

ERNST JOSEF KRZYWON

DAS HEILIGE ALS PROBLEM DER LITERARISCHEN WERTUNG
— VERSUCH EINER STRUKTURALISTISCHEN ANALYSE
VON KURT MARTIS GEDICHT
ALLES IN ALLEM

I

In der noch relativ kurzen Geschichte der literarischen Wertung — hier nicht im vulgären, sondern im literaturwissenschaftlichen Sinne verstanden — gibt es eine Fülle von Theorien und Verfahren, die bei der Lösung des gestellten Problems anwendbar wären. Ich beschränke mich bewusst auf die literarästhetische Werttheorie des Prager Strukturalismus, wie sie von Jan Mukařovský¹ repräsentiert wird, um sie auf ihre Leistungsfähigkeit hin zu überprüfen an einem deutschsprachigen Gedicht mit theologischer Relevanz, das ich aufgrund der nachfolgenden Analyse als christliche Dichtung zu bezeichnen wage. Ein weiterer Grund für die Anwendung gerade dieser Werttheorie ist die Tatsache, dass sie mit logischer Stringenz die wichtigen poetologischen und ästhetischen Positionen der jüngsten Vergangenheit integriert; sie begreift den literarästhetischen Wert als semiologisches und soziales Faktum sowie als Prozess und *energeia*, als dialektische Synthese und als „strukturelle Ganzheit“.

Hans Günther² hat auf überzeugende Weise wiederholt die Differenzqualitäten dargelegt, mit denen sich der Prager Strukturalismus, vor allem der Mukařovskýs, entscheidend abhebt sowohl vom Strukturalismus der russischen Formalisten als auch vom französischen Strukturalismus, etwa dem genetischen Lucien Goldmanns oder dem entindividualisierenden Roland Barthes'. In Übereinstimmung mit bestimmten Richtungen des polnischen dynamischen Strukturalismus, der sich deutlich vom Modellstrukturalismus sowjetischer und französischer Prägung unterscheidet, unterstreicht Mukařovský den Wertaspekt des Ästhetischen, hält an der Einheit

¹ Die bislang in deutscher Sprache vorliegenden Werke von Jan Mukařovský werden nach folgenden Abkürzungen zitiert: Poetik = *Kapitel aus den Poetik* (Frankfurt a. Main 1967), Ästhetik = *Kapitel aus der Ästhetik* (Frankfurt a. Main 1970), Studien = *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik* (München 1974).

² Vgl. H. Günther. *Die Konzeption der literarischen Evolution im tschechischen Strukturalismus*. „Alternative“ 80:1971 S. 183-200; ders. *Tschechischer Strukturalismus und materialistische Literaturtheorie. Antwort auf die Einwände des Redaktionskollektivs in „Alternative“ Nr. 80*. „Alternative“ 81:1972 S. 38-41; ders. *Struktur als Prozess. Studien zur Ästhetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus*. München 1973.

von Struktur und Prozess wie von Synchronie und Diachronie fest, betont die Wechselbeziehung zwischen literarischen und ausserliterarischen Reihen und Strukturen, zwischen Individuum und Gesellschaft und begreift das sprachliche Kunstwerk „als unwiederholbare Einheit seiner Widersprüche, als Struktur normenbewahrender und normendurchbrechender Komponenten“³. Und weil das literarische Bewusstsein Teil des gesamtgesellschaftlichen Bewusstseins ist, machen sich die sozialen Normen- und Wertsysteme auch in der Literatur geltend⁴.

