

Rita Bischof

Prolegomena zu einer Hermeneutik der Avantgarde¹

AUCH FAST HUNDERT JAHRE NACH ihrem historischen In-Erscheinung-Treten bieten die europäischen Avantgarden noch ein sphinxhaftes Antlitz dar. Das mag mit der ihnen eigenen Ambiguität zusammenhängen und noch mehr vielleicht damit, wie man diese jeweils aufgehoben hat. Zwar hat die theoretische Auseinandersetzung mit den Avantgarden gewisse Konjunkturen erlebt, doch folgte jede einer eigenen Perspektive, weshalb es trotz einer Fülle gelehrter Abhandlungen immer noch keinen Begriff von ihr gibt, der über hinreichend konkrete Merkmale verfügte, die es erlaubten, das spezifisch Avantgardistische von anderen epochalen Neuheiten zu differenzieren. Das Problem der meisten Arbeiten über die Avantgarde ist, daß sie den Begriff zu eng fassen, daß sie ihn ausschließlich auf die politischen Ausdrucksformen reduzieren, die Werke dagegen als eine *quantité négligeable* betrachten. So sehr es aber zutrifft, daß es den Avantgarden um die Überwindung des Hiatus zwischen Kunst und Leben ging – ihre erklärte Absicht war es, die Kunst in Lebenspraxis zu überführen – so problematisch scheinen die Schlussfolgerungen, die man bisweilen daraus zieht. Denn „gleichgesetzt“ oder gar „gleichgeschaltet“ haben die Avantgarden Kunst und Gesellschaft nicht. Ebenso wenig kann geleugnet werden, daß die Avantgarden mit der Form des Manifests das Aktionistische und sogar eine gewisse Gewaltbereitschaft betonten; in der Tat ging es ihnen um öffentliche Wirksamkeit, weil sie

¹ Ich verweise in diesem Zusammenhang ausdrücklich auf meine Studien zu den europäischen Avantgarden unter dem Titel „Teleskopagen, wahlweise. Der literarische Surrealismus und das Bild“, Frankfurt am Main 2001.

aus der gesellschaftlichen Folgenlosigkeit, die der Preis für die Autonomie der Kunst war, heraustreten wollten. Eine „Mobilisierung der Massen“ aber haben die Avantgarden nie angestrebt. Die Massen wurden zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts durch etwas ganz anderes als avantgardistische Ideen mobilisiert, und bei dieser Mobilisierung haben nicht einmal die italienischen Futuristen, so sehr sie sich auch darum bemühten, eine nennenswerte Rolle gespielt. Das in den Manifesten immer wieder beschworene Bündnis der revolutionären Kunst mit der revolutionären Masse kam nicht zustande, und die Breitenwirkung der Avantgarden, ihr Einfluß auf die Masse, entpuppt sich als eine bequeme kunstwissenschaftliche Fiktion, auf der sich Entlastungstheorien begründen lassen, aber nichts sonst. Unterschlagen wird, daß sich die Avantgarden sozusagen an der Schnittstelle der ästhetischen und der gesellschaftlichen Probleme bewegten, was Untersuchungen in beiden Richtungen verlangt.

Von anderen Autoren wurde der Begriff der Avantgarde dagegen so weit gefaßt, daß er Ästhetizismus, Naturalismus und – bei Bedarf – auch die Neue Sachlichkeit und ähnliche Strömungen unter sich befaßt, ungeachtet der Tatsache, daß die historischen Avantgarden gegen die damit implizierten Kunstauffassungen Front gemacht haben. Zuletzt hat man den Avantgarden einen unbedingten Kunstwillen unterstellt, der offenbar totalitäre Züge manifestiert, die geeignet sind, sie ins politische Zwielficht zu rücken. Wie die Nationalsozialisten sei es ihnen um die Erneuerung der Gesellschaft von der Kunst aus gegangen, und darin zeige sich eine profunde, ja abgründige Komplizität. Doch einmal davon abgesehen, daß solche Aussagen leer bleiben, solange sie nicht in materialen Analysen der in Frage stehenden Programme begründet werden, sind die Autoren wirklich so naiv zu glauben, daß sich der Totalitarismus von der Kunst her definieren ließe? Kann man im Ernst wie Jean Clair, der damit nur seine Unempfindlichkeit für Größenunterschiede bewiesen hat, André Breton auf eine Stufe mit Stalin stellen? Man braucht sich ja nur der ersten Monate der nationalsozialistischen Kulturpolitik zu erinnern, um zu erkennen, daß sie von einem, wie Imre Kertész schreibt, perversen Haß auf die Kunst durchtränkt war.

Es gibt schließlich noch einen sehr viel weiteren Begriff, denjenigen von Eugène Ionesco oder Nathalie Sarraute, die in der Avantgarde ein universelles Phänomen gesehen haben. Die Geschichte der Literatur wird als ein dialektischer Prozeß aufgefaßt, als ein Widerstreit zwischen Innovation und Tradition, Neu und Alt. Avantgardistisch in diesem Sinn ist daher jede literarische und künstlerische Bewegung, die zu ihrer Zeit und an ihrem Ort neue Formen und neue Themen eingeführt hat.

