

## Stereotyp und Kulturmythos in der Kultur des 20. Jahrhunderts

Matthias Freise, Göttingen

### *I. Drei Optionen der Welthaltung: Mythos, Kultur und Stereotyp*

Es ist ein, wenn nicht das Axiom der Kulturbetrachtung im „Semiotischen Zeitalter“, dass nicht nur die Sprache, die Wissenschaft, die Kultur und die Literatur Teile der „symbolischen Ordnung“ (Lacan) sind, sondern die Realität und das Subjekt selbst zum „Reich des Zeichen“ (Barthes) gehören. In einer solchen „Ordnung der Dinge“ (Foucault) erscheinen Texte, Literaturen, Nationalitäten, Geschlechter und Individuen als Schnittpunkte von Ideologien, Konstrukten und Stereotypen. Damit scheint die Kulturwissenschaft mit der Ideologie- und Stereotypenforschung identisch zu werden. Eine Ausnahmestellung von im engeren Sinne künstlerischen Werken im Netzwerk der Zeichen anzunehmen verbietet sich unter dieser Prämisse von selbst. Ein wesentlicher Aspekt wird jedoch bei der Semiotisierung der Kultur vollkommen ausgeblendet – ihre zeitliche Dimension. Das Ignorieren dieser Dimension führt aber unweigerlich zum Verfehlen des Phänomens insgesamt in seiner Spezifik. So gehört zum Wesen der Realität, dass sie uns als materielle Welt unberechenbar, aus einer uns und unserem „Zeichenraum“ transzendenten Richtung, nämlich aus der Zukunft *begegnet*. Zum Wesen des Subjekts gehört entsprechend, dass es nicht immer schon im semiotischen Feld mitschwimmt, sondern sich an der ihm zunächst transzendenten sozialen und dinglichen Wirklichkeit abarbeiten muss, dass es mithin den Prozess der Sozialisierung durchläuft. Beide Horizonte zusammen konstituieren die Geschichtlichkeit, verstanden nicht als eine Abfolge von Ereignissen, sondern als *Dimension* der Wirklichkeit. Diese Dimension macht die Wirklichkeit insgesamt und alles „in“ ihr *horizonthaft*. Nichts ruht in sich, nichts ist mit sich selbst identisch und nichts ist darum im strengen Sinne logisch und damit auch nicht semiotisch zu erfassen. Vielmehr liegt in jedem Objekt der den Menschen involvierenden Wirklichkeit, d. h. der Kultur im weitesten Sinne, ein Impuls, der diese Wirklichkeit dynamisch vernetzt. Diese Vernetzung ist Geschichtlichkeit, und diese ist die Voraussetzung für Geschichte in jeglicher Form.

Hinsichtlich eines solchen Impulses kann nun doch von einer Ausnahmestellung der im engeren Sinne künstlerischen Werke gesprochen werden. Dem erweiterten „Kulturbegriff“, der die privilegierte Stellung der bewuss-

ten kulturellen Auseinandersetzung in Kunst und Wissenschaft zugunsten der kulturanthropologischen Erforschung der abgelagerten Bewusstseinsbilder und Handlungsmuster aufhebt, ist dieser Horizontcharakter der Kultur, ist ihre zeitliche Dynamik nicht zugänglich. Dem Bewusstseinsbild und dem Handlungsmuster begegnet, metonymisch gesprochen, nie etwas, es ist, psychologisch gesprochen, *fixiert*, es ist ein Stereotyp. Ein Stereotyp wird also nur in der rein zeichenhaft, in der im individuellen wie im konkret-dinglichen Sinne begegnungsfrei verstandenen „semiotischen“ Welt überhaupt zum Phänomen, ihm fehlt der geschichtliche Impuls. Darum erscheint es überhaupt nur unter der Voraussetzung der Geschichtslosigkeit der Kultur.<sup>1</sup> Die Geschichtlichkeit aber beginnt dort, wo wir uns einer neuen Wirklichkeit auf eine neue Weise stellen, und ein prominenter Modus dieses Dialogs, der die Geschichte bewegt, weil er kulturell produktiv ist, ist die Kunst. Hier müssen nun alle Stereotypen aus dem Spiel bleiben, sie mögen zwar in einem Kunstwerk einen Ort haben, gehören ihm jedoch gerade nicht zu, soweit es sich als ein kultureller Faktor erweist.

Vor diesem Hintergrund wird einerseits die Zugehörigkeit von Stereotypen zum Wesensbestand von Kultur problematisch. Zugleich mit den Stereotypen wird die Stereotypenforschung als Teil der Kulturwissenschaft problematisch. Es könnte sogar sein, dass die Stereotypenforschung, gezwungen, ihren Gegenstand dort aufzusuchen, wo sie ihn findet – jenseits der Kultur – dort nichts anderes tun kann als selbst Stereotypen zu produzieren. Von beidem wird in der Folge die Rede sein.

Was sind also Stereotypen, wenn sie nicht Teil der Kultur sind? Im eigentlichen Sinne kulturell, und das heißt nunmehr: prozessual betrachtet sind sie die Abfallprodukte von Kultur. Allerdings unter der Voraussetzung, dass „Kultur“ kein deskriptiver, sondern ein axiologischer Begriff ist. Kultur ist dann nicht selbstverständlich alles, was Menschen tun oder denken, sondern nur diejenigen Handlungen und Gedanken bzw. der Anteil an Handlungen und Gedanken, der dem Menschen einen Horizont an Sinn oder Erfahrung eröffnet. Dies tun Stereotypen nicht, denn sie sind semantisch nicht mehr offene Begriffsbilder. Ihre semantische Offenheit haben sie verloren, weil sie nicht mehr Ausdruck der lebendigen Verbindung von Denken und sinnlicher Erfahrung sind. Den Prozess dieses Verlustes beschreibt der russi-

