

## ÜBER STRUKTUR UND "STRUKTURALES DENKEN"

Vladimír Svatoň

Die Entwicklung des strukturalen Denkens hat das Stadium erreicht, in dem es nicht mehr notwendig ist, die Möglichkeiten der einzelnen Ansätze zu entwickeln, da diese fast Gemeingut einer Reihe von Wissenschaftszweigen des 20. Jahrhunderts geworden sind. Man muß eher den gedanklichen Hintergrund der einzelnen Kategorien erforschen, wie sie sich oftmals unter anderen Titeln in Denksystemen gestalteten, die auf den ersten Blick weit entfernt vom Strukturalismus sind. Auf diese Weise würde sich uns der tiefere Sinn mancher Begriffe besser offenbaren, als wenn wir sie lediglich im Kontext des theoretischen Schaffens eines oder zweier Autoren wahrnehmen. Dabei handelt es sich nicht nur um das Studium der bloßen Genesis der Gedanken, um das Konstatieren der Parallelen und der Vorgänger, sondern um die Bedeutungspotentialität der Begriffe selbst.

Dies betrifft auch den Begriff "Struktur". In der praktischen Anwendung deckt sich der Begriff "Struktur" mit dem Begriff "System" und drückt einfach die Anordnung des Phänomens (z.B. des Kunstwerks) aus, die Verkettung seiner Komponenten, eventuell die Relevanz der Bedeutung jeder seiner Komponenten. Die Möglichkeiten den Begriff "Struktur" zu deuten, sind jedoch in klassischen Texten reichhaltiger. Darauf weist die Tatsache hin, daß der Terminus "Struktur" selbst bei Dilthey häufig zu finden ist, also nicht in scientistischen Zusammenhängen, sondern im Gegenteil in einer Denkrichtung, die in der Opposition zu den positivistischen Tendenzen der modernen Wissenschaft stand. Wir können sogar voraussetzen, daß schon in der klassischen Philosophie der Begriff Struktur im Terminus "Organismus" kristallisierte: dann allerdings bedeutete er etwas mehr als die gegenseitige Bedingtheit der Teile - seine grundlegende Charakteristik war ein gewisses Vorgehen des Ganzen vor den Teilen, die Emergenz der Phänomene aus dem gemeinsamen Boden der vorauszusetzenden Möglichkeiten. Schelling charakterisierte seine Erwägungen über die Bestimmungen des Organismus (er benützt den Ausdruck "Organisation") folgenderweise: "Jedes organische Produkt besteht *für sich selbst*, sein Dasein ist von keinem anderen Dasein abhängig... Jede einzelne Pflanze ist nur Produkt eines Individuums *ihrer Art*, und so produziert und reproduziert jede einzelne Organisation in Unendliche fort nur *ihre Gattung*... Eine Organisation als solche

demnach ist weder *Ursache* noch *Wirkung* eines Dinges außer ihr, also nichts, was in den Zusammenhang des Mechanismus eingreift. Jedes organische Produkt trägt den Grund seines Daseins in *sich selbst*, denn es ist von sich selbst Ursache und Wirkung. Kein einzelner Teil konnte *entstehen*, als in diesem Ganzen, und dieses Ganze selbst besteht nur in der *Wechselwirkung* der Teile. In jedem anderen Objekt sind die Teile *willkürlich*, sie sind nur da, insofern ich *teile*. Im organisierten Wesen allein sind sie *real*, sie sind da ohne mein Zutun, weil zwischen ihnen und dem Ganzen ein *objektives* Verhältnis ist. Also liegt jeder Organisation ein *Begriff* zugrunde, denn wo notwendige Beziehung des Ganzen auf Teile und der Teile auf ein Ganzes ist, ist *Begriff*. Aber dieser Begriff wohnt *in ihr* selbst, kann von ihr gar nicht getrennt werden, sie *organisiert sich selbst*... Im organischen Produkt ist... Form und Materie unzertrennlich; diese bestimmte Materie konnte nur zugleich mit dieser bestimmten Form, und umgekehrt, werden und entstehen. Jede Organisation ist also ein *Ganzes*; ihre *Einheit* liegt *in ihr* selbst, es hängt nicht von unserer Willkür ab, sie als Eines oder als Vieles zu denken. Ursache und Wirkung ist etwas Vorübergehendes, Vorüberschwindendes, bloße *Erscheinung* (im gewöhnlichen Sinne des Wortes). Die Organisation aber ist nicht bloße Erscheinung, sondern *selbst* Objekt, und zwar ein durch sich selbst bestehendes, in sich selbst ganzes, unteilbares Objekt, und weil in ihm die Form und Materie unzertrennlich ist, so läßt sich der *Ursprung* einer Organisation, als solcher, mechanisch ebensowenig erklären, als der Ursprung der Materie selbst." (Schelling, 1, 198-199)