Doch auch dieser Begriff erweist sich als ungenügend; nicht jeder, der etwas Neues in die Literatur einführt, ist deshalb auch schon ein Avantgardist, vielmehr bedarf es, damit eine künstlerische Bewegung zur Avantgarde wird, noch eines weiteren Moments und dieses entscheidende Moment ist eine dezidiert kritische Einstellung nicht nur zu Werkbegriff und Werktradition, sondern auch zu der sie umgebenden Gesellschaft, die sich durch ihre Entwicklung selbst diskreditiert hat. Das Phänomen der europäischen Avantgarden, wie es zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg in Erscheinung trat, hat seine unabdingbare Voraussetzung in einer rasant um sich greifenden Krise der Zivilisation und des Geistes, die sich in eine Krise des Kunstbegriffs hinein verlängert. Und in gewisser Weise ist die Avantgarde nichts anderes als das bis zum Äußersten geschärfte Bewusstsein dieser Krise. Daraus resultiert ja jener intellektuelle Überhang, der ein entscheidendes Merkmal der europäischen Avantgarden ausmacht.

Anstatt wie bisher von den theoretischen Passagen der avantgardistischen Werke abzusehen und den Anteil der Kunst am Denken der Moderne einfach zu ignorieren, wäre es daher an der Zeit, einmal die von den Werken selbst angebotenen Kategorien zu analysieren. Die Crux der meisten Arbeiten über die Avantgarden ist, daß sie nicht nur ungeschichtlich argumentieren, sondern sich auch um jede Werkanalyse drücken. Diese werden in der Regel durch ein theoretisches Konstrukt ersetzt, das seine kategorialen Mitteln anderen Diskursen entlehnt. Mit den Avantgarden scheint es sich daher ähnlich zu verhalten wie mit dem Mythos: es gibt nicht viele fundierte Darstellungen von ihr, dafür aber umso mehr (ideologische) Stellungnahmen zu ihr. Das dürfte genügen, um die Notwendigkeit einer Hermeneutik der Avantgarde zu unterstreichen, die den Werken endlich den Primat einräumte. Aus ihnen wären die wesentlichen ästhetischen Grundfiguren zu extrapolieren und so zu konfigurieren, daß sie zugleich Kategorien für eine Analyse der Avantgarden hergeben. Es geht darum, die ängstlichen Gestalten der modernen Kunst in ihrer Genese, Funktion und Bedeutung zunächst zu verstehen und dann in einem zweiten Schritt danach zu befragen, ob sie nicht auch die Kategorien für eine neue kritischere, negativere Hermeneutik bereitstellen, für eine Hermeneutik, die vorab jede Totalisierung verweigert. Es mag paradox anmuten, Hermeneutik und Avantgarde zusammen zu denken, doch ist eine Hermeneutik, die sich am Paradigma der modernen Kunst orientiert, gezwungen deren kritisches Potential in sich aufzunehmen, was nicht ohne Rückwirkungen auf ihre Struktur bleibt. Diese Notwendigkeit ist allein damit gegeben, daß die

avantgardistischen Werke eine tiefgreifende Bewußtseinskrise heraufbeschwören, und zu Recht hat man in ihnen einen Angriff auf die Grundlagen der klassischen Hermeneutik gesehen, die sich als die Lehre vom Sinnverstehen auf einmal radikal in Frage gestellt sieht. Die Hermeneutik ist zwar selbst ein Produkt der Moderne, und doch sind ihre philosophischen Grundlagen durch die ästhetische Moderne immer wieder angefochten worden, zuletzt und vernichtend von den Avantgarden, in denen der Protest der Moderne zu sich selbst gefunden hat.

Die Avantgarden sind daher in erster Linie durch das, was sie ablehnen, definiert, und ihre Negationen beziehen sich grob gesagt auf alles, was die sie umgebenden Gesellschaften hochschätzen. Sie vereinigen sich im Zeichen ihres gemeinsamen Hasses auf das Vaterland und die Familie, die Religion und die Moral. Und sie haben gegen die Herrschaft einer Rationalität revoltiert, die in ihren Augen die Katastrophen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts zu verantworten hat. Die Avantgarden folgen einem antitraditionalistischen Impuls, und lange Zeit hat man in ihnen nicht nur einen Angriff auf die Institution der Kunst, sondern sogar eine Zerstörung der Kunst gesehen, deren Ideale und Werte von ihr konsequent profaniert werden. Deshalb hätten sich die Avantgarden auch in der bloßen Negativität erschöpft und keine bedeutenden Werke hervorgebracht. Aber so eindeutig negativ der Gestus ihres historischen Erscheinens auf den ersten Blick auch ist, die avantgardistischen Schriftsteller und Künstler lehnen sich keineswegs gegen die Werke der Vergangenheit auf, sondern nur dagegen, daß man diese zu einer Norm erhebt. Sie knüpfen bewusst an vergessene und verachtete ästhetische Traditionen an, und eine Zeit lang denken sie diese mit den avanciertesten Positionen der Antikunst zusammen. Durch diesen subtilen und äußerst differenzierten Austausch sind die Avantgarden eigentlich erst definiert. Ihr Umgang mit der Tradition ließe sich daher am ehesten vor dem Hintergrund der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins erhellen, die selbst zu einem nicht unwesentlichen Teil durch die Auseinandersetzung mit dem Surrealismus geprägt worden ist. Entscheidend ist nämlich, auf welche Werke der Vergangenheit sich die Avantgarden jeweils beziehen, das heißt: welche Werke sie auf dem historischen Kontinuum heraussprengen, um auf ihnen die Poesie der Zukunft zu begründen.