Mukařovský hat seine literarästhetische⁵ Werttheorie seit 1929 in vier Phasen entwickelt. In der ersten formalistischen Phase, inspiriert vom russischen Formalismus, postuliert er für das dichterische Werk als eine Gesamtheit von ästhetischen und ausserästhetischen Werten die Dominanz des ästhetischen Werts sowie der ästhetischen Wertung. Mit der Einbeziehung der Semiologie de Saussures und der Sematologie Karl Bühlers setzt die zweite soziologische Phase ein: Der literarästhetische Wert wird umschrieben als semiologisches und soziales Faktum, aber zugleich auch als Prozess und *energeia* in der doppelten Gestalt eines aktuellen und eines unabhängigen (d. h. potentiellen) literarästhetischen Werts⁶. In der dritten um 1940 einsetzenden strukturalistischen Phase denkt Mukařovský den literarästhetischen Wert als eine dialektische Synthese von normiertem und nichtnormiertem Ästhetischen, d. h. von Einzigartigkeit und Gesetzmässigkeit, und als „strukturelle Ganzheit“, die in ein Gefüge weiterer höherer, horizontaler wie vertikaler, bzw. synchroner und diachroner Strukturen eingebunden ist. Die vierte und letzte Phase des noetischen Materialismus bringt keine wesentlich neuen Erkenntnisse über den literarästhetischen Wertbegriff, sondern verstärkt lediglich — im Anschluss an die vorangegangenen Phasen — die Notwendigkeit einer Wertsetzung durch das Wort und im Wort, um auf diese Weise mit Hilfe eines wie immer fundierten Wertsystems eine allgemein verbindliche Ordnung zu errichten. Für das zu lösende Problem ist der chronologische Phasenverlauf von Mukařovskýs literarästhetischer Werttheorie von sekundärer Bedeutung. Um so relevanter hingegen ist das systematisch und logisch geordnete Ergebnis seiner Position, wie es sich auf dem Höhepunkt, in der strukturalistischen Phase zwischen 1940 und 1947, präsentiert. Vor diesem Hintergrund sind — in der Terminologie von Mukařovskýs Werttheorie — Fragen an das Gedicht *alles in allem* von Kurt Marti⁷ zu richten, die im Anschluss an die Gedichtvorlage folgen.

³ Günther. „Alternative“ 80 S. 190.

⁴ Günther. „Alternative“ 80 S. 194.

⁵ Obgleich Mukařovský in seinen Schriften stets nur vom ästhetischen bzw. ausserästhetischen Wert spricht, bevorzuge ich für diesen Versuch die Bezeichnung „literarästhetischer Wert“, um dadurch die einschränkende Perspektive auf die Literatur — unter Ausschluss der anderen Künste wie Musik und Malerei — deutlich zu machen.

⁶ Günther („Alternative“ 80 S. 197) hebt hervor, Mukařovský habe sich seit Ende der dreissiger Jahre zunehmend der Problematik des Individuums in der literarischen Evolution gewidmet.

⁷ Detlev Block (Hg.). *Gott im Gedicht. Beispiele christlicher Lyrik heute*. Hamburg 1972 S. 75.

alles in allem

in meinen erinnerungen an gott kommt gott nicht vor
 in meinen erlebnissen mit gott kommt gott nicht vor
 in meinen träumen von gott kommt gott nicht vor
 in meinen hoffnungen auf gott kommt gott nicht vor
 DER UNGEHEUER DISKRETE

in meinen erinnerungen an gott kommt alles vor nur nicht gott
 in meinen erlebnissen mit gott kommt alles vor nur nicht gott
 in meinen träumen von gott kommt alles vor nur nicht gott
 in meinen hoffnungen auf gott kommt alles vor nur nicht gott
 DER ALLES IN ALLEM SEIN WIRD NUR NICHT GOTT

1. Ist dieses Gedicht eine Gesamtheit von ästhetischen und ausserästhetischen Werten? Was ist darin ausserästhetischer Wert? Was ästhetischer Wert?

2. Ist der ästhetische Wert für dieses Gedicht unentbehrlich?

3. In welcher Weise zeigt sich der ausserästhetische Wert als Element des ästhetischen Werts?

4. Wie ist in diesem Gedicht der „Dualismus von Wertskalen“ innerhalb und ausserhalb des Gedichts zu qualifizieren? Als Übereinstimmung oder als Differenz?

