



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Brigitte Obermayr, „Im ewigen Loch literarischer Texterfahrung. Der disjunktive Erfahrungsraum wörtlich“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/obermayr2.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Im ewigen Loch literarischer Texterfahrung. Der disjunktive Erfahrungsraum wörtlich

Brigitte Obermayr
brigitteo@gmx.de

1. Disjunktive und konjunktive Erfahrungsräume vor dem Hintergrund der Transformation ästhetischer Erfahrung

1.1. Im ewigen Loch der Erfahrung

[1] Will man ausschließen, daß man an einem ästhetischen Objekt eine andere denn eine ästhetische Erfahrung macht, bzw. weniger aporetisch formuliert, will man die Frage aufwerfen, an welcher Stelle im ästhetischen Objekt denn die ästhetische Erfahrung angelegt sei, so könnte man jegliche Ebenen und Optionen moralischer, ethischer, religiöser, sozialer Erfahrung – letztlich also den Bereich des Transitiven – ausschließen, und sich auf genuin ästhetische Eigenschaften des ästhetischen Objektes berufen: Man könnte, ein Mal wenigstens, die topologische, also räumliche Fixiertheit des Strukturalismus zu (s)einem Vorteil ummünzen und behaupten, ästhetische Erfahrung sei auf engste an die ästhetische Struktur des Textes gebunden. Marcus Düwell tut dies, wenn er die Ästhetik von der Moral isoliert, und behauptet, das Ästhetische tendiere zu einer „Totalisierung des Binnenraums“, wobei er hinzufügt, daß ästhetische Erfahrung aufgrund dieser radikalen Form der Isolierung amoralisch sei.¹ Hat man sie einmal

¹ Marcus Düwell, „Ästhetische Erfahrung und Moral“, in: Dietmar Mieth (Hrsg.), *Erzählen und Moral. Normativität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik*, Tübingen 2001, 11-35, hier: 17. Vgl. auch 21: „Eine Ausweitung und Totalisierung des Ästhetischen zu einer ästhetischen Weltanschauung verliert an Plausibilität. Denn wenn die ästhetische Erfahrung zu verstehen ist als Gestalt der Auseinandersetzung mit außerästhetischen Weltansichten und Erfahrungsweisen, so wird dieser Erfahrungsmöglichkeit die Grundlage entzogen, wenn sie zu einer ästhetischen Weltansicht stilisiert wird. [...] Eine ästhetische Weltansicht wäre wiederum nur eine Weltansicht, eine, die ihren flüchtigen, nur dem ästhetischen Erfahren zugänglichen Charakter abgestreift hätte. Eine ästhetische Weltansicht wäre daher un-ästhetisch.“

auf engem Raum isoliert, so bleibt die ästhetische Erfahrung, wie es scheint, möglichst rein.

[2] Ästhetische Erfahrung hat demnach, will sie ästhetisch bleiben, in einem ‚disjunktiven‘ Raum statt. Diese Annahme bringt jedoch die Problematik mit sich, daß offensichtlich von einem Differenzmerkmal für die ästhetische Erfahrung ausgegangen und ein solches zugleich für sie in Anspruch genommen wird. Dieses würde, unter den bisher geäußerten Annahmen, eine zeitlose und konstante, weder diachronen noch qualitativen Transformationen unterliegende ästhetische Differenz markieren. Ästhetische Erfahrung im disjunktiven Erfahrungsraum wäre die überzeitliche Erfahrung des Bruchs mit der Welterfahrung.

1.2. Transformation zwischen Relevanz und Dominanz

[3] In der Konfrontation mit seinem Gegenteil – in der Konfrontation des disjunktiven Erfahrungsraums mit einem konjunktiven, für den die Ablösung ästhetischer Erfahrung (deren „Verschwinden“) durch soziale und quasi-religiöse Erfahrung (der Distanzlosigkeit) zutrifft – wäre in einem ersten Schritt anzunehmen, daß diese Konzeptionen von Erfahrungsraum einander ausschließen: als gäbe es Kunstwerke, (wir sprechen hier von Literatur), denen entweder ein disjunktiver Erfahrungsraum eignet oder ein konjunktiver. Für letztere träfe dann eine Anti-Literarische Programmatik bzw. Ästhetik zu, und es würde sich die Annahme anschließen, daß unter dem Gesichtspunkt der Transformation der disjunktive Erfahrungsraum im Zuge einer Autonomisierung der Kunstwerke bzw. des Ästhetischen von stärkerer Relevanz ist, während für die Entgrenzungsbewegungen der Künste eine Dominanz des konjunktiven Erfahrungsraums zu veranschlagen wäre.

[4] Vielleicht hilft die Frage nach der Relevanz der beiden einander hier polar gegenüber gestellten Erfahrungsräume Transformationsprozesse ästhetischen Erfahrens jenseits einer Logik des historischen Fortschreitens, chronologischer Entwicklung, zu behandeln. Es kann angenommen werden, daß es in erster Linie mediale Konfigurationen sind, die Relevanz und Dominanz von disjunktivem und bzw. oder konjunktivem Erfahrungsraum anzeigen. Ja es macht den Anschein, daß der Erfahrungsraum der ‚Verhandlungsspielraum‘² der sich entgrenzenden Künste ist. Wenn gesagt werden kann, daß ästhetische Erfahrung in der Kunst des Pop ebenso möglich ist, wie Konstellationen disjunktiver Erfahrungsräume denkbar sind, jedoch davon auszugehen ist, daß diese Erfahrungen bzw. dieser Erfahrungsraum im Pop nicht relevant bzw. dominant sind / ist, so könnte gleichzeitig behauptet werden, daß der konjunktive Erfahrungsraum, als Figur des „Sowohl als Auch“, den disjunktiven einschließt, wie dies im Ersatz der ästhetischen Erfahrung durch soziale oder religiöse implizit ebenso passiert. Dies wäre nicht so sehr deshalb überlegenswert, weil hiermit eine Versöhnungsfigur den binären Gegensatz, die gegenseitige Ausschließung, aufgehoben hätte. Dieses Aufspüren des Einen im Anderen – unter der Prämisse, daß der konjunktive Erfahrungsraum immer auch für eine Negation ästhetischer Normen stehen könnte, hebt die Verschränkung zwischen theoretischer Ästhetik und ästhetischer Programmatik hervor: Wenn letztere behauptet, sie wolle verhindern, daß ästhe-

² Auch Anke Hennigs Beitrag in dieser Publikation bringt, vor dem Hintergrund der Überlegungen Oliver Jehles zur Vivisektion (ebenfalls in dieser Publikation), ein sehr konkretes ‚Motiv‘ eines Erfahrungsraums: Jenes des Schnitts, der sich in beiden der von Hennig besprochenen Filmen nicht nur auf die avantgardistische Selbstreflexivität von Material und Medium bezieht, sondern auch als gegenständliches Handlungsmotiv auftritt.

tische Erfahrungen gemacht werden, so ist dies als stratagematischer Spieleinsatz ernst zu nehmen und davon auszugehen, daß die wesentliche ästhetische Erfahrung in diesem Fall auch sein wird, keine solche gemacht zu haben.