Mit dem bürgerlichen Kunstbegriff werden zugleich weitere Prinzipien und Kategorien in Frage gestellt, die bislang unangefochten das Nachdenken über Kunst bestimmt haben. An erster Stelle ist da der Angriff auf die Idee der Totalität zu nennen, in dessen Verlauf der

Schein einer gewachsenen organischen Ganzheit zerstört und durch die Montage heterogener Einzelteile ersetzt wird. An die Stelle einer Form, die sich am lebenden Organismus orientiert, tritt eine Konstruktion, die ihr Gemachtsein vielfach unterstreicht. Neue - synthetische - Einheiten entstehen, in denen die Reflexion die entscheidende Rolle spielt. Das heißt aber: die Avantgarden bemühen sich gar nicht erst darum, ihren Werken den Schein des Lebendigen zu verleihen, sondern treten offen für ein allegorisches Konstruktionsprinzip ein. Nicht mehr das Ganze, sondern das Fragmentarische wird akzentuiert, das Typische durch das radikal Individuelle ersetzt, das Allgemeine verliert sich in der rastlosen Anhäufung von Details, die zwar bisweilen höchst realistisch sind, niemals aber auf einen erkennbaren Sinn hin ausgerichtet scheinen. An die Stelle einer kontinuierlich fortlaufenden Fabel, die das Ganze, eins aus dem anderen, entwickelte, tritt ein Blitzfeuer von Bildern, die untereinander ein Diskontinuum bilden. Auch der Begriff der Notwendigkeit zählt nicht mehr, stattdessen ist es der Zufall, der das Verhältnis der Teile untereinander wie zum Ganzen bestimmt. Er ist es, der im künstlerischen Spiel der Moderne als eine Art Algorithmus funktioniert und zur Grundlegung eines neuen Verhältnisses von Teil und Ganzem führt.

Mit all dem haben die Avantgarden eine *Krise des Werkbegriffs* ausgelöst, die zugleich auch eine *Krise des Autors* ist. Nichts Geringeres verfechten sie als die Idee eines *autorlosen Schreibens*, eines *autorlosen Werks* (Mallarmé). Die Kunst soll von allen gemacht (Lautréamont), das Ästhetische radikal demokratisiert werden. Das heißt, die Avantgarden haben nicht nur die Idee des organischen Kunstwerks negiert, sondern auch mit der bürgerlichen Genie-Ästhetik gebrochen, was die Kritik geflissentlich übersieht, wenn sie auf dem schrankenlosen Subjektivismus der modernen Werke insistiert. Mit der radikalen Infragestellung der traditionellen Begriffe von Autor und Werk wird notwendig auch die Rolle des Lesers neu konzipiert. Zu beobachten ist, daß er eine wachsende Freiheit in Bezug auf die Werke gewinnt. Anstatt ihm alles vorzugeben und ihn zu rein passivem Nachvollzug zu zwingen, werden Texte komponiert, die gebieterisch an die geistige Aktivität des Lesers appellieren. Der Leser wird zunehmend auf eine Stufe mit dem Autor selbst gestellt, ja, er wird sozusagen zu einem der vielen Koproduzenten eines in seinem Kern *autorlosen Werks*. Die Avantgarden haben schließlich einen neuen Erfahrungshorizont skizziert, vor dem all diese Veränderungen bedeutsam werden. Sie gehen von der Erkenntnis aus, daß der Kontingenz der Welt, wie sie im *objektiven Zufall* erfahrbar wird, die Kontingenz eines Subjekts entspricht, das sich adäquat von nun an nur noch in *Paradoxa* ausdrückt. Und daraus resultiert auch

jenes unergründliche, kaum hörbare, ganz innerliche Lachen, das aus fast allen avantgardistischen Werken dringt.