Es ist unmöglich, alle Begriffe auszulegen, die hier von Schelling verwendet wurden (zu ihrer Auslegung vgl. Jähnig 1969: B.1, 100ff). Wenn Schelling z.B. behauptet, daß jeder Organismus die Ursache seiner Existenz in sich selbst trägt, betont er, daß der Organismus nicht willkürlich gestaltet werden kann, entsprechend den äußeren Einflüssen, sondern lediglich gemäß seiner inneren Gesetzmäßigkeit, die schon in seinem Keim eingebettet ist; und wenn Schelling sagt, daß die Grundlage eines jeden Organismus ein Begriff ist, so ist für ihn der Begriff nicht eine Verallgemeinerung a posteriori, sondern ein "Urphänomen", eine "Idee", die aus sich einen Reichtum konkreter Ausdrücke hervorbringt. Der Organismus ist also nicht aus Teilen zusammengesetzt, sondern er entwickelt sich zu einem a priori bestimmten Bild; im organischen Produkt entwickeln sich die Teile aus dem vorhergehenden Gesamtkonzept, welche es "in nuce" auf dieselbe Weise enthält, wie im Samen die künftige Pflanze enthalten ist. Diese Beziehung können wir uns auch vorstellen als Intention einer bestimmten Tat, die in eine Reihe von Teilaktionen und Bewegungen zerfällt, jedoch alle werden durch ein gemeinsames Ziel generiert, explizieren die Zusammenhänge, die das Ziel beinhaltet.

Das Werden der Struktur kann also nicht definiert werden als eine Umgruppierung der vorgesehenen Komponenten, als eine Transformation der Strukturen (der Terminus stammt von Lévi-Strauss, vgl. Horák 1982: 44ff), sondern als die Realisierung der Teilaspekte aus dem komplexen Sinn heraus, die Ableitung der Komponenten von der ursprünglichen Möglichkeit. In diesem Ganzen unterscheidet man dann das aktuell Gegebene und das potentiell Gegebene; als gegenwärtig wird nicht nur das angesehen, was originär gegeben ist (Patočka 1990: 191 ff). "Vorangehen" bedeutet nicht "Vorbestimmung, Determination", sondern nur das Abzeichnen des Umkreises der Möglichkeiten, zwischen welchen eine Skala von Wahlen existiert. Es wäre also besser, die Dynamik der Struktur mit Hilfe des Begriffs "Emergenz" zu charakterisieren. (Eine spezielle Frage ist die Bewegung von einer Struktur zur anderen: Lévi-Strauss sieht darin eine bloße Diskontinuität.)