<sup>1</sup> Nichts ist in dieser Hinsicht aufschlussreicher als die postmoderne Auffassung der Kulturgeschichte als *Archiv*. Seiner Zeitlichkeit beraubt, erstarrt die Kulturgeschichte in der Tat zum beziehungslosen Nebeneinander der Regale und Schubkästen eines gigantischen Archivs, das uns nur kultureller Ballast ist.

sche Formalist B. Engel'gardt als „Automatisierung“ und „Versteinerung“.<sup>2</sup> Im Ergebnis einer solchen Automatisierung erlegt das Denken der Wirklichkeit Begriffsbilder, d. h. Stereotypen auf. Dass ein Stereotyp semantisch nicht mehr produktiv ist, bedeutet zugleich, dass es strukturlos geworden ist und seine geschichtliche Horizonthaftigkeit verloren hat. Es ist strukturlos, weil es semantisch monovalent ist, d. h. keine semantische Binnendifferenzierung mehr zulässt, und es hat keinen geschichtlichen Horizont, weil es sich seiner funktionalen Stellung im Gesamtsystem der Kultur nicht mehr diachron versichert.

Ein Stereotyp ist somit für die Kultur zum Ballast geworden, da Kultur ein integriertes und dynamisches Verstehen der Welt impliziert, das es nicht mehr leistet. Nun kann ein Stereotyp allerdings jederzeit zum thematischen Material eines Kunstwerkes oder einer anderen kulturellen Aktivität werden. Kulturell produktiv ist es allein durch diese Möglichkeit natürlich noch nicht, denn alles kann solches Material sein, und nicht alles ist kulturell produktiv. Als *Material* der Kunst ist das Stereotyp ästhetisch und kulturell neutral, d. h. es gehört dem Sinn des Kunstwerks nicht an. Wird das Stereotyp aber zum Teil eines Kunstwerks, dann wird es, wenn das Kunstwerk kulturell produktiv, d. h. wenn es axiologisch betrachtet ein Kunstwerk ist, damit nicht propagiert, sondern durch die Struktur des Kunstwerks unweigerlich unterlaufen, und zwar selbst dann, wenn es auf der thematischen Ebene des Werkes behauptet wird. Der strukturelle Sinn des „unterlaufenen Stereotyps“ ist dabei natürlich selbst kein Stereotyp mehr. Stereotyp ist Kunst oder Kultur – also geschichtslose, strukturlose und von der Sinnlichkeit abgekoppelte kulturelle Produktion – das wäre ein Widerspruch. Nun kann man sagen, das sei eine Frage der Definition. Definitionen sind jedoch, wenn man mit ihnen sinnvoll arbeiten will, nicht willkürlich, sondern sie müssen spezifisch sein. Eine kulturelle Funktion zu haben, das bedeutet nicht dasselbe wie eine politische oder eine soziale Funktion zu haben. Zu weite und zu enge Definitionen sind selbst in der Kultur Stereotypen zu werden, weil sie nur aufrechterhalten werden können, wenn sinnliche Erfahrung, Struktur und Geschichte ignoriert werden. Funktionale Zusammenhänge kann man nicht erfinden. Stereotypen stehen in der Kultur und sozialen Zusammenhängen, diese sind jedoch nicht spezifisch kulturell. Kulturell sind nur die in der Sinnlichkeit fundierten, strukturell offenen und historisch horizonthaften Sinn-Zusammenhänge. Solcher Zusammenhänge vergewissern wir uns in Aktivitäten wie Kunst, Religion, Philosophie und

<sup>2</sup> ENGEL'GARDT 1924: 165, 177 u. 188.

ten kulturellen Auseinandersetzung in Kunst und Wissenschaft zugunsten der kulturanthropologischen Erforschung der abgelagerten Bewusstseinsbilder und Handlungsmuster aufhebt, ist dieser Horizontcharakter der Kultur, ist ihre zeitliche Dynamik nicht zugänglich. Dem Bewusstseinsbild und dem Handlungsmuster begegnet, metonymisch gesprochen, nie etwas, es ist, psychologisch gesprochen, *fixiert*, es ist ein Stereotyp. Ein Stereotyp wird also nur in der rein zeichenhaft, in der im individuellen wie im konkret-dinglichen Sinne begegnungsfrei verstandenen „semiotischen“ Welt überhaupt zum Phänomen, ihm fehlt der geschichtliche Impuls. Darum erscheint es überhaupt nur unter der Voraussetzung der Geschichtslosigkeit der Kultur.<sup>1</sup> Die Geschichtlichkeit aber beginnt dort, wo wir uns einer neuen Wirklichkeit auf eine neue Weise stellen, und ein prominenter Modus dieses Dialogs, der die Geschichte bewegt, weil er kulturell produktiv ist, ist die Kunst. Hier müssen nun alle Stereotypen aus dem Spiel bleiben, sie mögen zwar in einem Kunstwerk einen Ort haben, gehören ihm jedoch gerade nicht zu, soweit es sich als ein kultureller Faktor erweist.

○ Vor diesem Hintergrund wird einerseits die Zugehörigkeit von Stereotypen zum Wesensbestand von Kultur problematisch. Zugleich mit den Stereotypen wird die Stereotypenforschung als Teil der Kulturwissenschaft problematisch. Es könnte sogar sein, dass die Stereotypenforschung, gezwungen, ihren Gegenstand dort aufzusuchen, wo sie ihn findet – jenseits der Kultur – dort nichts anderes tun kann als selbst Stereotypen zu produzieren. Von beidem wird in der Folge die Rede sein.