Um das avantgardistische Phänomen tatsächlich zu definieren, reichen daher die traditionellen ästhetischen Kategorien nicht mehr hin. Diese treffen vielmehr in ihm auf ihre bestimmte Negation und auf ihre definitive Grenze. Da die klassische Hermeneutik von einem normativen Kunstbegriff ausging, konnte sie nicht umhin, die Innovationen der modernen Werke ausschließlich negativ als Abweichung von dieser Norm und mithin unterm Aspekt eines fortschreitenden Verfalls der Künste zu sehen. Sie zögerte daher auch nicht, die Moderne in Kunst und Poesie durch ihre Kraft zur Negation zu definieren, eine Kraft, die aus klassischer Sicht von den Avantgarden des zwanzigsten Jahrhunderts bis zur aktiven Sinnzerstörung weitergetrieben worden ist. Die Frage aber, was denn eigentlich dieser Sinn ist, auf den in der Moderne der Schatten des Zweifels gefallen ist, stellt sich zumeist nicht.

Mein Plädoyer wäre daher, die Avantgarde in ihrem philosophischen Gehalt ernst zu nehmen. Ihre Bedeutung legt nicht nur in ihren öffentlichen Manifestationen, auch nicht nur in den poetischen und künstlerischen Produktionen, sondern nicht weniger in den sie begleitenden immanenten Reflexionen. Diese sind ein irreduzibler Teil der Werke und Aktionen selber. So gewiß nämlich die Akzentuierung der Negativität ein wesentliches Moment der avantgardistischen Kunst trifft, und gänzlich unabhängig davon, ob man diese Negativität nun zum Anlaß ihrer pauschalen und banausischen Verurteilung (Lukács) nimmt, oder ob man darin die richtige Antwort auf die Negativität des gegenwärtigen Weltzustands (Adorno) erkennt, dieses Merkmal reicht nicht hin, um das ästhetische Phänomen der europäischen Avantgarden tatsächlich zu bestimmen. Den Avantgarden ging es keineswegs, wie ihnen immer wieder unterstellt worden ist, um die einfache und leere Negation der Realität, vielmehr ist, was sie negieren, eine bestimmte Auffassung von dieser. Was die ästhetische Revolte der Moderne attackiert, sind bestimmte kanonisierte Denk- und Darstellungssysteme, die den aktuellen Bedingungen von Wahrnehmung, Erfahrung und Erkenntnis nicht mehr gerecht werden. Ihre Negativität ist lediglich ein Symptom dafür, daß es hier nicht mehr um dogmatische Wahrheit, sondern um Freiheit geht. Gewiß macht die Avantgarde *tabula rasa* gegenüber der Tradition, aber nicht um eine Sinnleere zu hinterlassen, sondern um Raum für neue Ideen und Gedanken zu schaffen. Sie hat nicht nur das gesamte Darstellungssystem der Kunst von Grund auf revolutioniert, sondern auch die Kategorien entwickelt, die es erlauben, diese Veränderungen zu denken. Was bislang nur als unbestimmte Negation galt, wäre daher zugleich als das Medium zu interpretieren, in

dem neue Darstellungsweisen entwickelt und neue Horizonte eröffnet wurden.

Daß die ästhetische Moderne durch eine unwiderstehliche Neigung zur Abstraktion, zur Entwicklung von Axiomen und zu theoretischer Reflexion gekennzeichnet ist, wurde häufig bemerkt und zumeist beklagt. Denn damit wurden jene Grenzen überschritten, welche die Philosophie im Zuge der Ausdifferenzierung der einzelnen Wertsphären gerade eben erst zwischen Dichtung und Erkenntnis gezogen hatte. Solche Grenzüberschreitungen aber sind für die Avantgarden Programm. Sie finden nicht nur zwischen den einzelnen Künsten, sondern auch zwischen Kunst und Philosophie, Kunst und Wissenschaft statt. Daher wären auch jene Theoretiker zu berücksichtigen, die selbst bereits um eine Hermeneutik der Avantgarden bemüht waren. Deren Ideen in Bezug auf die Moderne sind auf derselben Ebene wie die der Dichter und Künstler zu behandeln. Denn nicht nur kommen, nach einem Wort von Adorno, die Lösungen, die Kunst findet, Theorien gleich; auch die Theorien, die sich auf der Höhe ihres Gegenstands bewegen, nähern sich damit notwendig der Kunst. Der größte Ehrgeiz der europäischen Avantgarden hingegen ist, jene Diskrepanz zwischen Poesie und Leben aufzuheben, die im *l'Art pour l'art* ihren reinsten Ausdruck gefunden hatte und der Preis für die Autonomie der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft war. Das heißt aber: die Avantgarden sprengen die Grenzen der einzelnen Wertsphären wieder auf; sie treten offensiv aus deren reiner Immanenz heraus und lassen Bereiche miteinander kommunizieren, zwischen denen ein Dialog unmittelbar nicht mehr möglich schien. Das allein macht den befremdlichen Charakter ihrer Werke aus.