[5] Diese Überlegung führt die Transformationen ästhetischer Erfahrung ein in das Feld komplexer synchroner Wechselspiele zwischen ästhetischem Objekt, ästhetischem Gegenstand und Erfahrungssituation sowie der Relevanz und Dominanz von Erfahrungsräumen.

2. Fallbeispiel: Disjunktive Erfahrungsräume und löchrige Textur

2.1. ‚Aufs engste gebunden...‘: ästhetische Struktur und Erfahrungsraum

[6] Ausgangspunkt meiner Überlegungen sind zwei Texte, für die auch motivisch eine enge Gebundenheit von Ort und Raum ästhetischer Erfahrung an die ästhetische Struktur des Textes angenommen werden kann. Es ist dies einmal Nikolaj Gogol's 1842 erschienene Novelle *Der Mantel* (russ. *Šinel'*)³ und zum anderen Thomas Bernhards Erzählung *Gehen*, 1971^{4, 5}.

[7] In einem ersten Schritt geht es darum, die These der engen Bindung zwischen der Motivik der Löcher im Stoff, i.e. in den Stoffen der Vestiments und der ästhetischen Struktur der Texte zu verifizieren:

2.1.1. Entscheidende Löcher

[8] In beiden Texten wird das Geschehen durch materielle Löcher ausgelöst, bzw. erfahren beide Texte aufgrund schütterer Stellen entscheidende Peripetien:

[9] In Gogol's Novelle ist der alte Mantel des Protagonisten aufgrund der Löchrigkeit der Oberbekleidung, vor allem an der Schulterpartie, nicht mehr zu reparieren. Er muß durch die Anfertigung eines neuen ersetzt werden, ein Projekt, welches zu einer Reihe grundlegender Veränderungen im Leben des Protagonisten führt. Dieser kann mit dem neuen Mantel lediglich einen Tag seines Lebens ‚als neuer Mensch‘ genießen. Der Held verliert den Mantel gleich am ersten Tag durch Diebstahl und – nach einer phantastischen Jagd nach seinem (einzigen) Besitz durch das winterliche Petersburg – schließlich sein Leben.

[10] Bernhards Erzählung, in der der regelmäßige, ritualisierte Spaziergang und die Unterhaltung während des Spaziergangs zum ‚Erzählmodell‘⁶ werden, setzt mit einer Rhythmusunterbrechung ein (für einen der Protagonisten verdoppelt sich die wöchentliche Frequenz der Spaziergänge), welche durch die schwere psychische Erkrankung eines dritten, als Abwesender fungierenden Protagonisten

³ Nikolaj Gogol, *Der Mantel, Erzählungen*, Berlin, Weimar ³1981, 211-252.

⁴ Thomas Bernhard, *Gehen*, Frankfurt/M. 1971.

⁵ Vgl. dazu Brigitte Obermayr, „Schütterer Stellen: Les Lieux du mal bei Nikolaj Gogol' und Thomas Bernhard – Zu Ort und Raum ästhetischer Erfahrung“, *Plurale. Zeitschrift für Denkversionen* 3 (2003), 97-124.

Brigitte Obermayr, „Erfahrungen der Leere. Der Status der Leerstelle in der ästhetischen Text-Erfahrung“, in: Gert Mattenklott (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, Hamburg 2004, 137-154.

⁶ Claudia Albes, *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, Tübingen, Basel 1999.

ausgelöst wird. Und diese Erkrankung wiederum, der psychotische Anfall, als einziges Ereignis dieser Erzählung (ein Ereignis, von dem bereits als Nach-Erzählung berichtet wird), wird ausgelöst durch (vermeintliche) ‚Löcher‘ („schütterere Stellen“⁷) [Löcher] in den Hosenböden (eigentlich) neuer Hosen.

2.1.2. Bindung der Löcher an die ästhetische Struktur

[11] Es ist auffällig, daß diese Bindung der oben skizzierten ‚Stoffstruktur‘ an die ästhetische Struktur in beiden Texten mit dem Transsemiotischen, dem Transmentalenen zu tun hat: Um dies zu zeigen, ist für Gogol’s Text eine Relektüre des phantastischen zweiten Teils der Novelle vonnöten, bei Bernhard ein Nachvollzug der sich im literarischen Text manifestierenden Struktur der Psychose. Bemerkenswert ist dies, da in den genannten transgressiven Momenten ja eine an die Erfahrung des Wahnsinns, das Phantasma, gebundene Disjunktion vorherrscht. Auf dieser Ebene ist zugleich der veranschlagte Bruch mit der Welterfahrung – als Merkmal der ästhetischen Erfahrung – angelegt. Die transmentale Disjunktion ist jedoch von der Disjunktion ästhetischer Erfahrung sorgfältig zu trennen. Die Disjunktion bleibt im Fall der ästhetischen Erfahrung folgenlos (ich erfahre den Bruch mit der Welt, ich erlebe ihn nicht), während bei möglicherweise struktur-analogen Krankheitserfahrungen der Bruch mit der Welt nicht reflektiert werden kann, ja der Bruch (die Disjunktion, die Isolation) oft als eine konjunktive Erfahrung erlebt wird.