○ Was sind also Stereotypen, wenn sie nicht Teil der Kultur sind? Im eigentlichen Sinne kulturell, und das heißt nunmehr: prozessual betrachtet sind sie die Abfallprodukte von Kultur. Allerdings unter der Voraussetzung, dass „Kultur“ kein deskriptiver, sondern ein axiologischer Begriff ist. Kultur ist dann nicht selbstverständlich alles, was Menschen tun oder denken, sondern nur diejenigen Handlungen und Gedanken bzw. der Anteil an Handlungen und Gedanken, der dem Menschen einen Horizont an Sinn oder Erfahrung eröffnet. Dies tun Stereotypen nicht, denn sie sind semantisch nicht mehr offene Begriffsbilder. Ihre semantische Offenheit haben sie verloren, weil sie nicht mehr Ausdruck der lebendigen Verbindung von Denken und sinnlicher Erfahrung sind. Den Prozess dieses Verlustes beschreibt der russi-

<sup>1</sup> Nichts ist in dieser Hinsicht aufschlussreicher als die postmoderne Auffassung der Kulturgeschichte als *Archiv*. Seiner Zeitlichkeit beraubt, erstarrt die Kulturgeschichte in der Tat zum beziehungslosen Nebeneinander der Regale und Schubkästen eines gigantischen Archivs, das uns nur kultureller Ballast ist.

sche Formalist B. Engel'gardt als „Automatisierung“ und „Versteinerung“.<sup>2</sup> Im Ergebnis einer solchen Automatisierung erlegt das Denken der Wirklichkeit Begriffsbilder, d. h. Stereotypen auf. Dass ein Stereotyp semantisch nicht mehr produktiv ist, bedeutet zugleich, dass es strukturlos geworden ist und seine geschichtliche Horizonthaftigkeit verloren hat. Es ist strukturlos, weil es semantisch monovalent ist, d. h. keine semantische Binnendifferenzierung mehr zulässt, und es hat keinen geschichtlichen Horizont, weil es sich seiner funktionalen Stellung im Gesamtsystem der Kultur nicht mehr diachron versichert.

Ein Stereotyp ist somit für die Kultur zum Ballast geworden, da Kultur ein integriertes und dynamisches Verstehen der Welt impliziert, das es nicht mehr leistet. Nun kann ein Stereotyp allerdings jederzeit zum thematischen Material eines Kunstwerkes oder einer anderen kulturellen Aktivität werden. Kulturell produktiv ist es allein durch diese Möglichkeit natürlich noch nicht, denn alles kann solches Material sein, und nicht alles ist kulturell produktiv. Als *Material* der Kunst ist das Stereotyp ästhetisch und kulturell neutral, d. h. es gehört dem Sinn des Kunstwerks nicht an. Wird das Stereotyp aber zum Teil eines Kunstwerks, dann wird es, wenn das Kunstwerk kulturell produktiv, d. h. wenn es axiologisch betrachtet ein Kunstwerk ist, damit nicht propagiert, sondern durch die Struktur des Kunstwerks unweigerlich unterlaufen, und zwar selbst dann, wenn es auf der thematischen Ebene des Werkes behauptet wird. Der strukturelle Sinn des „unterlaufenen Stereotyps“ ist dabei natürlich selbst kein Stereotyp mehr. Stereotyp als Kunst oder Kultur – also geschichtslose, strukturlose und von der Sinnlichkeit abgekoppelte kulturelle Produktion – das wäre ein Widerspruch in sich. Nun kann man sagen, das sei eine Frage der Definition. Definitionen können jedoch, wenn man mit ihnen sinnvoll arbeiten will, nicht willkürlich sein, sondern sie müssen spezifisch sein. Eine kulturelle Funktion zu haben sollte darum nicht dasselbe bedeuten wie eine politische oder eine soziale Funktion zu haben. Zu weite und zu enge Definitionen sind selbst in der Gefahr, Stereotypen zu werden, weil sie nur aufrechterhalten werden können, wenn sinnliche Erfahrung, Struktur und Geschichte ignoriert werden. Funktionale Zusammenhänge kann man nicht erfinden. Stereotypen stehen in politischen und sozialen Zusammenhängen, diese sind jedoch nicht spezifisch kulturell. Kulturell sind nur die in der Sinnlichkeit fundierten, strukturell offenen und historisch horizonthaften Sinn-Zusammenhänge. Solcher Zusammenhänge vergewissern wir uns in Aktivitäten wie Kunst, Religion, Philosophie und

<sup>2</sup> ENGEL'GARDT 1924: 165, 177 u. 188.

historischem Denken. Das Reproduzieren von Stereotypen gehört nicht dazu. Darum kann man sagen, Stereotypie und Kultur schließen sich aus. Stereotypenforschung ist kein Teil der Kulturwissenschaft, sondern der Soziologie oder der Politologie.

Literarische und künstlerische Motive, Gattungen, Symbole und Typen sind keine Stereotypen, wenn sie sich ihres jeweils veränderten kulturellen Kontextes bewusst sind (mithin wenn sie eine zeitliche Dimension haben), wenn also die sinnliche Erfahrung noch Zugang zu ihnen hat. Doch was ist mit den so genannten „kulturellen Konstanten“? Sind sie der Aspekt von Kontinuität in einem Text, der sich seines veränderten Kontextes bewusst ist, so handelt es sich nicht um Stereotypen. Geht der Text dagegen in der Kontinuität völlig auf, d. h. ist er gegen seinen synchronen und diachronen Kontext gleichgültig, so ist er mit dem Stereotyp gleichzusetzen.