Die Werke werden aber auch schon deshalb immer abstrakter, weil es in der Moderne eine anschauliche Totalität der Welt da draußen nicht mehr gibt und weil damit auch die überkommenen Begriffe und Unterscheidungen nicht mehr auf diese Welt passen. Mit ihrem intellektuellen Überhang antwortet die Kunst daher nicht nur auf eine durch Verdinglichung und Entfremdung abstrakt gewordene Wirklichkeit, sondern meldet zugleich sinnfällig ihren Anspruch an, Erkenntnis zu sein. Deren geschichtsphilosophische Situation hat sich zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts grundlegend geändert; sie weist durchaus ähnliche Merkmale wie die der Kunst auf, was sich nicht zuletzt am Verhalten zur jeweils gegebenen Tradition ablesen läßt. Beide, Kunst und Philosophie, haben die tiefe Krise des Geistes, die *Krise der Kultur*, zu ihrer Bedingung und damit ist ihnen auch ein unmittelbares Anknüpfen an die Tradition nicht mehr möglich. Die Tradition verliert im Gegenteil in dem Maße ihre Autorität, in dem von

ihr aus die veränderten Bedingungen von Erkenntnis nicht mehr reflektiert werden können. Denn eine Tradition besteht nur, solange das sie begründende Autoritätsprinzip auch beglaubigt ist, sieht es sich dagegen massiv in Frage gestellt, wird die Tradition selber historisiert. Sie zerfällt dann in ihre Elemente, die, vom Ganzen des Überlieferungszusammenhanges gelöst, zum erstenmal überhaupt als selbständige Einheiten erkennbar werden. Auf die vergangenen Epochen des Denkens fällt ein anderer Blick, der neue Bedeutungen an ihnen entdeckt, Bedeutungen, die erst durch die Unterbrechung der Tradition überhaupt sichtbar geworden sind. Gleichzeitig wird es damit unmöglich, sich auf die Tradition als auf ein normatives Fundament des Denkens zu beziehen. Wohl können sich die Denker und Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts auf die großen Entwürfe der Vergangenheit beziehen, allerdings nur, wo es entweder um die Erhellung der Fragen oder aber um die Darstellung und Lösung von Einzelproblemen geht. Als Erkenntnis des Ganzen jedoch und in ihrem Totalitätsanspruch, sind die großen philosophischen Konstruktionen der Vergangenheit nur noch historisch von Interesse.

Die klassische Hermeneutik wurde vollständig durch den hermeneutischen Zirkel definiert, demzufolge die Teile nur aus dem Ganzen heraus verständlich werden, das Ganze aber nur in dem Maße erkennbar wird, indem zuvor die Teile bestimmt worden sind. Um die Teile bestimmen zu können, mußte es daher immer schon eine vorgängige Idee des Ganzen geben, die im Rahmen dieser Hermeneutik selbst nicht weiter hinterfragt wurde. Man könnte diese Idee auch das hermeneutische Vorurteil nennen. Zwar glaubte sich die klassische Hermeneutik frei von aller Spekulation, sie übte bewußt Askese in Bezug auf jede Theorie und schien sich immer nur auf den Text selbst zu beziehen, ja, sie gab sich konsequent textimmanent, nur um dergestalt ihr Vorurteil für das Ganze verschleiern zu können. Und am Paradigma der Textexegese ist auch das historische Verstehen orientiert. Wie ein Text nur aus sich selbst heraus verstanden werden kann, so muß auch jede Epoche in ihrer Sprache und in ihrem Horizont verstanden werden, wenn man mit Leopold v. Ranke die Rekonstruktion einer Epoche als das Ziel der hermeneutischen Tätigkeit definiert. Die Forderung lautet, eine Epoche, in reiner epischer Hingabe an sie, so darzustellen, *wie sie tatsächlich gewesen ist*. Die klassische Hermeneutik verlangt vom Interpreten, daß er alle seine Gegenwartsbezüge abstreift, daß er sich selbst vergißt und unter völligem Absehen von seiner eigenen Situation in den Gegenstand hineinversetzt. Der Historiker muß sich in die jeweilige Epoche einfühlen, er muß sie mimen, um darin ganz zu ihrem Spiegel, das heißt: zu einem bloß rezeptiven Aufnahmeorgan, zu werden.

Der Weg der klassischen Hermeneutik ist der, das besondere historische Faktum in sich erweiternde Bedeutungskreise hineinzustellen, solange bis der Kreis des Verstandenen tendenziell ans Universelle stößt. Ihr Ideal ist jenes *passiv, visionäre Hinnehmen eines fertig daseienden Sinns*, wie es nach Georg Lukács die epische Haltung charakterisiert. Das heißt, daß die klassische Hermeneutik immer auch eine uneingestandene Lehre vom Ganzen, eine Idee der Totalität, impliziert; und gerade diese ihre Bedeutung ist es, die die ästhetische Moderne wieder in Frage stellt. Das Fatale einer Anwendung des Verfahrens der Textexegese auf die historisch gesellschaftliche Wirklichkeit nämlich ist, dass zwar die Totalität eines literarischen Werks eine objektive Gegebenheit darstellt, die historische Totalität aber weder sinnlich erfahrbar noch anschaulich gegeben ist. Die geschichtliche Totalität ist Gegenstand einer rein spekulativen Begriffskonstruktion; sie hat die Struktur eines Vorurteils. Der Weg führt vom Ganzen über das Einzelne zum Ganzen zurück, das Gegenstand eines Glaubens, einer Weltanschauung ist, die sich jeder Verifizierung entziehen. Die Avantgarden verfahren daher umgekehrt: sie versenken sich so tief ins Einzelne bis dieses selbst zu einem Ganzen wird und das gott- und sinnverlassene Detail auf einmal als ein Universum für sich erscheint. Die Avantgarden haben sich die Quadratur des Kreises zum Ziel gesetzt. Ihnen geht es um nichts Geringeres als darum, dem hermeneutischen Zirkel eine andere Richtung zu geben.