2.2. Das Scheitern des Signifikationssystems: Gogol’

[12] Um zu zeigen, wie der löchrige Mantel auch die Motiv- und Signifikantenstruktur der Novelle Gogol’s prägt, wurde das Theorem der Gesichthaftigkeit als „System weiße Wand – schwarzes Loch“ von Gilles Deleuze und Félix Guattari aufgenommen.⁸ Laut Deleuze/Guattari ist das Gesicht weiße Wand, insofern die Signifikanz darauf „ihre Zeichen und Redundanzen“ einschreibt; es ist aber auch schwarzes Loch, in dem sie „ihr Bewusstsein, ihre Passion und ihre Redundanzen ansiedelt.“⁹ Das „System weiße Wand – schwarzes Loch“ wäre somit ein Signifikationssystem, dessen Versuch, vollwertige Zeichen zu schaffen, immer unvollständig bleibt, eben löchrig – sei es als Zuviel an Signifikanz (eben die Redundanz), sei es als ein Zuwenig davon (Transsemiotisches, Phantastisches, Irreales, Imaginäres, Reales). Dieses Scheitern der Signifikationsprozesses erfahren wir an Textstellen, da ein ‚Gesicht‘ eine zentrale Rolle spielt: Von der Tabakdose am Tisch des Schneiders – das Gesicht eines Generals darauf ist nicht mehr zu erkennen – im ersten Teil der Novelle, über Fäuste aus der Dunkelheit, die Gesichtern und Köpfen gleichen, im zweiten Teil der Novelle, bis zum Face to Face mit jenem General, einer „sehr bedeutenden Persönlichkeit“, welcher dem Protagonisten die für ihn tödliche Abfuhr erteilt hatte und im russischen Original als „očen’ značitel’noe lico“¹⁰ („lico“ heißt denotativ „Gesicht“) bezeichnet wird, und beim Anblick des vermeintlich toten Helden so blaß „wie Schnee“ wird, sodaß sein Gesicht „genau wie das eines Toten aussah“¹¹: In dieser Repräsentation der Gesichthaftigkeit als durchlöchernde und durchlöchernde Oberfläche erstreckt sich die Mangelhaftigkeit des alten Mantels bis zu der des neuen, in der der löchrige

⁷ Vgl. Bernhard, *Gehen*, 114.

⁸ Vgl. Obermayr, *Erfahrungen der Leere*, 152ff.

⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992, 230.

¹⁰ Nikolaj V. Gogol’, „Šinel“, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Moskau 1994, III, 109-136.

¹¹ Gogol, *Mantel*, 250.

Stoff in einer phantastischen Durchlöcherung des Signifikanzsystems weiter realisiert wird. Anders gesagt: Der verschwundene neue Mantel kehrt genau in dieser Gesichthaftigkeit wieder – die ‚Geschichte geht weiter‘. Handelt es sich bei der Anfertigung des neuen Mantels, beim Ersetzen der Löcher mit neuer Textur, um einen mimetischen Sündenfall, dann erzählt die Novelle wohl auch die Geschichte der Unähnlichkeit; einer Mimesis, die, mit Didi-Huberman gesprochen, „[...] das zerstört, was sie imitiert“¹². Als diskursiver Marker für die Kontinuität des Löchrigen in beiden Teilen der Novelle mag nicht zuletzt das an der entscheidenden Stelle der Begegnung zwischen Held und General auftretende, die Stammelrede des Helden bezeichnende, im Genitiv als unbestimmtes Demonstrativpronomen verwendete „togo“ (etwa „dieses“; in der zitierten Übersetzung mit „Dingsda“) gelten. Dieses „togo“ entblößt bereits des Helden Versuch, die Löcher im Mantel dem Schneider gegenüber wegzureden,¹³ und kommt dann ein letztes Mal über seine Lippen, als er / das Gespenst seiner selbst nach dem General fassen will.¹⁴

[13] Gogol’ gilt in der Forschung als Meister der schriftlichen Wiedergabe mündlicher, fehlerhafter, unvollständiger, lautmalerischer Rede, des sogenannten ‚skaz‘¹⁵. Dies ist auch eine Ebene, auf der genuin literarische und dennoch sinnliche Qualitäten¹⁶ des Textes hervortreten, deren Fehlen die Popliteratur ja radikal bemängelt.

2.3. Disjunktion als Unterbrechung zur Welterfahrung: Bernhard

[14] Die Erzählung *Gehen*, in der im Wesentlichen des abwesenden Protagonisten Weg in die Psychose von den noch und verstärkt Gehenden (in indirekter Rede) nacherzählt wird, führt in dieser Nacherzählung an den Schauplatz des Ereignisses: In einen „Hosenladen“. Wurde dieser vom abwesenden Protagonisten in der Absicht betreten, Hosen zu probieren und zu kaufen, so verließ er diesen nicht mehr aus eigener Kraft, er hatte einen schweren psychotischen Anfall erlitten. Dieses Wort / die medizinische Diagnose verwendet der Text allerdings nicht, es heißt lediglich, er sei „verrückt geworden“¹⁷.

[15] Für die hier zu betrachtende Textpassage und den Versuch, die enge Verflechtung zwischen motivischer und ästhetischer Struktur zu zeigen, ist bereits eine enge Bindung, ja ein Verhaftetsein im Raum zu konstatieren. Es wird mehrfach betont, der Protagonist habe die Absicht gehabt, den Hosenladen „im entscheidenden Augenblick“ zu verlassen, wozu er jedoch „nicht mehr die Kraft“ gehabt habe. Stattdessen war er in den Bann der imaginierten, eingeredeteten, behaupteten Löchrigkeit der Hosenböden geraten. Er behauptete von den vorgelegten Hosen, es handle sich um „Ausschußware“ und zeigte wiederholt mit seinem Spazierstock auf die Hosenböden, wobei er, wie die Erzähler berichten, nicht

¹² Georges Didi-Huberman, *phasmes*, Köln 2001, 20.

¹³ Vgl. Obermayr, *Erfahrungen der Leere*, 138ff.

¹⁴ Vgl. Obermayr, *Erfahrungen der Leere*, 154. (Gogol, *Mantel*, 250: „Aha! Da bist du ja endlich! Endlich habe ich dich am ... Dingsda ... am Kragen.“)

¹⁵ Zur rein medialen und nicht kommunikativen Funktion des skaz vgl. Natascha Drubek-Meyer, Holt Meyer, „Gogol’ medial: Skaz(ki) und Zapiski“, *WSA* 39 (1997), 107-154.

¹⁶ Der Vorwurf an die Schrift lautet also einmal mehr, sie ermangele sinnlicher Qualitäten; von der visuellen Passage zur Kognition abgesehen.