Der Begriff Kulturmythos ist schwieriger zu fassen. Man kann zunächst nicht einmal sagen, ob der Zusatz „Kultur“ eine einschränkende oder eine erweiternde semantische Funktion hat oder ob es sich um eine Tautologie handelt. Zudem müsste man sich der Bedeutung des Begriffs *Mythos* vergewissern. Die semiotische Kulturwissenschaft versteht unter „Kulturmythen“ auf einen bestimmten Kulturraum beschränkte und über einen langen Zeitraum aktive und semantisch stabile Sujets oder Motive. So definiert dienen sie der Legitimierung der semiotisch entzeitlichenden Betrachtung der Kultur, denn sie macht Kultur zur Konstante und raubt ihr mit ihrer zeitlichen Dimension zugleich ihre kulturelle Produktivität. Der Begriff der Kulturkonstante ist also widersinnig.

Dennoch steht der Mythosbegriff in einem funktionalen und historisch dynamischen Verhältnis zum Stereotyp und zur Kultur. Wenn nämlich die Stereotypen das „Endlager“ des kulturellen Prozesses darstellen, dann muss es auch einen Ursprungsort dieses Prozesses geben. Dieser Ort müsste selbst noch nicht Dialog des Menschen mit der Welt sein, ihn aber stimulieren, eigentlich sogar ihn erzwingen, denn Kultur ist keine Freizeitbeschäftigung, von der man auch lassen könnte, vielmehr eine Aktivität, zu der wir existenziell genötigt sind. Dieser Ursprungsort ist der Mythos.<sup>3</sup> Ist das Stereotyp Abfall des kulturellen Prozesses, so ist Mythos sein Rohstoff. Ist das Stereotyp nur noch begrifflich, so ist der Mythos noch ganz sinnlich. Ist das Stereotyp durch den Verlust der Zeitlichkeit definiert, so ist der Mythos ganz und gar zeitlich. Ihm kommt die Zeitlichkeit derart ausschließlich zu,

<sup>3</sup> Auf das Phänomen des Mythos im diachronischen Verständnis von Kultur bezieht sich ausführlich KATJA FREISE (2004).

dass diese in ihm noch ganz und gar außer uns liegt, als immanente Zeitlichkeit der Welt.<sup>4</sup>

Mythos ist somit der „Urzustand“ von Kultur. Er ist Kultur als vorbegriffliches reines Erleben noch ohne die schützende Hülle, oder besser: ohne den von der andrängenden Wirklichkeit befreienden Horizont von Kultur, denn schützende Hülle im eigentlichen Sinne, d. h. Schutz vor der Wirklichkeit ist nur das Stereotyp. Im Mythos lassen wir uns vollkommen auf die Welt ein, in der Kultur treten wir in eine Beziehung zu ihr, im Stereotyp schirmen wir uns vor ihr ab. Lässt die schützende Hülle der Stereotypen kein Erleben mehr durch, dann ist der Mythos verschwunden. Wir lassen uns dann auf die Welt nicht mehr ein, sondern scheinen sie in allen ihren Aspekten zu beherrschen. Im Bereich der Sprache bedeutet das, dass alle Sinnlichkeit aus der Sprache verschwunden ist, alles ist auf den Begriff gekommen und alles wird, um mit den russischen Formalisten zu sprechen, nicht mehr gesehen, sondern nur noch erkannt. In dieser Situation generiert die Sprache nur mehr Serien von Stereotypen.

Insofern ist Mythos das genaue Gegenteil von Stereotyp. Beide Begriffe bezeichnen Extreme des menschlichen Verhältnisses zur Welt, die in reiner Form kaum je auftreten. Der große Spielraum, die Bandbreite zwischen ihnen ist nun das, was wir als Kultur bezeichnen. Kultur bezeichnet also den Raum semantischer Interaktionsfähigkeit mit der Welt zwischen den extremen Positionen des Mythos – totales sich Einlassen auf die Welt – und des Stereotyps – totale Kontrolle der Welt. Damit sind „Anschauungen ohne Begriffe“ nicht eigentlich „blind“, wie Kants Diktum lautet, sie sind geblendet vom unreflektierten Licht der Welt wie der direkte Blick in die Sonne, „Begriffe ohne Anschauungen“ sind auch nicht eigentlich „leer“, wie es bei Kant heißt, sondern im Gegenteil voller Gerümpel anschauungslos gewordener Prämissen der Wahrnehmung. Damit fehlt Kants Entgegensetzung von Sinnlichkeit und Verstand nur eines, allerdings etwas ganz entscheidendes: die Dimension der Zeitlichkeit, die der Erkenntnis ihren prozessualen, mithin ihren dynamischen Charakter gibt. Ihre immanente Zeitlichkeit „unterwirft“ die Erkenntnis nicht der Zeit, durch sie konstituiert sie vielmehr allererst Zeit.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Kultur ist dann nach K. FREISE (ebd.) eine spezifische Weise des Umgangs mit dem Mythos, und zwar in der Mythologie als (künstlerischer) Verwertung und Verbildlichung des Mythos, in der (strukturellen) Auslegung des Mythos und in der (historischen) Entmythologisierung.

<sup>5</sup> Kant glaubte die Zeitlichkeit der Erkenntnis eliminieren zu müssen, weil er sie nur in der Hume'schen Version kannte, also als „Gewöhnung“. Gewöhnung aber ist ein der

