Entwurf. Jetzt stehen die unterschiedlichen Aspekte, unter denen man das literarische Werk betrachten kann, nämlich z.B. der individuelle, der typologische, der historische und die diesen unterschiedlichen Aspekten entsprechenden Grundbegriffe und Erkenntnismittel nicht in derart apodiktischer Rangordnung nebeneinander.

Noch auffälliger ist wohl aber, wie gesagt, die Einführung einer Zwischenebene zwischen der „apriorischen“ ontologischen Theorie und der „empirisch-induktiv“ arbeitenden Typologie,<sup>67</sup> die Einführung der „apriorisch-empirischen“ Poetik. Die Bedeutung dieser Neuerung sehe ich darin, daß sie offenkundig die *Methodologie der Gewinnung theoretischer Erkenntnisse über eine sich historisch wandelnde Wirklichkeit, wie es die Literatur ist, problematisiert*. In „Gegenstand und Aufgaben des ‚Wissens von der Literatur‘“ spricht Ingarden von der Ontologie des literarischen Werks wie von etwas Fertigem, das den übrigen Abteilungen der Literaturwissenschaft die

66 Vgl. „Ästhetik und Kunstphilosophie“ (dt. in *Akten des 14. Internationalen Kongresses für Philosophie Wien 1968*, Bd. IV, S. 214–219; poln. in *Studia z estetyki*, III, S. 9–17).

67 Die Konzeption der literaturwissenschaftlichen Typologie in „Gegenstand und Aufgaben des ‚Wissens von der Literatur‘“ macht einen ausgesprochen „methodologischen“ Eindruck; sie hat dort die Funktionen der Stil- und der Gattungstheorie und soll offenbar gegenüber den Zufälligkeiten literarhistorischer Erkenntnisse eine Art Kontrollfunktion ausüben. In „Über die Poetik“ erfährt die literaturwissenschaftliche Typologie eine deutliche Degradierung, da die ihr früher zukommenden wesens-erfassenden Erkenntnismöglichkeiten nun der Poetik zugeteilt werden und der Typologie nur mehr ein blindes statistisch-empirisches Sammeln und induktives Verallgemeinern von Fakten bleiben soll.

Richtlinien liefern und „die Grenzen des in der Literatur Möglichen“ abstecken soll. (vgl. § 11). Aus dem erwähnten „methodologischen Kreislauf“ bleibt sie anscheinend ausgeschlossen — es ist, als habe die Wirklichkeit nun keinen Einfluß auf die Theorie mehr. Erst in „Über die Poetik“ wird sie deutlich in einen derartigen Kreislauf einbezogen und über die Poetik mit der sich wandelnden literarischen Wirklichkeit in Kontakt gebracht. Die ontologische Theorie erwägt nach wie vor „reine Möglichkeiten und notwendige Verbindungen von Qualitäten“ und ist dabei nicht an die Begrenzungen des literarischen Faktenmaterials gebunden. Gewisse Möglichkeiten des Literarischen, die sie „apriorisch“ erkennt, brauchen von der Wirklichkeit (noch) nicht entdeckt oder gedeckt zu sein, sie können ihr durchaus voraus-eilen. Ontologische Behauptungen brauchen also nicht verifiziert zu sein.

Dagegen können ontologische Behauptungen *falsifiziert* werden,<sup>68</sup> wenn „bestimmte Zusammenhänge zwischen den Werken oder zwischen ihren Elementen bestehen, die mit den Zusammenhängen, deren Bestehen von einer bestimmten Behauptung mit . . . ontologischen Ambitionen verkündet wird, nicht übereinstimmen oder ihnen widersprechen“. („Über die Poetik“, § 1). Es ist aus dem Gesamtzusammenhang dieses Texts nach meiner Einschätzung klar, daß es sich bei derartigen Eventualitäten nicht nur um Fälle von Unachtsamkeit oder mangelhafter „apriorischer“ Phantasie des Ontologen handelt. Vielmehr geht es hier um den galoppierenden literarhistorischen Prozeß, den Ingarden miterlebte und der unter bestimmten Umständen eine Revision früherer ontologischer Behauptungen und einen neuen Ansatz zur Erfassung des „allgemeinen Gehalts der Idee des literarischen Kunstwerks“ erforderlich zu machen drohte.