¹⁷ Bernhard, *Gehen*, 7. Idiomatisches Erzählen ist ebenso ein Aspekt des „Mündlichkeitseffekts“ des Textes. (Wobei diese umgangssprachliche Diagnose wahrscheinlich mehr über den Krankheitsbefund sagt, als die medizinische der ‚Psychose‘ und natürlich einiges zum hier verfolgten Phänomen des Raums ästhetischer Erfahrung: „psychotisch“ – quasi: ins Loch verrückt).

[17] Diese Löcher, dieses Loch, als herausragende Stelle in der ästhetischen Struktur des Textes, wären nun also der Raum und der Ort der ästhetischen Erfahrung. Diese Löcher der Erfahrung wollen anders verstanden werden als die Leerstellen der Rezeptions- und Wirkungsästhetik. Der von Jurij Lotman oder Wolfgang Iser angenommene Zusammenschluss von Loch und Ganzem („hole und whole“) hat hier gerade nicht statt: Wenn Iser behauptet, daß die von den Leerstellen unterbrochene Anschließbarkeit der Textsegmente es ist, durch die sie in jene Äquivalenz gebracht werden könne, „dies es erlaubt, das Archisem zu entdecken, das den unverbundenen Segmenten unterliegt und das diese zu einer neuen Sinneinheit zusammenschließt, sobald es gefunden ist“²⁵, liegt bei der hier gemachten Annahme der Akzent der Unterscheidung von ‚hole‘ und ‚whole‘ auf der Unterbrechung, der Erfahrung der Unmöglichkeit des Anschlusses, der Aufschließbarkeit zum Ganzen. Eben im Sinne des disjunktiven Erfahrungsraums wird ästhetische Erfahrung zur Erfahrung der „geltungspartikularen“²⁶ Unterbrechung der Welterfahrung. So ist die ästhetische Erfahrung vom phantastischen Wahnsinn des Gogol’schen Helden unterschieden, bzw. die psychotische Erfahrung bei Bernhard nicht eigentlich Gegenstand der ästhetischen Erfahrung, auch und gerade weil der Raum ästhetischer Erfahrung genau durch die beschriebenen Strukturen bereitet ist.²⁷

3. Disjunktion als ästhetisches Gegenprogramm

3.1. Disjunktion und ihr Pendant: Intransitivität

[18] Der Akzent auf den disjunktiven Raum ästhetischer Erfahrung ergibt sich, dies wurde schon mehrfach angedeutet, auch aus der Absicht, die Anschließbarkeit der ästhetischen Erfahrung an andere Erfahrungen in Frage zu stellen. Es scheint, als würde die Disjunktion festhalten an einem Punkt, bzw. an einer Stelle (eben z.B. im Loch), jegliche Temporalität ausschließen. Die Disjunktion ist im wesentlichen intransitiv, d.h. sie ist ohne Bezug auf ein Objekt jenseits des ästhetischen Objekts. Dies ist auch der Grund dafür, warum oben gezeigt werden sollte, wie die Leerstelle nicht unweigerlich in den rezeptionsästhetischen Zirkel der Gegenstandswahrnehmung zurückführen muß, sondern durchaus in der dinghaften Unterbrechung – im ersten Schritt – auf der Ebene der Textästhetik verbleiben kann. Etwas weniger vorsichtig formuliert, lautet die These, daß der Ort ästhetischer Erfahrung sich auf der Ebene dieses genuin ästhetischen, intransitiven ‚Gegenprogramms‘ befindet, das Rezeptionssubjekt gewissermaßen zur Disjunktion, und somit zur Erfahrung zwingt.

²⁵ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München ⁴1994, 287.

²⁶ Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt/M. 1991, 15.

²⁷ Bis zu einem gewissen Grad ist hier sicher vom Widerstreit zwischen Realitäts- und Kunstprinzip auszugehen, der die Kunst der Moderne zu prägen scheint. In dieser Konkurrenz scheint auch eine zwischen disjunktivem und konjunktiven Erfahrungsraum vorzuliegen. Gleichzeitig ist aber festzuhalten, daß damit, gewissermaßen als Musilsche Parallelaktion, auch eine zunehmende Entgrenzung als Ästhetisierung der Lebenswelt einhergeht, was eine Prädominanz des konjunktiven Erfahrungsraums vermuten ließe.

Zum modernen Konflikt zwischen Realitäts- und Kunstprinzip vgl. Aage A. Hansen-Löve, „Zwischen Psycho- und Kunstanalytik“, in: *Psychopoetik, Sonderband WSA 31* (1992), 7-14, hier: 14: „Wenn also Neurose und Psychose nach Freud Ausdruck der Rebellion des Es gegen die Außenwelt sind – also eine Unfähigkeit, sich der realen Not, der Ananke, dem Realitätsprinzip anzupassen –, so geht es der Kunst (in der Moderne) um den Anspruch, das Realitätsprinzip zu destruieren oder jedenfalls zeitweilig außer Kraft zu setzen, um an seiner Stelle das Kunstprinzip zu installieren.“

[19] Auch wenn der Strukturalismus immer dort Pate zu stehen scheint, wo überhaupt vom Raum, von der Stelle gesprochen wird, soll in der vorliegenden Konzeption des disjunktiven Erfahrungsraums die strukturalistische Vorstellung vom Text als Weltmodell in Frage gestellt werden.²⁸ An diese Vorstellung ist – in der Tradition Roman Ingardens – dann meist die Hypothese gebunden, das Kunstwerk sei in seiner konkreten Washeit nicht vorhanden, es weise „Leer- und Unbestimmtheitsstellen“ auf, und zwar „an Zahl unendlich viele.“²⁹ Iser nimmt an, daß diese „abgedeckte Seite eines wahrgenommenen Gegenstands“ nicht einfach durch unser Wissen vervollständigt werde, sondern als „unbestimmter Hintergrund“ bestehen bleibe, der „das Wahrgenommene in jedem Fall in eine Spannung, wenn nicht sogar in ein bestimmtes Zeichen transformiert.“³⁰ An dieser Stelle, da die ‚abgedeckte Seite‘ an die ‚Transformation in ein Zeichen‘ gebunden wird, hätte man in der ästhetischen Wahrnehmung wieder zur Welt, zum Weltmodell aufgeschlossen, beruhte die Lesbarkeit der Welt eben gerade nicht auf einer Wahrnehmungserschwerung (die abgedeckte Seite eines ‚wahrgenommenen‘ Gegenstands), sondern auf einer Vorstellungserschwerung (die abgedeckte Seite eines wahrgenommenen ‚Gegenstands‘). Im Gegensatz dazu würde der disjunktive Erfahrungsraum, im Sinne der angenommenen Unterbrechung zu Welterfahrung und Weltmodell, der Versicherung der Welthaltigkeit des Strukturalismus entbehren – punktuell und temporell – im Sinne der Unterbrechung (Disjunktion, Diskontinuum): dies ist der temporale Charakter der Disjunktion. Der disjunktive Erfahrungsraum wäre somit auch als Erfahrungssituation zu verstehen, die von Zustandsgebundenheit und Erfahrungszwang gekennzeichnet ist. Der disjunktive Erfahrungsraum impliziert eine Intransitivität der Erfahrung. Disjunktive Erfahrung ist – nicht nur im Hinblick auf die Charakteristik der konjunktiven Erfahrung – asozial, darin liegt aber ihr ästhetisch subversives Wesen, was sie dann doch wiederum näher an die konjunktive Erfahrungssituation heranführt, als dies zu vermuten wäre.³¹