Mythos ist damit keine vergangene und ein für allemal überwundene Welthaltung, sondern ein Aspekt unserer Beziehung zur Welt, der mal stärker, mal schwächer ausgeprägt ist. Es ist kein subjektiver Synkretismus (als solcher erscheint er nur aus der Perspektive eines die Welt in immer feineren Verästelungen kategorisierenden und sie damit tendenziell atomisierenden Bewusstseins), sondern die Einheit und darum Allmacht der Welt. Der Preis der Herrschaft des Geistes über die Welt ist ihre Zersplitterung, der Preis der Einheit der Welt ist unser Ausgeliefertsein an sie. Die Kultur tendiert in der Nähe zur mythischen Welthaltung zu einer Selbstobjektivierung vor der Welt, die als totales Subjekt, als Ausgang allen Sinns erlebt wird. Eine solche Kultur können wir im 20. Jahrhundert in der klassischen Avantgarde beobachten. Alle von Menschen gemachten Kategorisierungen werden negiert, die reine Sinnlichkeit wird affirmiert und mit ihr die Wirkung der Welt auf mich. Die von der Avantgarde propagierte sinnliche Unmittelbarkeit bedeutet Wegfall rationaler Organisation der Welt, denn das Denken erzeugt ja alle Mittelbarkeit der Weltwahrnehmung. Erlebt wird nicht erkennend, ja das Erkennen wird diskreditiert, sondern es wird rein gestalthaft erlebt, d. h. sinnhaft ist nur, was unmittelbar über die Form zu Stande kommt.<sup>6</sup> Dies simuliert die Avantgardekunst, sie ist Kunst unter den Bedingungen des sinnlichen Ausgeliefertseins, ein Mondspaziergang ohne Raumanzug und darum äußerst prekär und existenziell gefährdend. Unmittelbare Erfahrung ist 100% formal, gestalthaft, ganzheitlich und unvertraut, d. h. 100% verfremdet und dekontextiert. Sie ist unter diesen Bedingungen unmittelbar Sinn stiftend (dann wird die Ohnmacht als Allmacht interpretiert, d. h. der Sinn obliegt mangels „objektiver“ Ordnung unserer reinen Willkür) oder Sinn entziehend (dann verweist sie auf unsere Sinn-Impotenz, auf die Usurpation in jeder möglichen Ordnung) und macht keinen Unterschied zwischen Kunst und Leben.

---

Zeit unterworfen Sein, mithin ist dieser Begriff nicht transzendental. Hume konnte Erkenntnis noch nicht als Konstituieren von Zeitlichkeit verstehen. Darum musste die Zeit in Kants „Kritik der reinen Vernunft“ zu einer „Anschauungsform“ verräumlicht werden.

<sup>6</sup> Man könnte einwenden, die Gestalthaftigkeit des Erlebens sei bereits das Ergebnis einer „passiven Synthesis“ (Husserl) bzw. einer kategorialen Ordnung (Kant). Kant, Husserl und auch Heidegger machen jedoch einen großen Unterschied zwischen der Synthesis, durch die sich Raum und Zeit konstituieren, und der rationalen Ordnung im Ausgang von Kausalität und Logik, die das Erkennen herstellt. Verfremdung und Dekontextierung bewirken keine Enträumlichung und Entzeitlichung der Wahrnehmung, sondern lassen gerade die Räumlichkeit und Zeitlichkeit der Wirklichkeit hervortreten, indem sie alle pragmatischen und kausalen Verbindungen kappen.

## *II. Drei Legitimationen: Formalismus, Strukturalismus, Totalitarismus*

Sind nun Formalismus und Strukturalismus Legitimationen mythischer Weltwahrnehmung? Dazu eine Vorbemerkung. Seit der platonischen Entgegensetzung von Mythos und Logos gibt es das intellektuelle Programm der Aufklärung durch Rationalität. Mit diesem Programm diskreditiert man das mythische Bewusstsein, indem man vorwissenschaftliches, eben mythisches Denken, von wissenschaftlichem Denken unterscheidet. Insofern kann als schlimmster Vorwurf an Wissenschaft gelten, eine wissenschaftliche Theorie verdanke sich dem Mythos oder sei gar selbst Mythologie. Doch Wissenschaft ist zugleich Teil der Kultur, in der sie sich entwickelt, sie ist nicht nur Diagnose, sondern wie die mythische Weltwahrnehmung zugleich Symptom von Kultur. Zwar kommen wissenschaftliche Welterklärung und mythische Weltwahrnehmung nie zur Deckung, doch das bedeutet nicht, dass sie sich real ausschließen. Es ändert sich vielmehr jeweils ihr Verhältnis zueinander. Zu mythischer Weltwahrnehmung kommt es, wenn die Verbindung zwischen Sinnlichkeit und Denken gestört ist, wenn ich die Welt nicht mehr kategorisieren kann, obwohl ich natürlich nach wie vor einen Kopf zum Denken habe. Von einer solchen Störung der Verbindung ist natürlich auch das Denken betroffen. Der Logos verschwindet also in Zeiten des Mythos nicht einfach. Er ist lediglich von der Weltwahrnehmung entkoppelt, er wird vom Verstand zur Vernunft. Besteht aber die Verbindung, dann kann Mythos zu Mythologie werden, und Vernunft wird, um in Kants Begrifflichkeit zu bleiben, zum Verstand. Dass die Verstandestätigkeit bei Kant durchaus eine Analogie zur Mythologie besitzt, dass sie also gleichsam eine „Logomythie“ ist, zeigt deutlich die zentrale Rolle, die für sie der „produktiven Einbildungskraft“ zukommt – ein Umstand auf den Martin Heidegger nachdrücklich hingewiesen hat, wodurch er das mythologisch fundierte Denken dem Rationalismus gegenüber indirekt rehabilitiert hat.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Mythos und Stereotyp einander entgegengesetzte Phänomene darstellen, die aber stets gleichzeitig auftauchen – als Entkopplungsphänomene der Relation zwischen Mensch und Welt. In der Praxis der Avantgardekunst kommt diese Entkopplung von Sinnlichkeit und Denken darin zum Ausdruck, dass die Verabsolutierung der „reinen Sinnlichkeit“ des Artefakts paradoxerweise nicht ohne die massive abstrakte Unterfütterung der Manifeste und Theorien auskommt. Die Avantgarde ist zugleich rein sinnlich und rein gedanklich, die Verbindung zwischen beidem kann nur noch indirekt, d. h. auf der Metaebene hergestellt werden. Dem auf seine Sinnlichkeit reduzierten Kunstwerk steht die reine

Begrifflichkeit der Theorie, des Manifests, der ästhetischen Reflexion gegenüber. Die Kunst- und Literaturwissenschaft stellt dann die Beziehung zwischen den entkoppelten Seiten theoretisch wieder her, aber das kann die Mythologie oder die Logomythie nicht ersetzen, es ist nur ein Notbehelf, ein Surrogat gelebten Verstehens.