Das „apriorische“ Erkennen des Ontologen muß, wie Ingarden sich ausdrückt, an auf methodologisch anderen Wegen gewonnenes „Erkenntnismaterial anknüpfen“. Diese anderen Wege weisen die „apriorisch-empirische“ Abwandlung der Erfahrung, welche das methodologische Vorgehen der Poetik prägt, sowie die verschiedenen Abwandlungen der „empirischen“ Erfahrungen an literarischen Individua, die Ausgangspunkt jeglichen „Wissens von der Literatur“ sein müssen und deren Vielfalt Gegenstand von *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* ist. Der Schritt von der Literaturontolo-

68 Im poln. Original heißt es „wykazać fałszywość“; daß es sich hier um eine Art Zitat des Popperschen Begriffs der Falsifizierung handelt, erhärtet sich in der deutschen Ausgabe von *Vom Erkennen*, § 21. Soviel ich sehe, besteht zwischen Ingardens Anspruch, eine Theorie bedürfe nicht der positiven Bestätigung durch Fakten (Verifikation), könne aber aufgrund faktischer Verhältnisse falsifiziert werden, und Poppers diesbezüglichen Thesen (in *Logik der Forschung*) kein Widerspruch; das Verhältnis der Gesamtkonzeptionen der beiden Philosophen steht auf einem anderen Blatt.

gie zur Poetik ist der „Schritt von den reinen Möglichkeiten zu den faktischen Realisierungen“ dieser Möglichkeiten. Im Unterschied zur literaturwissenschaftlichen statistisch-induktiv arbeitenden Typologie macht sie aber Aussagen generalisierenden Charakters über das „faktische Wesen der allgemeinen Strukturen, Eigenschaften oder Verbindungen, die in wirklich existierenden literarischen Kunstwerken auftreten“. Das heißt, die Poetik baut in relativ engem Kontakt zur literarischen Wirklichkeit allgemeine Theorien über das literarische Kunstwerk, über das Epische, über den Roman, über den realistischen Gesellschaftsroman etc. und schließlich über die Literatur als Ganzes auf.<sup>69</sup>

Welche Funktion die Poetik nun mit ihrem Kontakt zur literarischen Wirklichkeit in bezug auf die ontologische Theorie ausüben kann, wird aus „Ein Grenzfall des literarischen Werks“ deutlich, eine Studie, die einen Schlüssel zu mehreren Passagen in „Über die Poetik“ abgibt, namentlich auch zum Schlußparagraphen über theoretische und normative Poetik, und deren Nachwirkungen ich noch in den *Skizzen zur Philosophie der Literatur* und in der deutschen Bearbeitung von *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (dort vor allem § 13 a) sehe. Übrigens sind dies Nachwirkungen, die man angesichts der Beiläufigkeit des Tonfalls, welche den „Vortrag“ der Ergebnisse in „Ein Grenzfall des literarischen Werks“ kennzeichnet, nicht gleich vermuten möchte.

Es ist dort von einigen Beispielen experimenteller Poesie futuristischer Färbung die Rede, die „immer nur nette Kleinigkeiten bleiben werden“; keineswegs könne aus der dort gegebenen äußersten Reduktion der „schematisierten Ansichten“ und der „dargestellten Gegenständlichkeiten und ihrer Schicksale“ und aus der Deformation und Hypertrophierung der sprachlichen Doppelschicht geschlossen werden, nur die letztere sei das eigentlich Wesentliche am literarischen Kunstwerk. Die Form des kleinen Feuilletons, die diese Schrift hat, läßt fast übersehen, daß dies Ingardens Replik auf zwei überragende und einflußreiche Theoretiker der polnischen Kunst und Literatur der Vorkriegszeit ist, nämlich auf Leon Chwistek und Stanisław Ignacy Witkiewicz.<sup>70</sup>

69 Die letztgenannten Punkte gehen besonders deutlich aus dem Plan des Buches *Poetik. Theorie der künstlerischen Literatur* (in diesem Band) hervor.