3.2. Disjunktion vom Weltmodell

[20] Grundlegend für die Annahme das Kunstwerk sei ein räumlich begrenztes „Modell der unbegrenzten Welt“, ein „endliches Modell der unendlichen Welt“, ist die Annahme seiner Rahmung: „Der Rahmen des Gemäldes, die Rampe im Theater, Anfang und Ende eines literarischen oder musikalischen Werkes, die Oberflächen, die eine Skulptur oder ein architektonisches Bauwerk gegen den künstlerisch daraus ausgeschlossenen Raum abgrenzen [...]“.³² Wenn also auch begrenzt und abgegrenzt, „ein unbegrenztes Objekt (die Wirklichkeit) mit den Mitteln eines endlichen Textes [modellierend], vertritt es [das Kunstwerk, B.O.] mit seinem Raum nicht einen Teil (richtiger, nicht nur einen Teil) des dargestellten Lebens in seiner Totalität. Jeder Einzeltext modelliert gleichzeitig sowohl irgendetwas besonderes als auch ein universales Objekt.“³³

²⁸ Vgl. Jurij M. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt/M. 1973, 325ff.

²⁹ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle/Saale 1931, 236.

³⁰ Vgl. Iser, *Der Akt*, 290. Vgl. dazu auch Obermayr, *Erfahrungen der Leere*, 142ff.

³¹ Grundlage der konjunktiven Erfahrung, bzw. des konjunktiven Erfahrungsraums, ist die Annahme einer gemeinsamen Erfahrung, d.h. einer zumindest von zwei Subjekten gemachten Erfahrung. Vgl. Karl Mannheim, *Strukturen des Denkens*, hrsg. David Kettler, Volker Meja, Nico Stehr. Frankfurt/M. 1980, 222 ff.

³² Lotman, *Die Struktur*, 316-317.

³³ Lotman, *Die Struktur*, 318.

[21] Somit wäre gerade der Rahmen, den im literarischen Text Anfangs- und Endpunkt bilden, verantwortlich dafür, daß wir im Begrenzten das Unbegrenzte erfahren, bzw. unbegrenzt erfahren. Gefördert wird diese Erfahrung auch hier – gemäß der Vorstellung (und Realität) der Struktur als Relation – durch das Offene, allerorts und/oder vor allem auch am Textende, wodurch die Zahl der möglichen Bedeutungen (und Erfahrungen) sich erhöht.³⁴ Für Jurij Lotman steht das offene Kunstwerk an jener höchsten mimetischen Stufe, auf der Kunst wie das Leben ist – unbestimmt, unvorhersagbar, unerschöpflich. Prototypisch dafür ist Aleksandr Puškins Roman in Versen Evgenij Onegin, welcher, so Lotmans Behauptung, „ohne Ende“ sei (und somit auch prototypisch für Lotmans Realismus-Konzeption wird)³⁵. Genau diese paradoxe Entgrenzung der Textgrenzen – es gibt, könnte man etwas grobschlächtig behaupten, keinen Text ohne Ende, jeder Text endet an einer Stelle – ist bezeichnend für eine Transitivierung des Ästhetischen. Sie bindet das Kunstwerk als ‚Weltmodell‘ auch an die unendliche Zeitdimension der Welt, an ein ideales Kontinuum. An dieser Stelle könnte zwischen Vollkommenem und Vollendetem unterschieden werden, wobei die Vollendung, bzw. Voll-Endung, als Ereignishaftes für die Disjunktion, die disjunktive Erfahrungssituation angenommen wird, während das Vollkommene jenes Überzeitliche wäre, welches im Sinne des Intransitiven immer wieder aus dem Bereich des Ästhetischen ausgeschlossen werden würde.³⁶

[22] Wenn eingangs gezeigt wurde, wie die ‚Stoffstruktur‘ des Vestiments, dessen Gewebe auf das engste an die ästhetische Struktur der Texte gebunden ist (wie das Loch im Mantel das Loch des Erfahrungsraums präfiguriert) wurde auch bereits versucht zu berücksichtigen, wie die konkrete Finalkonstruktion der Texte hierbei eine Rolle spielt. Der initiale Defekt ([wegen des Defekts im Singular] der löchrige Mantel) ist in Gogol’s Text aufs engste mit dem finalen Defekt (die fortgesetzte Löchrigkeit in der Signifikation) verknüpft; bei Bernhard ist die Erzählung vom Rhythmuswechsel ein Von-Beginn-An-Zugegangen-Sein auf die schütterten Stellen am Hosenboden, die Erzählung von einem / als ein Zu-Weit-Gegangen-Sein. In diesem Sinne gehen die Texte nicht nur radikal auf ihr Ende zu, sie überschreiten dieses eben an der Stelle, da der disjunktive Erfahrungsraum sich gegen eine Öffnung der Erfahrungsoptionen verschließt: Der Text verendet. Wenn das Loch den Erfahrungsraum figuriert, heißt dies: Erfahrungszwang und Zustandsgebundenheit. Die Rahmung des Textes als löchrige Textur im beschriebenen und gezeigten Sinne macht ihn weniger zum „endlichen Modell einer unendlichen Welt“, als sie ihn vielmehr als weltentbundenen Sonderfall vorlegt. Dies zielt weniger auf „Autonomie der referentiell ungebundenen ästhetischen Erfahrung“³⁷ ab – nicht die Referentialität als solche kann durchtrennt sein – vielmehr ist eine Disjunktion als strukturell eingeschriebene, oder besser, viel-

³⁴ Vgl. Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. 1977, 121.