Das Kunstwerk ist in einer solchen Situation Ausdruck und Symptom mythischer Weltwahrnehmung, und die formalistische These von der Dominanz der ästhetischen Funktion ist die Option für mythisches Weiterleben. Der Totalität der Anschauungsformen Raum und Zeit im mythischen Erleben entspricht der Formalismus als Theorie. Formalismus ist die Rezeptionsanweisung für seinsunmittelbare Zeichenhaftigkeit, und zwar, wie die Semiotik später festgestellt hat, nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Lebenswelt und in der Psyche. So verschafft gerade die „formale“ und nicht die thematische Aufmerksamkeit dem Analytiker Zugang zu der psychischen Wirklichkeit des Analysanten.<sup>7</sup> Für diese seinsunmittelbare oder rein ästhetische Zeichenhaftigkeit hat Jan Mukařovský dann den Begriff der „semantischen Geste“ geprägt. Was ist damit geschehen, welches kulturelle Symptom ist der Übergang vom russischen Formalismus zum Prager Strukturalismus? Es wird damit der Keim gelegt zu einer neuen Mythologie, einem *interpretierten* Erleben, und zu einer neuen, hyperlogischen „Logomythie“, d. h. einer auf die Sinnlichkeit bezogenen Verstandestätigkeit. Dies geschieht dadurch, dass die tödliche totale Gewalt der Sinnlichkeit nun mehr als Geste, d. h. als „Fingerzeig Gottes“ gedeutet werden kann. Eine Geste unterwirft mich nicht einer unverstandenen Macht, sie ist ein Dialogangebot. Kann die Wirklichkeit, oder genauer: unser Verhältnis zu ihr wieder so verstanden werden, dann verlieren wir unsere Ohnmacht angesichts der sinnlich anbrandenden Welt, wir verlieren aber zugleich unsere Allmacht rein immanenter Weltkonstruktionen, wir verlieren das Machtinstrument der Stereotypen.

Wolfgang F. Schwarz warnt nun vor einer „essentialistischen“ Verwendung des Begriffs der semantischen Geste, weil diese unbeobachtbar sei wie die „schwarzen Löcher“ der Astrophysik, weil sie also im Text nicht wirklich vorfindlich ist (SCHWARZ 1997: 212). Mit dieser Warnung hat Schwarz zugleich Recht und Unrecht. Zwar ist der Begriff der „Semantischen Geste“ in der Tat eine anthropomorphe wissenschaftliche Metapher.<sup>8</sup> Diese Meta-

<sup>7</sup> Vgl. FREUD (1975) sowie zu den Konsequenzen daraus für die literarische Interpretation WÄCHTER (1990: 41).

<sup>8</sup> Ebd.: 217 bezeichnet Schwarz die Metaphorisierung der Terminologie bei Mukařovský als „problematisch“.

phorik suggeriert jedoch zu Recht, dass dem Kunstwerk immanent Intentionalität<sup>9</sup> zukommt, dass es ein quasi-Subjekt ist, da es die absolute Einheit und Sinn-Allmacht der Wirklichkeit im mythischen Erleben simuliert. Die Semantische Geste ist also die Geste der allmächtigen Wirklichkeit. Sie ist darum ebenso wenig im Text „vorfindlich“ wie Gott in der Welt aufzufinden ist. Es ist in der entsprechenden kulturellen Situation aber sinnlos zu sagen, die semantische Geste sei darum eine Erfindung der Wissenschaft – bringt doch dieser Begriff metaphorisch zum Ausdruck, was in mythischer Welt-haltung als ästhetische und als Lebenswirklichkeit erlebt wird. Die semantische Geste ist der operationale Begriff für eine Phänomenologie des Kunstwerks.<sup>10</sup> Anders liegt der Fall natürlich, wenn die kulturelle Situation radikal gewechselt hat, wenn also die durch das Werk konstituierte Einheit der Welt nicht mehr rekonstruiert werden kann. Dann, aber auch erst dann erscheint die semantische Geste nur noch als Konstrukt, dem im Text nichts entspricht.<sup>11</sup>

Die Totalität der mythischen Weltwahrnehmung hat die Avantgarde nun dem Verdacht ausgesetzt, sie habe dem Totalitarismus der 30er bis 50er Jahre Vorschub geleistet. Eine solche These vertritt z. B. Boris Groys (1988). Vielfach wird im Kontext totalitärer Kultur der Begriff Mythos verwendet: Mythos Stalin usw. Suggestiert wird die Verwendung des Begriffs Mythos auch und gerade in Bezug auf den Totalitarismus durch ein ihnen gemeinsames Merkmal: den kollektiven Charakter.

Nun mag es manche Unterschiede in der Entstehung von Mythen innerhalb und jenseits des Totalitarismus geben. Der entscheidende Unterschied zwischen Mythos und dem Erleben in totalitärem Kontext muss aber ein struktureller sein. Der totalitäre so genannte Mythos ist ein intellektuelles Konstrukt. Statt auf Wahrnehmung beruht er auf Denkopoperationen. Er ist also Stereotyp, Begriff, intellektuelle Prämisse unter der Maske ihres Ge-

<sup>9</sup> Auf den in Mukařovskýs Begriff angelegten phänomenologischen Aspekt, auf den sich die Vorstellung von einer immanenten Intentionalität des Kunstwerkes zurückführen lässt, bezieht sich Schwarz in dem genannten Artikel äußerst kritisch.