Eine solche Auffassung der Struktur formulierte Mukařovský am deutlichsten in den einleitenden Passagen seiner Vorträge "Über die Philosophie der dichterischen Struktur" aus dem Jahr 1934 (Mukařovský 1981 a: insb. 79); an anderer Stelle faßt er allerdings die Struktur nur als Aufbau des Werks auf. Der Begriff der Struktur als Voraussetzungssphäre drückt zweifellos aus, daß Mukařovský vom Studium der fixen dichterischen Form auf die Problematik der ästhetischen Normen, Werte und Funktionen, die im kollektiven Bewußtsein der Epoche existieren, hinsteuert. Herta Schmid (1991) hält diesen Übergang für den markantesten Unterschied zwischen der ersten und der zweiten Phase in der Entwicklung des Prager Strukturalismus. Die Untersuchung der Bedeutung der Voraussetzungssphären für die künstlerische Kreativität kann jedoch auch in breiteren Zusammenhängen begriffen werden: sie verläuft offensichtlich parallel mit der phänomenologischen Bestrebung, das Bewußtsein zu entpsychologisieren, die wesentlichen Strukturen seines Funktionierens ausfindig zu machen, als das Gebiet der Universalien, die sich durch eine gewisse ideelle Existenz auszeichnen. - Wie eng diese Bewegung mit den philosophischen Bestrebungen des 20. Jahrhunderts verbunden war, beweist die Tatsache, daß das Problem des Voraussetzens von Neuem, mit etwas anderen Eigenschaften, auftauchte, und zwar im Begriff "épistémè" bei Michel Foucault; bei ihm handelt es sich um ein historisch sich wandelndes Apriori, um Bedingungen, unter welchen bestimmte Aussagen in Koexistenz mit anderen Aussagen erscheinen können (Foucault 1987: 49).

Der Gegensatz zwischen Struktur als äußerem Skellet des Werks und zwischen der Struktur als Schicht vorgezeichneter Möglichkeiten stimmt wenigstens andeutungsweise überein mit dem Gegensatz zwischen der Wirklichkeit als Summe gegenseitiger Hinweise (Funktionen), von welchen die Aktivitäten des alltäglichen Lebens ausgehen und auf welche sie ausgerichtet sind, in

welcher wir gebunden sind durch die einzelnen Formen des Seins und in welcher jeder mit seiner Funktion, seiner Nützlichkeit für den anderen, mit seiner Beschäftigung verschmilzt; und auf der anderen Seite der Wirklichkeit, welche die einzelnen Formen des Seins überragt und ihnen ermöglicht überhaupt zu "sein" (vgl. Patočka 1990: 135-165). Dieser Gegensatz wurde bei Martin Heidegger ebenfalls in den Begriffen "Erde" und "Welt" typisiert (Gadamer 1988: S. 98 ff). Solche Bedeutungsmöglichkeiten sind allerdings bei Mukařovský nur leicht angedeutet und wurden nicht systematisch ausgeführt. - Es ist zu betonen, daß in der Literatur des 20. Jahrhunderts das Weltbild vom allgemeinen Funktionieren ausgeht, vom Ehrgeiz, sich vor dem anderen zu behaupten, ihn durch das Wirken äußerer Kriterien - Erfolg, Leistung, Kraft - zu beherrschen, mit dem Verlust menschlicher Integrität, mit der Verwandlung des beherrschenden und beherrschten Individuums in bloße Bedienung von Funktionen oder Strukturen verbunden ist. Das Leben des Menschen verliert seinen Zusammenhang und zerfällt in einzelne Augenblicke oder isolierte Beziehungen ohne vereinheitlichendes Prinzip: in Musils "Mann ohne Eigenschaften" vertritt der Vater des Helden, ein angesehener Jurist, in einem fachlichen Streit mit einem Kollegen mehrere einander widersprechende Standpunkte, ohne sich dessen bewußt zu sein; er ist lediglich von der Sehnsucht besessen, seinen Rivalen zu demütigen. Es gibt Autoren, die eine solche Desintegration für die Befreiung des menschlichen Wesens halten, für die Lösung aller äußeren Bindungen der pflichtmäßigen Transzendenz, für das freudige und flatterhafte Auskosten aller Möglichkeiten. Andere sehen den Kern des menschlichen Lebens dagegen in dem Betroffensein durch eine bestimmte Beziehung oder ein bestimmtes Interesse, obzwar zweifelhafter Art. Nabokovs Romane sind als Geschichten von Menschen konzipiert, die nicht imstande waren, eine Erinnerung oder ein Erlebnis (eine Liebe) zu überwinden, obwohl ihnen dies nur Komplikationen und Leiden verursachte: der Schachspieler Lužin kann seine Spieleinsicht nicht loswerden, obwohl sie ihn zu Tode erschöpft; und als eine heilspendende Frau (femme ange) sich bemüht, ihn zu retten, bewirkt sie lediglich seinen Untergang. Der Held der Lolita leidet an einer devianten Liebe, aber eben darin liegt die Individualität, das Unaustauschbare, das Schicksal seines Wesens...