70 St. I. Witkiewicz wird von Ingarden in dieser Skizze nicht zum ersten Mal erwähnt. *Das literarische Kunstwerk* ist in manchem als stille Auseinandersetzung mit diesem und anderen Theoretikern der Moderne zu lesen – und zwar mehr, als die eine Fußnote zu Witkiewiczs Aufsatzsammlung *Teatr* (vgl. § 49) erkennen läßt. Erkennbar ist „Ein Grenzfall des literarischen Werks“ auch eine Reaktion auf den Maler, Futurismus-Theoretiker und Philosophen Leon Chwistek, dessen Zorn Ingarden sich offenbar durch seine Rezensionen von Chwisteks Buch *O wielości rzeczywistości* (Über

Wenige Jahre später (1940/41) bestätigten sich die Ergebnisse der Betrachtung futurisierender „Kuriosa“ an einer zum Zweck einer Verteidigung der ontologischen Theorie des literarischen Werks gegen den Vorwurf allzu großer Affinität zum Roman durchgeführten Analyse von Rilkes „Schlussstück“ (Der Tod ist groß . . .).<sup>71</sup> Mag der dort angestrebte Versuch, an diesem Gedicht „schematisierte Ansichten“ und „dargestellte Gegenständlichkeiten“ nachzuweisen, in einer Art physikalischem Sinn sogar geglückt sein, so wurde die Notwendigkeit einer besonderen Sicht der Lyrik überhaupt, nicht nur der „sprachzertrümmernden“, besonders sinnfällig. Die ontologische Schichtentheorie des literarischen Werks muß „in Anknüpfung“ an diese Erfahrungen eine Revision in Gestalt einer zuvor zumindest nicht explizit formulierten Transformationsregel hinnehmen. Diese Zusatzregel besagt, daß zwar in jedem Fall der Schichtenaufbau und die quasizeitliche Struktur gegeben sein muß, dabei aber jede der vier Schichten im Extremfall sehr weitgehend zuungunsten einer oder mehrerer Schichten dominieren kann, jede der Schichten die „Idee“ des jeweiligen Werk-Individuums tragen und den anderen Schichten aufprägen kann. (vgl. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, § 13 a). Zuvor schien die wesenseigene und notwendige Bedingung für das Kunstsein eines literarischen Werks der selbständige wertqualitative Beitrag einer jeden Schicht zum polyphonischen Zusammenklang der Werte mit einer recht deutlichen Tendenz zu sein, den „schematisierten Ansichten“ einen gewissen Vorrang einzuräumen.

Man kann aus alledem den Schluß ziehen, daß zu den wesentlichen Funktionen der Poetik im Gesamtzusammenhang des „Wissens von der Literatur“ die Schaffung von Voraussetzungen für die „Reinigung“ der literaturontolo-

---

die Vielheit der Wirklichkeiten), Kraków 1921 (vgl. etwa Ruch Filozoficzny, T. 7, 1922/23 nr. 7/8 S. 99–101 und Chwisteks Entgegnung in „Zastosowanie metody konstrukcyjnej do teorii poznania“ (Anwendung der konstruktiven Methode auf die Erkenntnistheorie), nachgedruckt in L. Chwistek, *Pisma filozoficzne i logiczne*, I, Warszawa 1961 (bes. S. 115)) zugezogen hatte; in einer Schmähschrift von einer Börsartigkeit und Hellsicht, wie sie heute leider im wissenschaftlichen Schrifttum kaum noch vorkommt, verriß Chwistek Ingardens *Das literarische Kunstwerk* und die gesamte Husserlsche Richtung gleich mit („Die Tragödie der verbalen Metaphysik“ (poln.; 1932; jetzt in Chwistek, *Pisma filozoficzne i logiczne*, I, op. cit.). Ein Kardinalvorwurf ist die „beispiellose Evolution“ der Poesie in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts.