³⁵ Jurij M. Lotman, „Die künstlerische Struktur des ‚Eugen Onegin‘“, in: ders., *Kunst als Sprache*, Leipzig 1981, 347: „Das erschließt uns eine andere Konstruktionsgrundlage des Puschkinschen Romans – er baut sich nicht nur als Korrelationssystem heterogener Strukturen und Elemente auf, sondern ist auch seinem Charakter nach ‚offen‘. Er kann sowohl sujetmäßig als auch in anderer Hinsicht fortgesetzt werden. Es handelt sich hier um ein künstlerisches System, das prinzipiell konstruktiv fortgesetzt werden kann. Damit verbunden ist das besondere Schicksal des Romans, das ihn zur gesamten nachfolgenden Tradition der russischen Literatur in Beziehung setzt und nicht nur zu einigen vereinzelt Strömungen. Das hängt mit dem demonstrativ-polemischen Sujetaufbau zusammen: Der Roman – auf diese Besonderheit wies bereits Belinski hin – ist ohne Ende.“

³⁶ Vgl. Rainer Grübel, „Vollendung ohne Ende? Genuine Ambivalenz der Teleologie oder: Wider tyrannische Perfektion“, *Poetica* 27/1-2 (1995), 62.

³⁷ In seinem Beitrag zu dieser Publikation konstatiert Dirck Linck, daß die Autonomie des Ästhetischen an Überzeugungskraft verloren habe, es gewissermaßen eine antiautonome Gegenbewegung einer referentiellen Rückbindung des Ästhetischen (Transitivierung) gegeben habe.

mehr: eingebrochene anzunehmen. So gesehen, könnte man von der Autonomie fraktaler Referentialität sprechen.

3.3. Transformationen im Urteil als Transformation des Erfahrungsraums

[23] Wenn die Annahme eines disjunktiven Erfahrungsraums bemüht ist, den Bereich ästhetischer Erfahrung gegenüber nichtästhetischen Dimensionen abzugrenzen, so betrifft dies auch den Bereich des ästhetischen Urteils, somit den Bereich einer Rezeptionsgeschichte und letztlich also wiederum die Frage nach Transformationen, auch der ästhetischen Erfahrung.

[24] Die hier besprochenen Autoren – Nikolaj Gogol' und Thomas Bernhard – können auch im Hinblick auf die Transformation des Erfahrungsraums aufgrund moralisch-ethisch motivierter ästhetischer Urteile als beispielhaft gelten, ich will dies für Nikolaj Gogol' ausführen. Für Jurij Lotman gehört Gogol' dem Kreis binär operierender Schriftsteller der klassischen Periode der russischen Literatur an.

[25] Die Unterscheidung binäres vs. ternäres Operieren betrifft hier die Frage, ob die Sujetentwicklung auf ein Entweder/Oder am Ende hinauslaufe, oder aber, ob das Textende eine neutrale Mitte, „eine Idee von Menschlichkeit“ anbiete. In der binären Textwelt Gogol's bliebe den Helden ihr literarisches Glück verwehrt: „Der Augenblick, [...] in dem die Helden die Gogol'sche und Dostoevskij'sche Hölle überschritten haben und auf der Schwelle zum Paradies stehen“, entspricht dem Textende, das somit quasi zum Verenden in der Hölle zwingt, während die ternären Strukturen eine „Überwindung des Bösen“ in Aussicht stellen.³⁸ Die explizite Wertung dieser fatalen Finalkonstruktion Gogol's ist dann bei Vladimir Toporov zu erfahren: Gogol' urteile über seine Helden im Sinne des Spruches „Er ist gerichtet“, ein Faktum, welches dem Autor Gogol' unverzeihlich anzukreiden sei.³⁹

[26] Setzt man die hier skizzierte Tendenz, den Hang zu einem kompromisslosen Textfinale mit einem moralisch-ethisch motivierten Urteil zu bedenken, in Spannung zur oben festgestellten notwendigen (Ab-)Schliessung des Textes, sehen wir in den zitierten Urteilen eine Tendenz ethisch-moralisch motivierter Verurteilung disjunktiver Strukturen. Der disjunktive Erfahrungsraum muß wie eine ästhetische Widerständigkeit gegen die Konjunktion, das Transitive, erscheinen, als ein Gegenprogramm des Intransitiven, das die Kunst dem Tod eher angleicht als dem Leben.

3.4. Rekonstruktion der historischen Erfahrungssituation: Zwischen Rezeption und Medialität

[27] Hans Robert Jauß hat in seiner Rezeptionsästhetik besonderes Augenmerk auf historische Transformationen von Erfahrung gelegt.⁴⁰ Dies verweist auf die banal anmutende Einsicht, daß Erfahrung unmöglich gleich bleiben kann, auch

³⁸ Jurij M. Lotman, „O ruskoj literature klassičeskogo perioda. Vvodnye zamečanija“, in: *Jurij M. Lotman i tartusko-moskovskaja škola*, Moskau 1994, 384.

³⁹ Vgl. Vladimir N. Toporov, „Apologija Pljuškina“, in: ders., *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoëtičeskogo*, Moskau 1995, 7-111. Vgl. dazu Obermayr, *Schütterer Stellen*, 105-106.

⁴⁰ Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 1*, München 1977. Hier vor allem 434ff. Vgl. auch: „Die gesellschaftliche Funktion der lyrischen Erfahrung und ihr Kommunikationssystem in der Lebenswelt von 1857“ (366ff.).

ästhetische Erfahrungen Transformationen unterworfen sind, die ein Verschwinden einmal gemachter bzw. möglicher Erfahrungen ebenso implizieren wie ein Auftauchen neuer Erfahrungen.