\* \* \*

Wenn wir unter Struktur die Sphäre der vorangehenden Möglichkeiten verstehen, den Hintergrund, der die Entstehung des Kunstwerks erst ermöglicht, so treten vor uns auch einige andere, von Mukařovský präzisiertere Kategorien, in ein etwas anderes Licht.

Vor allem ist das Problem der selbständigen Bedeutungseinheiten der Wörter oder Wortbindungen zu erwähnen; Mukařovský spricht darüber in der Genetik des Sinns in der Poesie Máchas. Hier sei erwähnt, daß schon inmitten der positivistischen Epoche Alexander Veselovskij die Bedeutungsgewicht bestimmter Durchgangsmotive des literarischen Textes erkannte und sie "dichterische Formeln" nannte: "Die dichterische Sprache besteht aus Formeln, die für eine gewisse Zeit Anhäufungen von bildhaften Assoziationen hervorrufen, von positiven wie auch negativen; und wir lernen diese Arbeit der Phantasie, ebenso wie wir es lernen, überhaupt mit dem Wort eine Reihe von Vorstellungen über die Objekte zu verbinden. Es geht um eine jahrhundertelange Tradition, um eine unwillkürlich formierte Konvention, und soweit es sich um diese oder jene konkrete Persönlichkeit handelt - um Lernen und Gewohnheit... Die dichterischen Formeln sind Nervenganglien, und wenn wir sie berühren, wird dadurch in uns eine Reihe von Vorstellungen erweckt, bei einem mehr, beim anderen weniger, gemäß unserer Reife, Erfahrung und Fähigkeit, die durch die Phantasie erweckten Assoziationen zu vermehren und zu verbinden. Dieses Problem können wir auch in die Sphäre der komplizierteren dichterischen Formeln übertragen: Formeln-Sujets... (Veselovskij 1940: 376). Veselovskij befaßte sich vorwiegend mit Epochen, in denen der allgemeine Stil Vorrang hatte (Mittelalter und Frührenaissance), jedoch auch beim Studium der neuzeitlichen Literatur ging er ähnlich vor. In der Monographie über V. A. Žukovskij charakterisierte er die sentimentale Lyrik am Ende des 18. Jahrhunderts anhand eines Komplexes typischer Motive (Ruinen, Zellen, der Mond u.ä.), die er als "ein System von Vorstellungen und Bildern" definierte, wobei diese "das Schema des Sehens der Welt" beinhalten (Veselovskij 1904: 37 u. 41). Seiner Meinung nach kann man auch im modernen Roman komplizierte "fotografische" Sujets auf einen Lexikon "typischen Schemen und Situationen reduzieren, derer sich die Phantasie bedient, um die verschiedenen Inhalte auszudrücken" (Veselovskij 1940: 499).

Wie schon erwähnt, der Hinweis auf Veselovskij sollte nicht die Genesis eines bestimmten Begriffs rekonstruieren, sondern uns zur Klärung seines Sinns verhelfen. Was bedeutet also das Hervorheben stilistisch charakteristischer Formeln (samt Formeln-Sujets)? Bestimmte Bedeutungsbindungen werden nicht nur durch den lokalen Kontext, durch das linear Syntagmatische des Textes generiert, sondern durch die globale Weltanschauung, und deshalb können sie, quer durch den Text in gegenseitige Verbindungen treten, außerhalb der okkasionellen Zusammenhänge. Ihre Bedeutung kann nicht nur in Bezug auf die nächste Umgebung bestimmt werden, sondern in Bezug auf die komplexe Vision der Welt, deren Existenz diese Bindungen andeuten. Milan Jankovič (1991: 285) hat sie prägnant als "Brennpunkte der Beunruhigung des Lesers"

genannt, als "lebenspendende Quellen des zum Ausdruck kommenden Sinns". Diese Vision kann nicht als eine logische abgeschlossene Ansicht angesehen werden, sondern als eine bedeutungschaffende Tendenz, in der die einzelnen, mit Bedeutung behafteten Bindungen entstehen und auf welche sie wiederum hinweisen.