An die Stelle der kontemplativen Haltung, wie sie in der epischen Hingabe ans Gewesene vorausgesetzt wird, tritt damit ein aggressives, tätiges Verhältnis zu ihm, in dem die von der klassischen Hermeneutik geforderte Distanz vernichtet wird. Es geht nicht länger darum, sich unter Absehung von der eigenen Position ins Gewesene einzufühlen, vielmehr gilt es gerade in der Konfrontation mit dem Gewesenen, die *Jetztzeit* zu akzentuieren. Die Avantgarden intendieren, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen, um ihm dergestalt das *Urgestein der Bedeutung* (Benjamin) entreißen zu können. Das heißt aber, daß sie Hand ans historische Kontinuum legen und darin jegliche Distanz ihm gegenüber aufgeben. Während es nach der klassischen Hermeneutik immer eines gewissen Abstandes bedarf, um ein Werk, eine Epoche in ihrer wahren Bedeutung erkennen zu können - der Interpret darf ihnen nicht zu nahe stehen, um nicht von ihrer aktuellen Bedeutung geblendet zu werden; nur aus der Distanz heraus vermag er das Wesentliche vom Akzidentellen zu unterscheiden - ist dieser Zeitenabstand für eine avantgardistische Hermeneutik keine fixe Größe mehr. Er ist nichts Festes, sondern etwas zutiefst Bewegliches. Die Moderne hat erkannt,

daß sich der Zeitenabstand selbst mit der Geschichte bewegt, was zur Folge hat, daß sich mit jeder Zeit auch der Gesichtspunkt notwendig ändert. Der Horizont geschichtlichen Verstehens ist nicht ein für allemal gegeben, er ist nicht starr wie eine Wand, sondern steht selbst im Strom des Geschehens und verschiebt sich mit jeder Gegenwart. Dies folgt allein daraus, daß der Verstehende selbst mit seiner Deutung des Geschehenen ins Geschehen, in die Geschichte, einbezogen ist, und Geschichtlich-Sein heißt in der Relativität - heißt im Endlichen, im Werdenen, und Offenen - stehen.

Es geht nicht mehr darum, ein beschauliches Genrebild der Vergangenheit zu entwerfen, sondern ein operationales Verhältnis zu ihr zu gewinnen. Im Bewußtsein der radikalen Moderne wird Geschichte nicht mehr vorgefunden, sondern hergestellt. Der historische Gegenstand konstituiert sich für sie allererst, und zwar in einer tätigen Überwindung der Ferne. Um überhaupt erkannt werden zu können, muß er seiner Zeit entrissen und unmittelbar mit der Gegenwart konfrontiert werden. Dem entspricht jenes *Pathos der äußersten Nähe* (Benjamin), das offen mit der epischen Distanz bricht. Was aber aus der Nähe gesehen wird, kann zwar sehr genau betrachtet, nicht jedoch mit seinem gesamten Umfeld überblickt werden. Die von den Avantgarden geforderte Nähe ist daher nur um den Preis zu haben, daß der Anspruch auf Darstellung eines Ganzen aufgegeben wird.

Die Hermeneutik der Avantgarde sieht sich daher mit einem Problem konfrontiert, das aus der Beziehung zwischen der Selbigkeit der Sache und der Verschiedenheit ihrer Deutungen resultiert. Sie hat es mit einem ständig wachsenden Repertoire alternativer Beschreibungen zu tun, in dessen Angesicht die Frage nach der einen wahren Beschreibung sinnlos wird. Unter solchen Bedingungen aber ist die von der klassischen Hermeneutik geforderte reine Hingabe an den Gegenstand, in der sich der Verstehende praktisch selbst auslöscht, nicht mehr möglich. Die Avantgarden haben das erkannt, sie verfahren daher umgekehrt. Sie sprengen die Epoche aus dem leeren historischen Kontinuum, aus der Epoche das Werk, den Text aus dem Werk und aus dem Text wiederum seinen Wahrheitsgehalt, das heißt: diejenigen Elemente, durch die er bedeutend ist. Aber in diesem Splitter, diesem Einzelnen, das sie schließlich zurückbehalten, erfassen sie zugleich ein Ganzes, eine Sphäre eigener Bedeutsamkeit. Ihnen geht es nicht länger um eine fortgesetzte Erweiterung des Kreises, bis dieser tendenziell alles umfaßt, die Totalität des Seins und des Denkens, sondern um Reduktion auf das bedeutende Fragment, das tatsächlich erkennbar ist. Anstatt die vorhandenen Modelle aufzufüllen, beschränken sie sich darauf, die starken, inspirierenden Momente unter Verzicht auf jede Rhetorik