[28] Es stellt sich dabei die Frage, inwieweit diese Erfahrungen / Erfahrbarkeiten zu rekonstruieren sind, sodaß die historischen Transformationen überhaupt nachvollzogen werden können. Hier sei auf Hans Robert Jauß' Rekonstruktion des literarischen Erwartungshorizonts von 1857 verwiesen.⁴¹

[29] Über die von Jauß berücksichtigten semantischen, formalen etc. Kriterien hinaus wird zunehmend jenes der Rezeptionssituation des Literarischen relevant (abschreiben, erzählen, lesen, vorlesen; intim, halböffentlich, öffentlich etc.). Einen Sonderfall stellt hierbei die programmatisch auf Performativität orientierte Popliteratur dar, die es darauf anzulegen scheint, alle Parameter ästhetischen Erfahrens des Literarischen zu (zer)stören⁴², vor allem auch das klassische Objekt literarischer Erfahrung – den geschriebenen Text. Mit diesem Beispiel ist auch angezeigt, daß die Rekonstruktion der Erfahrungssituation oftmals eine Frage der technischen Möglichkeiten ist – mit Hinblick auf die Popliteratur etwa die Frage nach der Möglichkeit / Praxis einer Videodokumentation.

[30] Eine spezifische Form der Realisierung der Texte Gogol's ist lediglich in schriftlichen Berichten erhalten – Gogol' sei ein meisterhafter Vorleser seiner Texte gewesen, heißt es: „Gogol' las meisterhaft: Er artikulierte nicht allein jedes Wort deutlich, sondern variierte auch seine Redeweise, indem er häufig ihren Tonfall wechselte, und zwang so den Zuhörer, noch die kleinsten Nuancen gedanklich zu erfassen. Ich erinnere mich, wie er mit dumpfer und irgendwie grabesähnlicher Stimme begann: ‚Warum denn Armut und immerfort Armut schildern...‘ [...] Nach diesen Worten hob Gogol plötzlich den Kopf, warf das Haar zurück und fuhr mit nunmehr lauter und feierlicher Stimme fort. [...] Danach begann die herrliche Schilderung des Dorfes Tentetnikow, die durch Gogols Vortrag den Anschein gewann, als sei sie in einem bestimmten Versmaß geschrieben. [...] Er fügte mitunter, wie es schien, allein des harmonisches Effektes wegen irgendein klangvolles Wort ein.“⁴³

[31] Das einfachste Argument für einen Erfahrungsverlust wäre hier also: Da keine Aufnahmen von Gogol's Lesungen erhalten sind, ist jene Erfahrungsoption für immer verloren.

[32] Nun entspinnt sich aber gerade am Beispiel Gogol' und den von ihm meisterhaft beherrschten Mündlichkeitseffekten in der ‚Skaz-Rede‘ (eigentlich: ‚Skaz-Schrift‘) eine Diskussion darüber, ob diese Mündlichkeitseffekte nicht gerade in einer Form ihre Verschriftlichung erfahren haben, die die Behauptung zulassen könnten, daß Gogol's Texte sich immer noch lesen lassen, wie Gogol' sie

⁴¹ Jauß, *Ästhetische Erfahrung*, 351ff.

⁴² Hier liegt eine Radikallösung der medialen bzw. logozentristischen Frage vor.

⁴³ Zit. n. Boris Ėjchenbaum, „Wie Gogols ‚Mantel‘ gemacht ist“, in: *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen formalen Schule*, Leipzig 1991, 277. Hier liegt es natürlich nahe, auf die von Linck zitierten Eindrücke einer Boroughs-Lesung zu verweisen: Vgl. den Beitrag von Dirck Linck in dieser Publikation, 7. „Man hat weniger den Eindruck, daß dort jemand aus einem Manuskript vorlese, daß ein Sprecher präsent sei. Die Bedeutung der Worte, die da gesprochen werden, ist erst einmal zweitrangig. Die Stimme wirkt auf den Hörer, ohne daß sie unbedingt [...] verstanden werden muß. [...]“

vorgelesen habe.⁴⁴ Voraussetzung für diese Annahme ist, von der an der Kommunikation orientierten Betrachtung (wie etwa bei Jauß) abzuweichen und eine mediale / medientheoretische zu wählen. Wenn also Gogol's Texte als eine Art ‚Abschrift‘ – gemeint ist die schriftliche ‚Wiedergabe‘ des ‚mündlichen‘ Originals – zu verstehen wären, so wäre diese Abschrift die eigentliche ‚Erstschriftquote‘. Im Sinne Derridas entstehe auch der Mündlichkeitseffekt erst durch die Schrift.⁴⁵

[33] Der Effekt der mündlichen Performanz, auf die Gogol's Texte durchaus angelegt sind, könnte somit als notiert, als aufgeschrieben, verstanden werden, womit sich sagen ließe, daß Gogol's Text auf der Ebene der medialen Verfasstheit keine Transformation erfahren hat. Für diese These spräche auch die weiter oben ins Feld geführte Beobachtung, daß gerade an den zentralen Stellen des Erfahrungsraums Mündlichkeitseffekte eine Rolle spielen.

[34] Ähnliches wäre für Thomas Bernhards Text zu sagen. Es handelt sich hierbei um eine literarisch notierte Fuge,⁴⁶ die erwähnte ‚Nacherzählung‘ (die Nachträglichkeit der Erzählung in indirekter Rede, in der auch die Nacherzählung des Ereignisses erfolgt) kann ebenso als ‚Erstschrift‘ verstanden werden, deren Effekt es ist, Zweitschrift (im Sinne von: ‚lediglich‘ Niederschrift) zu sein. Besonders bezeichnend auch hier, daß die „schütterten Stellen“ ebenso ‚lediglich‘ Geschriebenes sind, ein Geschriebenes aber, dem jegliche Merkmale der Schrift auf den ersten Blick zu fehlen scheinen. In diesem Sinne wäre auch für die emphatische Erfahrung bzw. eben das Erleben des Präsentischen in der Popliteratur zu hinterfragen, wie sehr dafür tatsächlich die Überwindung des Schriftlichen als Voraussetzung gilt.

4. Schluss: Offenheit und Transformation

[35] Diese Negation von Transformation ästhetischer Erfahrung ist natürlich wiederum zurückzuführen in den Bereich ästhetischen Normenwandels – im Zusammenhang mit Jauß ist bereits das Stichwort ‚Erwartungshorizont‘ gefallen, ein Begriff, dem ‚Erfahrungshorizont‘ an die Seite zu stellen wäre.