Zweitens ist das Problem der semantischen Geste zu erwähnen, deren Rolle in der Analyse des literarischen Werks ebenfalls öfters von Milan Jankovič bearbeitet wurde. Seiner Auffassung nach bedeutet der Ausdruck "semantische Geste" "Erlebnis des Hervortretens des Sinns aus der Organisation des Werks": "Bei der Wahrnehmung der Bedeutung oder des Sinns, der sich aus dem unmittelbaren Wirken der Form entfaltet und hervortritt..., können wir eine Bewegung feststellen, die weiter reicht, jenseits jeglicher bestimmter, abgrenzbarer und direkt aussprechbarer Bedeutung, ausgerichtet auf jenes bewundernswerte intentionelle Objekt der Ganzheit des menschlichen Erlebens oder des Erfassens des Seins. (Obwohl ein solches Erfassen notwendigerweise immer nur ein Vorschlag und eine Andeutung ist!)" (Jankovič 1991: 278). Der Begriff der semantischen Geste bezeichnet also jene Einstellung (des Schaffenden sowie des Rezipienten), wo die Anordnung des Werks erstet, ohne daß sie (bisher) in einem bestimmten und eindeutigen Sinn aktualisiert wäre; eben deswegen macht sich ein gewisser unspezifizierter, jedoch allumfassender, universeller Sinn bemerkbar. Wir können aber einen weiteren Schritt machen. Falls der universelle Sinn in einem bestimmten Werk bemerkt, geahnt wird, dann ist auch seine Spur in ihm offensichtlich enthalten. Die semantische Geste kann also so aufgefaßt werden, daß es um die Einstellung des Künstlers geht in jenem Augenblick, in welchem als er an eine provozierende Lebenssituation stößt, oder um die Einstellung des Rezipienten im Kontakt mit einem einzigartig gestalteten und bisher noch nicht bewältigten Werk: in einer solchen Situation mobilisieren sich die Interpretationspotenzen seines kulturellen Horizonts (die bedeutungsschaffenden Möglichkeiten des Genres, des Stils, des Sujets, der Konflikte, der Begebenheiten, der Szenen, sowie der kleinen semantischen Einheiten-Brennpunkte des Sinns), um plötzlich aufzuflammen und die aktuelle Bedeutung freizulegen.

Dasselbe Problem formulierte 1924 Boris Eichenbaum, als er die Überzeugung ausdrückte, daß "die Gestaltung neuer künstlerischer Formen nicht ein Akt der Erfindung, sondern der Entdeckung sei, denn diese Formen existieren schon verborgen in den Formen der früheren Epochen. Lermontov war es gegeben, jenen dichterischen Stil zu entdecken, der zum Ausgangspunkt aus der Sackgasse der Poesie am Ende der Zwanziger Jahre werden sollte und der schon potentiell bei manchen Dichtern der Puschkin-Epoche existierte" (Eichenbaum 1987: 146). Der Begriff der semantischen Geste würde somit an die

Bedeutungskategorie der "inneren Form" anknüpfen, zu der die romantische Ästhetik (W. v. Humboldt) gelangt war und welche vom ukrainischen Ästhetiker und Philologen O. O. Potebnja präzisiert wurde (vgl. Svatoň 1988: 43). Die semantische Geste befindet sich also nicht auf der Grenzlinie zwischen der Intention des Künstlers und dem schöpferischen Akt, sondern zwischen den Artikulationsmöglichkeiten einer bestimmten Kulturgemeinschaft und der schöpferischen Aktivität des Künstlers. Wiederum begegnen wir so mit der Tatsache, daß eine globale, obzwar nicht klare und nicht detailliert ausgearbeitete, Vision der Welt in Bewegung gesetzt wird als der Nährboden kultureller Bedeutungen.