herauszugreifen, und geben damit zugleich den Anspruch der klassischen Hermeneutik auf Erkenntnis der Totalität preis. Während diese in ihrem Vollzug aus dem Einzelnen heraus zum Ganzen führt, steigt die Hermeneutik der radikalen Moderne vom Ganzen ins Einzelne hinab, in dessen Innerem sie zugleich der Zeit inne wird. Dort wird das Einzelne immer schon vom Ganzen aus und im Blick auf das Ganze gesehen, während es hier als Einzelnes ein Ganzes ist, das erst in seiner Bedeutung erkannt sein muß, bevor weitergehende Aussagen möglich sind. Es geht nicht mehr darum, das Besondere durch seine Integration in immer größere Bedeutungskreise mit dem Allgemeinen zu vermitteln, sondern darum, das Einzelne, unter Umgehung sämtlicher Vermittlungsstufen, in unmittelbaren, direkten Kontakt mit dem Universellen zu setzen. Und diesem Kontakt entspringt ein *Bild*, in dem allein das Ganze wirklich ist.

Die Avantgarden haben erkannt, daß nicht die Vergangenheit, sondern die Gegenwart jene ursprüngliche Instanz ist, von der aus die historische Zeit allererst geschaffen wird. Geschichte entsteht nicht dadurch, daß etwas unwiderruflich vergangen ist, sondern nur dadurch, daß sich ein Vergangenes - seine Bedeutung - in der Gegenwart aktualisiert. Und wer Bedeutung aktualisieren will, muß sie zuvor isolieren, um aus ihr selbst heraus die bedeutenden historischen Linien entwickeln zu können. Für die Avantgarden ist Geschichte nicht etwas, das fertig gegeben ist und nur noch abzubilden wäre, sondern Gegenstand einer Konstruktion, die immer von einem bestimmten Gegenwartspunkt aus erfolgt. Denn die Vergangenheit muß mit der Gegenwart vermittelt werden, sie muß mit ihr kommunizieren, um überhaupt in Erscheinung treten zu können. Eine Darstellung der Vergangenheit, so wie sie gewesen ist, gibt es nicht und kann es nicht geben, weil sich die Totalität der Vergangenheit niemals der Anschauung, auch nicht der intellektuellen, darbietet. Es gibt mithin auch in der Geschichte kein Modell, das naturgetreu und maßstabgerecht einfach reproduziert werden könnte. Damit wird zugleich jegliches kontemplative Verhältnis zur Geschichte unmöglich.

Zu den Prinzipien und Begriffen der klassischen Hermeneutik, die von den Avantgarden in Frage gestellt werden, gehört daher auch der Wirklichkeitsbegriff, der seine Einheit und Stetigkeit ebenfalls verliert. Jene eine Wirklichkeit, die als Ganze mit allen ihren Einzelheiten von einem gewissen Punkt aus zu überblicken wäre und deren wahre Natur erkannt werden könnte, gibt es nicht mehr, sondern Wirklichkeit zerfällt in eine Vielheit autonomer Seinsweisen, die zunächst einmal und vor aller theoretischen Intentionalität in ihrer Eigenbedeutung zu analysieren wären. Das heißt aber auch, daß jede dieser Seinsarten nicht

nur einen anderen Erkenntnisbegriff, sondern auch eine andere Sprache und eine andere Methode der Darstellung erzwingt. Das eine Prinzip, von dem aus die verschiedenen Denkstile, Erkenntnisweisen und Wertsysteme zu totalisieren waren, gibt es nicht mehr und genauso wenig ist ein Metavokabular gegeben, das die vielen kursierenden Vokabulare übersetzt. Was es stattdessen gibt, sind unzählige Akte der Sinngebung, die von jeder Generation neu vollzogen werden müssen, wodurch die Möglichkeit des Scheiterns immer schon mitgesetzt ist.