<sup>10</sup> Dagegen kann man die literaturtheoretischen Arbeiten Ingardens nicht als phänomenologisch im Sinne Husserls bezeichnen, weil ihnen die Dimension der immanenten Intentionalität des Kunstwerks nicht zugänglich ist. Ingardens Analysen der idealen Schichtung von Ebenen des literarischen Kunstwerkes sind deskriptiv-empirisch, sie machen das Kunstwerk zum Objekt unter Objekten uns sind und phänomenalistisch, nicht phänomenologisch.

<sup>11</sup> Dieser radikale Wechsel scheint nur individuell irreversibel zu sein; kollektiver Gedächtnisverlust ist in den hinterlassenen „Spuren“ immer wieder zu überwinden.

genteils, des Mythos im eigentlichen Wortsinne, er ist Simulation von Mythos unter den Bedingungen seiner Abwesenheit. Wie anschaulich dieser Pseudo-Mythos im Anschluss auch immer daher kommt: ästhetisch ist er ein totgeborenes Kind, denn er wurde nicht im Prozess der sinnlichen Wahrnehmung geboren. Er ist ein Stereotyp ohne Vorgeschichte, die Abschaffung des sinnlichen Spielraumes der Kultur. Dies ist jedoch nicht das Werk böser Finsterlinge. Totalitarismus ist das sozial-politische Phänomen eines Weltenerlebens, in dem die Panik, die das mythische Ausgeliefertsein, wie es die Avantgarde dokumentiert, hervorgerufen hat, in eine kollektive Flucht vor der Wahrnehmung führt. Insofern hatte die Avantgarde doch an der Etablierung des Totalitarismus ihren Anteil. Zum einen durch die Entkoppelung von sinnlicher Unmittelbarkeit und intellektuellem Konstrukt, durch die es zwischen ihnen keine Kompromisse mehr gab und der Spielraum der Kultur auf null schrumpfte,<sup>12</sup> und zum anderen durch die Zumutung von gefährlicher, weil unmittelbarer Wahrnehmung.

Keine funktionale Folge, sondern eher eine Ähnlichkeit besteht dagegen zwischen der Postmoderne und dem Totalitarismus. Die Postmoderne ist die Umkehrung der Avantgarde. Sie lehnt den Kontakt zur Wirklichkeit ab und betreibt einen Kult der fertigen Versatzstücke und der Virtualität. Ihre Semantik ist tautologisch und ihre Poetik rhetorisch. Das gilt auch für die postmoderne Wissenschaft der Dekonstruktion. Sie kann nur mehr den Umgang mit fertigen Versatzstücken thematisieren und nimmt darum überall Stereotypie wahr. Sie kann Stereotypie aber auch nicht wirklich destruieren, denn das ginge nur im Namen der sinnlichen Wahrnehmung, die sie aber zuvor methodisch ausgegrenzt hat. Stattdessen inszeniert sie einen Wettstreit der Klischees, indem sie böse Klischees Stereotypen und gute Klischees Kulturmythen nennt. Ein erzählter und damit zu Kultur gewordener Mythos ist jedoch nicht nur kein mythisches Erleben mehr, er ist auch jenseits von jedem Klischee. Er interpretiert als strukturelles Phänomen das Selbst und die Welt, denn er führt den Dialog zwischen ihnen, wenn und solange dieser Dialog möglich ist. Kulturmythos in diesem Sinne ist identisch mit Kunst. Er kann einzig durch strukturelle Analyse verstanden, historisiert und damit – das ist die unentrinnbare Rolle der Kulturwissenschaft – entmythologisiert werden. Damit ist die Wissenschaft jedoch nicht dazu verurteilt, Stereotypen zu produzieren. Auch sie kann den Dialog zwischen Selbst und Welt führen,

<sup>12</sup> Parallel dazu schrumpfte der Spielraum zwischen den extremen politischen Optionen der grenzenlosen Freiheit und totalen Kontrolle auf null.

auch sie kann Teil der Kultur sein, indem sie selbst nicht nur struktural untersucht, sondern selbst strukturell ist.

### *III. Drei Wissenschaften: Soziologismus, Strukturalismus und Dekonstruktion*

Wenn man sich nun wundert, wie viele Philologen neuerdings die masochistische Übung der Stereotypenforschung praktizieren, dann vergisst man, dass die Dekonstruktion, d. h. die postmoderne Wissenschaft, keine andere Option hat. Sie kann nicht anders als den Text oder das Bild einem Klischeeverdacht auszusetzen. Sie ist dabei nicht etwa dumm, denn diese Klischees existieren ja wirklich, sie sind allgegenwärtig. Nur ist unter einem solchen Blickwinkel die ästhetische Funktion nicht mehr dominant. Man hat die wissenschaftliche Disziplin unversehens gewechselt, denn die Dominanz anderer Funktionen macht mein Objekt zum Gegenstand anderer Wissenschaften: der Politologie, der Soziologie, der Psychologie, der Ethnologie usw. Was uns also als Erweiterung des Forschungsbereichs verkauft wird („erweiterter Kulturbegriff“), ist in Wahrheit die Aufgabe des spezifischen eigenen wissenschaftlichen Gegenstandes aufgrund eines veränderten Weltverhältnisses. Die sinnliche Wahrnehmung hat in einer Welt der Simulacren nichts zu suchen. Das ist nicht immer schon so gewesen, und es ist auch nicht von findigen Kulturstrategen so gemacht worden, sondern es hat sich entwickelt, als Reaktion auf die unerträgliche Auslieferung an die Wirklichkeit. Die Dekonstruktion hat somit weit mehr mit dem Totalitarismus gemeinsam als die Avantgarde, und das obwohl ihr Masterplot die Subversion ist. Der Masterplot totalitärer Narrative ist jedoch ebenso die Subversion, thematisch die Subversion des Saboteurs und Abweichlers, strukturell die Subversion der reinen Lehre durch die sinnlich erlebte Wirklichkeit.