71 Es handelt sich um weitere Textpartien des geplanten Buches *Poetik. Theorie der künstlerischen Literatur* (Kap. III), die zuerst in Ingardens *Szkice z filozofii literatury*, op. cit. und dann in Henryk Markiewicz's Textsammlung *Problemy teorii literatury*, Wrocław 1967 publiziert wurden. Auf dasselbe Gedicht kommt Ingarden mehrfach in der deutschen Fassung von *Vom Erkennen* zurück.

gischen Behauptungen von zunächst undurchschauten historischen Beimen-  
gungen und Prägungen gehört. Nur ein anderer Aspekt dieser selben Funk-  
tion ist die der Poetik auf lange Sicht gestellte Aufgabe, in der ständigen  
Theoretisierung verschiedenartigster Erfahrungen mit der literarischen Wirk-  
lichkeit eine (zumindest längerfristig für einen Kulturkreis gültige) *normative*  
Werk-, Gattungs- und Literaturtheorie anzustreben.<sup>72</sup>

Die Aussichten für dieses Unterfangen werden von Ingarden *nicht positiv*  
*präjudiziert*, aber freilich auch nicht negativ. Damit wird nicht nur die Fra-  
ge nach der Möglichkeit einer Theorie *offengelassen*, die unter verschiedenen  
historischen Bedingungen die Entscheidung ermöglicht, ob ein „Text“ ein  
wertvolles literarisches Kunstwerk ist oder nicht. Damit wird auch zu einer  
offenen Frage, was in „Gegenstand und Aufgaben des ‚Wissens von der Li-  
teratur‘“ eine feste Gewißheit zu sein schien, nämlich daß die Literatur trotz  
aller Umschichtungen ihrer inneren Hierarchie, trotz des Verlusts von Elemen-  
ten (Werken) und des Hinzukommens neuer, trotz der variablen Funktion  
der Literatur in ihrem sozio-kulturellen Kontext *ein* dynamisches Ganzes  
bleibt. Es nimmt nicht wunder, daß im Zusammenhang gerade dieser Über-  
legungen bei Ingarden die Idee einer „Entwicklung der Literatur“, mutmaß-  
lich also die Idee wesentlicher Veränderungen ihrer internen System-Dichte,  
ihrer äußeren Grenzen zur nichtkünstlerischen Literatur, ihrer Funktionen  
für den einzelnen und die Gesellschaft auftaucht.<sup>73</sup>

#### § 4

All dies wirft nun zweifellos ein neues Licht auf *Das literarische Kunstwerk*  
und *Vom Erkennen*. Die erstere Arbeit entpuppt sich nachträglich als ein  
Studium, in dem nicht bloß eine ontologische Theorie des literarischen  
(Kunst)Werks entworfen wird, sondern überall da, wo auf die literarhistori-  
sche Wirklichkeit eingegangen wird, bereits Poetik praktiziert wird. Ingardens  
Versuch, durch seinen Begriff des polyphonen Zusammenklangs der Werte  
den Gegensatz zwischen „traditioneller“ und „moderner“ Literatur zu über-  
winden, wäre eine eigene Untersuchung wert. Ferner kann der so gut wie  
nie beachtete Satz aus dem Vorwort zu diesem Buch, demzufolge Husserls  
„peinliche Frage“ nach dem Theorien und Wissenschaften zukommenden

72 „Über die Poetik“, § 4.

73 Die Frage nach der Dichte und Geschlossenheit des Systems stellt Ingarden explizit  
für die Sprache (vgl. „Kritische Bemerkungen zu den Ansichten der Phonologen“,  
in diesem Band, sowie *Vom Erkennen* (1968), S. 26 f., Anm. 15.

„Dasein in historischer Zeitlichkeit“ für Ingarden einst den Ausgangspunkt seiner Betrachtung des literarischen Werks gebildet hat, erst jetzt in seiner Tragweite für Ingardens Theorie- und Literaturverständnis ermessen werden. Schließlich wird jetzt deutlich, daß diese beiden Bücher als Theorie eines spezifischen Faktums der geschichtlichen sozio-kulturellen Wirklichkeit des Menschen bzw. als Theorie der Erfahrung eines solchen Faktums in ihren vielfältigen Abwandlungen über das Literarische weit hinausweisen. Eine neuartige Lektüre dieser und anderer Arbeiten Ingardens erscheint angezeigt. Sie erfordert Offenheit für ungewohnte Fragestellungen und Termini, insbesondere für erst unlängst ad acta gelegte bzw. „überholte“.