Es gilt daher, auch von der Vorstellung einer Sprache Abschied zu nehmen, die das Wesen der Wirklichkeit adäquat zur Darstellung brächte. Die klassische Hermeneutik ging von der Annahme aus, daß es eine erkennbare Natur der Welt und des Menschen gibt, sowie eine Sprache, in der sich die jeweilige Natur vollständig ausspricht. In ihren Augen gibt es eine Sprache, die die Wirklichkeit noch einmal vergeistigt ist. Die Avantgarden aber haben den Glauben an die *Logos-Stiftung der Sprache* verloren, der bis auf Plato zurückgeht und besagt, daß die äußere Wirklichkeit in unseren Worten ihre genaue Entsprechung findet, daß unsere Worte, zumindest der Möglichkeit nach, die Welt in ihrer Wesenhaftigkeit und Wahrheit zum Ausdruck bringen. Die Avantgarden sehen sich vielmehr vor die Notwendigkeit gestellt, den Glauben an eine Ordnung jenseits von Zeit und Veränderung aufzugeben. Sie haben das Wirklichkeitsbewußtsein als abhängig von der Sprache, das heißt, von dem Vokabular, das jeweils in Umlauf ist, durchschaut, und seitdem kann die Frage nach der wahren Natur, sei es der Wirklichkeit, sei es des Menschen, philosophisch nicht mehr gestellt werden. Denn von nun an gibt es ebenso viele Begriffe von Wirklichkeit, als es Weisen gibt, sie zu beschreiben.

Das wirft ein Licht auf den hermeneutischen Zirkel zurück, der in diesem Sinne noch einmal anders, nämlich als ein Durchbrechen der Linie, zu interpretieren wäre. An sich gleicht das Lesen eines Textes ja der Bewegung entlang einer Linie, die in stetem Nacheinander wie von Wort zu Wort, von Satz zu Satz und von Kapitel zu Kapitel, so auch vom Anfang bis zum Ende verläuft und dabei immer nur einer Dimension zu folgen scheint. Nur so konnte die Illusion entstehen, daß Denken zwingend in aufeinanderfolgenden Schritten besteht, an deren Ende das Ganze vor Augen steht. Das Verstehen aber geht seine eigenen Wege. Bereits das Lesen eines Textes sprengt die lineare Illusion der Schrift, da es sich primär als ein Sammeln bedeutender Zeichen definiert, was notwendig eine intermittierende Rhythmik einführt. Lesen heißt in einem Werk spazierengehen, es heißt versprengte Einzelheiten aus dem Fluß der Wahrnehmung herausheben und mit anderen versprengten Einzelheiten in Beziehung setzen, und es heißt,

auf das Zwischen-den-Worten, Zwischen-den-Zeilen zu lauschen. Daraus erhellt, daß Verstehen sich nicht geradlinig und kontinuierlich vollzieht, daß es keinen stetigen Verlauf beschreibt, sondern sprunghaft geschieht. Das Lesen verläßt die durch die Schrift bezeichnete imaginäre Linie immer wieder, die es bald in die Höhe, bald in die Tiefe zieht, dabei Räume durchschreitend, die in solcher Bewegung allererst geschaffen werden. Der Interpret tritt in Gedanken beständig von der scharfen Detailansicht zurück, um einen Gesamteindruck zu gewinnen, der zunächst noch vage ist. Er vergleicht, stellt Verbindungen her, indem er Verbindungen löst, und revidiert sich dabei immer wieder selbst, bis sich im Vollzug des Verstehens allmählich eine Idee konkretisiert. Seine Aufmerksamkeit springt beständig von einer Einzelheit zur nächsten, von den Teilen zur Totalen und wieder zurück, bis sich daraus so etwas wie ein Bild des Ganzen ergibt. Ja, das Beste am hermeneutischen Zirkel ist dieses Springen, dessen intermittierende Rhythmik sich dem Denken notwendig kommuniziert.

So gewiß nämlich die Schrift einem linearen Impuls entspringt, so wenig gibt es einen linearen Text, nicht einmal in der Philosophie, allenfalls die Logik vermag hier zu reussieren. Der Text gleicht im Gegenteil einem Gewebe, das aus mehr als nur einem Faden, folglich aus vielen Linien besteht, die sich untereinander verschlingen und Figuren in einer Fläche bilden. Und diese Figuren bewegen sich, um neue unerwartete Beziehungen einzugehen. Wer sie analysieren will, ist gezwungen, die Logik des Eins-aus-dem-anderen aufzugeben. Das Verstehen gleicht im Gegenteil einer Bildwahrnehmung. Im Hin- und Herspringen zwischen Detailansicht und Totalaufnahme gewinnt der Text eine bildhafte, räumliche Dimension, in der sein Sinn zur Explosion zu kommen scheint. Er zerspringt in viele Bedeutungen, zwischen denen kein gleichmäßig abzuschreitendes Kontinuum vermittelt. Und diese Teile mögen, für sich genommen, faktisch gegeben und sinnhaft sein, das Ganze aber ist wirklich immer nur als Bild.

Die Avantgarden haben daher nicht nur einen neuen Sprach- und einen neuen Wirklichkeitsbegriff, sondern auch eine neue Theorie des Bildes eingeführt, die es wieder in seine alten Rechte als Korrektiv begrifflicher Erkenntnis einsetzt.

Rita Bischof*
(Universität Hannover)

* PD Dr. Rita Bischof, Universität Hannover, Abt. Literaturwissenschaft II und Autorin.