Die dritte Bemerkung betrifft die Auffassung der literarischen Entwicklung, wie sie Mukařovský in seiner Studie über Poláks "Erhabenheit der Natur" skizzierte. Da Mukařovský seine Erwägung über die Mechanismen der literarischen Entwicklung im Jahre 1934 niedergelegt hat, vier Jahre vor der "Genetik des Sinns" - aus der letzteren stammen die Begriffe der "semantischen Geste" und der "freien Bedeutungseinheiten" -, formulierte er seine Gedanken einseitiger und weniger plastisch als in den späteren Studien. Es ist bekannt, daß er hier aus der Arbeitshypothese der zweischichtigen Motivation der literarischen Phänomene hervorging, denn "die poetische Struktur ... wird einerseits von der immanenten Entwicklung der nationalen Literatur getragen, andererseits wird sie von den Tendenzen der gesellschaftlichen Entwicklung beeinflußt" (Mukařovský 1948, 2, 172 f). Die strukturelle Entwicklungskonzeption wurde zweifellos deutlicher, als Mukařovský den Terminus "Entwicklungsreihe" (den er von den russischen Formalisten übernommen hatte) etwas abschwächte und ihn durch den Ausdruck "aktuelle Tradition" (Schmid 1991: 204, Anm. 27) ersetzte. Manchmal versteht Mukařovský unter Tradition den vorübergehenden Zustand der poetischen Struktur, aber meistens weist der Sinn seiner Erwägungen darauf hin, daß die Tradition eher der Horizont ist, der die individuellen schöpferischen Aktivitäten umgibt, der Raum, in dem sich Teilrealisationen abspielen können. Das Verhältnis zwischen der Ebene der Voraussetzungen, der Möglichkeiten und der Ebene der Realisierung ist ein Strukturverhältnis (vgl. auch Mathauser 1988: 180 f).

\* \* \*

Das künstlerische Schaffen (und letzten Endes die menschliche Tätigkeit allgemein) erstreckt sich also nicht nur auf dem Feld zwischen Subjekt und Realität (Lebenskonflikte, Beziehungen, Erfahrungen), sondern auf dem Feld, bezeichnetem durch drei Komponente, Subjekt, Realität und den bedeutungsschaffenden Horizont einer bestimmten Gemeinschaft (der "aktuellen Tradition",

der Entwicklungsreihe, der Struktur, des *épistémè*). Deshalb orientieren auch die Resultate des Schaffens den Menschen nicht nur in Bezug auf die Realität, sondern auch zurück in Bezug auf jenen Horizont; in jedem Werk ist die Spur eines solchen Hintergrunds festzustellen, seine Verschiebung, seine Korrektur, der Ansatz einer neuen Bewertung. Auf diese Weise wird Mukařovskýs Behauptung dekomponiert, das sich "das Kunstwerk auf die Realität als Ganzes" bezieht: es bezieht sich auf die Gesamtheit der Welt lediglich durch den bedeutungschaffenden Hintergrund. Den zwei Richtungen des künstlerischen Wirkens entspricht die traditionelle Vorstellung von der "Zerrissenheit" des modernen Menschen. "Zerrissenheit" kann nicht ethisch als ein Mangel bewertet werden, von dem der Mensch des 19. und 20. Jahrhunderts betroffen ist, im Unterschied zu den vorhergehenden Epochen, sondern als positive Folge des Untergangs der traditionellen Gemeinschaften, in denen der Mensch die Lebenswerte nur akzeptieren konnte, und als Folge der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft, in welcher der Mensch nicht nur seine unmittelbaren Interessen und Ziele, sondern auch ihre allgemeine Grundlage, ihre Voraussetzungen reflektieren muß. Die Werte sind hier nicht mehr nur gegeben, sondern sie werden mitgestaltet, und der Mensch ist bemüht (meistens recht schmerzlich), sie zu korrigieren (vgl. Vodička 1969: 142 f.).