Als Beispiele dafür seien hier stellvertretend die „schematisierten Ansichten“, die Form-Inhalt- und die Wahrheit-Problematik sowie die Frage der Systematik der Literaturwissenschaft aufgeführt. Die „Ansichten“ bieten in verschiedener Hinsicht die wohl größte Angriffsfläche. Ingarden hat sie offenkundig aus Gründen der Konfrontation realer mit intentionalen Gegenständen gut gebrauchen können. Sie gehören ferner zur Erbmasse seiner alten Absicht einer generellen Theorie des Kunstwerks und stehen sichtlich unter dem Einfluß der Malerei. Sie verbinden sich schließlich, wie bereits angedeutet, mit bestimmten normativen Vorstellungen vom ästhetischen literarischen Erlebnis. All dies reicht aber wohl nicht hin, den Aspekt der *Sinnfälligkeit* beim literarischen Kunstwerk – denn darum handelt es sich – vom Katalog der legitimen und relevanten Fragestellungen unseres Fachs und seiner Theoriebildung einfach abzusetzen. – Die Wahrheit- und die Form-Inhalt-Problematik mag als antiquiert gelten, erweist sich aber bei näherem Hinsehen als keineswegs gelöst, sondern als einfach liegengelassen und gemieden.

Ähnliches gilt endlich für die Frage der Systematik der Literaturwissenschaft, die nicht erst seit Gadammers Angriff auf den „Methodologismus“ und dem Ausgang des Positivismusstreits der letzten Jahre als szientismusverdächtige Scheinfrage angesehen wird. Tatsächlich aber sind wir alle den saisonalen Wandlungen der literaturwissenschaftlichen „Haupt“-Problemstellungen umso wehrloser ausgesetzt, je weniger das Thema des gesamthaften Aufgabenbereichs unseres Fachs unser Nachdenken beschäftigt. Eine der Einsichten, die Ingardens diesbezügliche Entwürfe zu vermitteln vermögen, lautet dahin, daß man das Problem Wissenschaft – Dichtung, Theorie – wandelbare literarhistorische Wirklichkeit sehr wohl sehen kann, ohne auf eine Reflexion dieses gesamthaften Aufgabenbereichs und seiner internen Systematik zu verzichten. Gewiß kann diese Aufgabe nicht ein für allemal gelöst werden. Sie stellt sich vielmehr immer neu, sie ist eine ständige Herausforderung an unser Fach, und zwar an jede methodologische Schule.

Die Loyalität zu den Haupt-Intentionen Ingardens gebietet es, zum Abschluß noch einmal auf seine Herausforderung einzugehen, die seine Postulate zum Verhältnis der Literaturwissenschaft und der Philosophie darstellen. Es ist sicher richtig, daß der Einfluß der Philosophie unserem Fach durchaus nicht immer günstig und z.B. die Emanzipation des literaturwissenschaftlichen Strukturalismus von der Philosophie in ihren Auswirkungen keineswegs ungünstig war. Abtun lassen sich jedoch diese Forderungen nicht, solange unser Fach ohnehin Tummelplatz fremder Schlüsseldisziplinen wie Linguistik, Soziologie, Psychologie etc. etc. bzw. interdisziplinärer Methodologien wie Strukturalismus, Kommunikationstheorie, Semiotik etc. ist, zu denen ja ursprünglich die früheste Phänomenologie („deskriptive Psychologie“) auch gehörte. Im Gegenteil hat Ingardens Konzeption eines „Wissens von der Literatur“, in dem die Literaturwissenschaft einerseits an bestimmte philosophische Disziplinen („Philosophie der Literatur“) und andererseits an vor-wissenschaftliche Weisen der Auseinandersetzung mit Literatur („schlichtes Lesen“ und Literaturkritik) gebunden ist, angesichts der unaufhebbaren Heterogenität des literaturwissenschaftlichen Gegenstandsgebiets eine gewisse Attraktivität – die allerdings wesentlich auch von der rationalen Vernünftigkeit Ingardenschen Philosophierens (etwa im Gegensatz zu Heidegger) abhängt.