Aber so kann natürlich nur ein unbelehrbarer Strukturalist argumentieren, dem seinerseits Stereotypen als Forschungsgegenstand nicht zugänglich sind, denn in der Struktur kann man sie tatsächlich nicht finden, nur im thematischen Material. Ein totalitäres Kunstwerk wäre insofern eines, das nur aus Thema bestünde, ohne eine Struktur zu haben. Das aber ist schon rein technisch nicht machbar. Die Struktur ist nicht zu verhindern, da es Kunst ohne die Dimension der Sinnlichkeit nicht gibt. Alle Kunstwerke, auch die sozrealistischen Machwerke, haben, weil sie unweigerlich eine Struktur haben, damit immer auch eine subversive Ebene. Daher unser ungläubiges Staunen, dass selbst die hart gesottensten Betonköpfe unter den sozrealistischen Schriftstellern subversive Neigungen zu haben schienen, und dass die Zensur unglaubliche Dinge hat durchgehen lassen. Das dichten wir nicht nachträglich hinein, und das ist auch keine große antisozialistische Ver-

schwörung der Künstler gewesen, sondern das leisten die Kunstwerke selbst und von selbst, indem sie eine Struktur haben. Was kann ich als totalitärer Staat aber gegen diese hartnäckigste aller Subversionen unternehmen? Ich muss für die Lektüre ein Strukturverbot erlassen, muss also die Leser zwingen, rein thematisch zu lesen. An dieser rezeptionsästhetischen Front fand der wahre Kulturkampf statt, und zwar zwischen Soziologismus und Formalismus, denn der Formalismus war eine strukturorientierte Rezeptionsanweisung, die zwangsläufig auf die Ebene der Subversion im Kunstwerk führte.

Doch führt die Lektüeranweisung der Dekonstruktion nicht noch viel nachhaltiger in die Subversion? Ist sie nicht ein viel wirksameres Mittel gegen den Totalitarismus als der Strukturalismus? Das scheint nur so, denn die Dekonstruktion argumentiert thematisch wie die von den Totalitaristen verordnete soziologistische Lektüre. Themen zu desavouieren führt hier wie dort nur auf die Setzung eines Gegenthemas. So führt die dekonstruktive Subversion der männlichen Stereotypen unvermeidlich zu feministischen Stereotypen. Die Subversion des Kolonialismus produziert postkoloniale Stereotypen.

Ich habe mich immer gefragt, warum Dekonstruktivisten nur thematisch argumentieren, mit anderen Worten, warum es keine strukturelle Dekonstruktion gibt. Das liegt daran, dass sich die kulturellen Techniken von Avantgarde und Strukturalismus auf der einen Seite und von Postmoderne und Dekonstruktion auf der anderen Seite ausschließen, da sie ein gegensätzliches Verhältnis zur sinnlichen Erfahrung voraussetzen.

Die Prominenz der Stereotypenforschung in der zeitgenössischen Literatur- und Kulturwissenschaft erlaubt also weitreichende Schlüsse sowohl wissenschaftsgeschichtlicher als auch allgemein kulturgeschichtlicher Art. Unsere Kultur ist bei dem Gegenteil von Mythos, bei der äußersten Negation der Avantgardeästhetik angekommen, doch erscheint dies weniger als ein Weg – ein solcher hätte über die Etappen der Mythologisierung, der Auslegung und schließlich der Entmythologisierung führen müssen – sondern als eine Flucht vor dem Schock der Avantgarde, vor der Auslieferung an die Sinne, die die Avantgardeskultur uns zugemutet hat. Es ist zu hoffen, dass dieser tendenziell totalitäre Reflex einer schöpferischen „Arbeit am Mythos“ Platz macht, in der durch wieder neue Versuche, das in letzter Konsequenz unverständbare geistig zu verarbeiten, der Spielraum der Kultur wieder geöffnet wird. Dann aber werden Stereotypen nicht mehr „entlarvt“, sondern durch an Sinnlichkeit rückgebundene Verstandesbegriffe überflüssig gemacht.

*Literatur*

ENGEL'GARDT, BORIS (1924) *A.N. Veselovskij*. Petrograd.

FREISE, KATJA (2004) Die Avantgarde – eine Epoche mythischen Erlebens. Ein kulturphilosophischer Ansatz. Dziga Vertovs „Čelovek s kinoapparatom“ und Krzysztof Kieślowskis „Z miasta Łodzi“. In: *Slawische Moderne und Avantgarde*. FREISE, MATTHIAS (Hg.). Frankfurt a. M., Bern, 183-209.

FREUD, SIGMUND (1975) Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung (1912). In: ders. *Studienausgabe*. Frankfurt a. M., Ergänzungsband, 169-180.

GROYS, BORIS (1988) *Gesamtkunstwerk Stalin*. München.

SCHWARZ, WOLFGANG F. (1997) Die ‚semantische Geste‘ – ein brauchbares analytisches Instrument? Zur Entwicklung und Kritik eines Kernbegriffs in Mukařovskýs Literaturästhetik. In: *Prager Schule: Kontinuität und Wandel. Arbeiten zur Literaturästhetik und Poetik der Narration*. SCHWARZ, WOLFGANG F. (Hg.). Frankfurt a. M., 197-222.

WÄCHTER, THOMAS (1990) *Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs*. Frankfurt a. M./Bern.

Freise, Matthias, Prof. Dr., Georg-August-Universität Göttingen, Seminar für Slavische Philologie, mfreise@gwdg.de.