Das strukturelle Denken als Ausgangspunkt einer Reihe weiterer Begriffe ist gegen den Positivismus und Psychologismus eingestellt, nicht nur in Bezug auf die Auffassung der einzelnen literarischen Werke, sowie auch größerer kultureller Gesamtheiten. Das Kunstwerk entsteht nicht aus Elementen, die vom Autor nur kombiniert werden; im Gegenteil, das strukturelle Prinzip des Werks erweckt die Teilelemente zum Leben, es belebt sie in der Tradition, die den Horizont seiner Schaffung bildet: in diesem Sinn ist die Tradition nicht ein limitierender Faktor, nicht ein Prinzip der Inertion, sondern eine notwendige Voraussetzung für die Artikulierung der aktuellen Bedeutung. Auch die Entwicklung läßt sich nicht aus der Summe der Umstände ableiten, da sich in ihr Tendenzen durchsetzen, die sich aus der globalen Orientierung der Kulturgemeinschaft ergeben, und derer sich das schaffende Individuum nicht völlig bewußt sein muß (kann). Die Literaturgeschichte darf sich deshalb nicht auf das Konstatieren von Teilumständen (biographischen, kulturpolitischen) beschränken, unter denen das Werk entstanden ist, sondern sie muß es - mindestens in der Perspektive - in die Grundtendenzen der Epoche und der gegebenen Gemeinschaft einfügen. Das strukturelle Denken ordnet auch nicht die Gegebenheiten der literarischen Vergangenheit und klassifiziert sie nicht hinsichtlich ihrer äußerlichen Ähnlichkeit und Nachbarschaft mit anderen Phänomenen, sondern hinsichtlich ihres Zusammenhangs mit dem grundlegenden bedeutungschaffenden Prinzip.



An dieser Stelle kann die Frage gestellt werden, ob das strukturelle Denken sich nicht gerade hier jenen philosophischen Bestrebungen öffnet, die den Gedanken der universellen und einheitlichen Entwicklung ablehnen, jedoch verfolgen, wie sich "der Modus des Seins und der Ordnung wandelt" - der Modus, "der sie gliedert und so dem Wissen vorlegt" (Foucault 1987: 50). Anstatt einer ununterbrochenen Linie des Fortschritts erkennen sie in der Geschichte die Folge und den Zwist kultureller Gesamtheiten (Zivilisationen, Traditionen), die durch ihre Ausgangsvoraussetzungen (épistémè) definiert wurden. Die Dynamik der "Emergenz" erfaßt diese Bewegung wohl tiefergehend als das Prinzip der Umgruppierung der Komponenten, der Transformation der Strukturen. Viktor Vinogradov war sich schon im Jahr 1927 bewußt, daß für das Erkennen der literarischen Entwicklung von größerer Bedeutung "die Frage der strukturellen Möglichkeiten, nicht aber der historischen Folge" ist (Vinogradov, 1980: 241).

#### LITERATURLISTE

- EICHENBAUM, B. M.: O literature. Stat'ji raznych let. Moskva 1987.  
 FOUCAULT, M.: Slová a veci. Bratislava 1987.  
 GADAMER, H.-G.: Zur Einführung. In: M. Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart 1988.  
 HORÁK, P.: Struktura a dějiny. Praha 1982.  
 JÄHNIG, D.: Schelling, Die Kunst in der Philosophie. Pfullingen 1969.  
 JANKOVIČ, M.: Strukturalismus a interpretace. Česká literatura 39, 1991, 3.  
 MATHAUSER, Z.: Metodologické meditace aneb tajemství symbolu. Brno 1988.  
 MUKAŘOVSKÝ, J.: Kapitoly z české poetiky, 1-3. Praha 1948.  
 MUKAŘOVSKÝ, J.: Filozofie básnické struktury. In: Wiener slawistischer Almanach, 8, 1981a.  
 MUKAŘOVSKÝ, J.: Problém estetické hodnoty. Estetika 18, 1981b, 4.  
 PATOČKA, J.: Negativní platonismus. Praha 1990.  
 SCHELLING, F. W. J.: Frühschriften, 1-2. Berlin 1971. Unterstreichungen von Schelling selbst.  
 SCHMIDOVÁ, H.: "Třífázový model" českého literárněvědného strukturalismu. Česká literatura 39, 1991, 3.  
 SVATOŇ, V.: Dvě cesty historické poetiky v Rusku. Veselovskij a Potebňa. Česká literatura 36, 1988, 5.

VESELOVSKIJ, A. N.: V. A. Žukovskij. Poezija čuvstva i "serdečnago voobraženija". Sankt-Peterburg 1904.

VESELOVSKIJ, A. N.: Istoričeskaja poetika. Leningrad 1940.

VINOGRADOV, V. V.: O jazyke chudožestvennoj prozy. Moskva 1980.

VODIČKA, F.: Struktura vývoje. Praha 1969.