[36] Aber auch hier darf nicht einfach von historischer Faktizität ausgegangen werden. Der Zusammenhang – die enge Bindung – zwischen ästhetischer Erfahrung und theoretischer Konzeption / Konfiguration des Ästhetischen scheint hier eine wesentliche Rolle zu spielen. So ist Boris Eichenbaums paradigmatische Interpretation von Gogol's Novelle gerade keine, bzw. nicht nur eine Rekonstruktion der zeitgenössischen Relevanz von Gogol's Text, sondern will vor allem auch Paradigmen der formalen Schule bzw. der Avantgardeästhetik verdeut-

⁴⁴ Vgl. Drubek-Meyer, Meyer, *Gogol' medial*, 108: „Gogol's Texte beschäftigen sich mit der Problematik der Wiedergabe (des ‚Originals‘) durch eine ‚Abschrift‘.“

⁴⁵ Vgl. Drubek-Meyer, Meyer, *Gogol' medial*, 116: „Die reale mündliche Erzählung hat in den ‚Večera‘ dieselbe strukturelle Position der Nichtwirklichkeit bzw. Nachträglichkeit wie die vom Kopisten zu kopierenden Schriftstücke (als ‚Erstschriften‘) in den ‚Zapiski sumassédšego‘.“

⁴⁶ Vgl. zum Beispiel den Textanfang: „Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist, nur am Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Karrer verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler. Weil Karrer am Montag mit mir gegangen ist, gehen Sie, nachdem Karrer am Montag nicht mehr mit mir geht, auch am Montag mit mir, sagt Oehler, nachdem Karrer verrückt und sofort nach Steinhof hinaufgekommen ist. Und ohne zu zögern, habe ich zu Oehler gesagt, gut, gehen wir auch am Montag, nachdem Karrer verrückt geworden ist und in Steinhof ist.“ Bernhard, *Gehen*, 7.

lichen; Ejchenbaum illustriert also mit Gogol' eine ästhetiktheoretische Position.⁴⁷ Dabei ist es ein gewöhnlicher Zug jeder Ästhetik, die von ihr als zeitgemäß, bzw. relevant angesehenen Kriterien nicht nur normativ-prospektiv, sondern auch retrospektiv anzusetzen. Dies führt die Diskussion an jenen Punkt, da sich die Frage nach der Neuheit – auch von Erfahrungen, und gerade dann, wenn von Transformation die Rede ist, stellt. Und schnell wird hier die Frage nach der Neuheit von Phänomenen auftauchen – etwa in dem Sinne, wie Umberto Eco sie für das offene Kunstwerk gestellt hat. Ob denn nun, da man feststellen könne, daß es für ein und dasselbe Kunstwerk egal welcher Epoche, mehrere gleichermaßen gültige, einander ausschließende, einander jedoch nicht negierende Operationen gibt, ‚Offenheit‘ als universales Merkmal des Kunstwerks anzusehen sei? Und warum, wenn das so wäre, dann „nicht zufälligerweise gerade heute die Ästhetik eine Problematik der ‚Offenheit‘ gewahrt und entwickelt?“ Im Wesentlichen unterstreicht auch Eco die Interdependenz zwischen der „theoretischen und definitorischen Ebene der Ästhetik als einer philosophischen Disziplin“ und der „operativen und engagierten Ebene der Poetiken im Sinne von Produktionsprogrammen“, wobei er hervorhebt, daß es nicht so sei, daß „[...] die Existenz von ‚offenen‘ Kunstwerken und von Kunstwerken in Bewegung unserer Erfahrung überhaupt nichts Neues hinzufüge, weil von jeher alles schon dagewesen sei, so wie jede Entdeckung schon von den Chinesen gemacht worden zu sein scheint.“⁴⁸

[37] Zwischen theoretisch-definitorischer Ästhetik und ästhetischem Produktionsprogramm finde folgender Austausch statt: „Die Ästhetik entdeckt, indem sie ein in unserer Epoche besonders lebhaftes Bedürfnis herausarbeitet, die Möglichkeit für eine bestimmte Art von Erfahrung, die bei jedem Kunsterzeugnis eintreten kann, unabhängig von den operativen Kriterien, die bei seiner Hervorbringung wirksam waren; die Poetiken (und die Praxis) der Kunstwerke in Bewegung spüren diese Möglichkeit als spezifische Berufung und führen, in offener und bewußterer Bindung an Überzeugungen und Tendenzen der modernen Wissenschaft, das, was die Ästhetik als allgemeine Bedingung der Interpretation erkennt, zu programmatischer Aktualität und greifbarer Evidenz. Diese Poetiken gewahren also die ‚Offenheit‘ als die grundlegende Möglichkeit des Rezipierenden und des modernen Künstlers. Die Ästhetik wiederum wird in diesen Erfahrungen eine Bestätigung ihrer Einsichten, die extreme Verwirklichung einer Rezeptionsform, die sich auf verschiedenen Intensitätsniveaus realisieren kann, erkennen.“⁴⁹

[38] Will ästhetische Erfahrung nicht naiv bleiben, so wäre also daran zu erinnern, daß zu bezweifeln ist, ob ästhetisches und theoretisches Verhalten, bzw. weitgehende Verdrängung des ersteren durch letzteres tatsächlich erst mit dem Ready-made einsetzt, wie Jauß dies veranschlagt.⁵⁰ Die Transformation beträfe dann zumindest das Bewusstseins darüber, daß ästhetische Erfahrung immer schon auch theoretische bzw. zumindest reflexive war – auch und vor allem dort, wo sie die Reflexivität als Verschwundene verbucht. Auf dieser Ebene sind dann Transformationen der Erfahrung auch nie ausgeschlossen, ebenso wie die eingangs skizzierte Dynamik zwischen disjunktivem und konjunktivem Erfahrungsraum, einer Dynamik der Ausschließlichkeit zum Trotz.

⁴⁷ Sehr explizit wird dies an der Stelle, wo Ejchenbaum Gogol's Vorliebe für „sinnlose“ Namen hervorhebt und diese als „Za-um'-Wörter“ bezeichnet. Ejchenbaum, „Wie Gogols Mantel“, 283.

⁴⁸ Eco, *Das offene Kunstwerk*, 58.

⁴⁹ Eco, *Das offene Kunstwerk*, 58-59.

⁵⁰ Jauß, *Ästhetische Erfahrung*, 93.