5. Auf welchen Wert bzw. auf welche Werte in der Gesellschaft bzw. im Individuum zielt dieses Gedicht?

6. Kann man in diesem Gedicht von einer „Oszillation zwischen den ästhetischen und ausserästhetischen Funktionen“ sprechen?

7. Worin besteht der dokumentarische (existentielle) Wert dieses Gedichts, d. h. die Qualität der Beziehungen zum Kontext der sozialen Erscheinungen?

8. Worin besteht der kommunikative Wert dieses Gedichts?

9. Worin besteht die Einmaligkeit, Unwiederholbarkeit und Einzigartigkeit dieses Gedichts? Der objektive und dauerhafte Wert?

10. Ist dieses Gedicht eine „strukturelle Ganzheit“ und auf welche Weise realisiert es die dialektische Synthese von Einzigartigkeit und Gesetzmässigkeit?

11. Inwiefern erweist sich dieses Gedicht als eine Wertsetzung und „Hervorbringung von überpersönlichen und dauerhaften Werten“ oder gar eines Systems von Werten?

12. Inwiefern ist dieses Gedicht autonomes selbstwertiges Zeichen von überindividueller Gültigkeit und zugleich Sache?

Die Antworten sollen nicht in einem 12-Punkte-Schema gegeben, sondern als — wenn auch reduzierte — strukturalistische Analyse im Sinne der Werttheorie Muķařovskýs versucht werden.

II

Allein schon die Tatsache, dass der vorliegende Text von Kurt Marti⁸ erstmals 1972 im Kontext einer Anthologie von Beispielen christlicher Lyrik veröffentlicht

⁸ Vgl. den Untertitel des zitierten Buches von Detlev Block in Anmerkung 7.

wurde, aber auch die graphische Anordnung des Textes bestätigen die Absicht einer ästhetischen und einer ausserästhetischen Wirksamkeit, die wiederum einen ästhetischen sowie einen ausserästhetischen Wert voraussetzt. Beide artikulieren und manifestieren sich auf vielfache Weise, vor allem aber in der Verarbeitung von sprachlichem und thematischem Material zur Erzielung einer ästhetischen sowie einer ausserästhetischen Wirkung beim Leser. Entscheidend ist dabei die Qualität des Verhältnisses zwischen dem Wortmaterial als dem Träger der nicht materiellen Bedeutung des Gedichts und den Bedeutungskomponenten, die auf lexikalischer, syntaktischer und semantischer Ebene das Thema in seiner Gesamtbedeutung so organisieren, dass es als Gedicht ästhetisch und ausserästhetisch wirksam wird. Aus Zeit- und Raumgründen beschränkt sich dieser Versuch auf die Erörterung der Bedeutungsorganisation auf der dreifachen Ebene von Lexik, Syntax und Semantik.

1. Die insgesamt 92 Wörter des Gedichts — die Überschrift nicht mitgezählt⁹ — sind in zehn zweistrophigen Verszeilen so angeordnet, dass die ersten vier Verszeilen der ersten Strophe jeweils aus neun Wörtern, die ersten vier Verszeilen der zweiten Strophe aus jeweils elf Wörtern bestehen. Die die jeweilige Strophe abschliessenden Verszeilen haben lediglich drei Wörter in der ersten und neun Wörter in der zweiten Strophe. Rein arithmetisch lässt sich also bereits im Bereich der Lexik ein symmetrischer Parallelismus feststellen, und zwar nach folgendem Schema:

Strophe 1	Strophe 2
(1) 9 Wörter	(1) 11 Wörter
(2) 9 Wörter	(2) 11 Wörter
(3) 9 Wörter	(3) 11 Wörter
(4) 9 Wörter	(4) 11 Wörter
(5) 3 Wörter	(5) 9 Wörter

Der statistische Parallelismus von identischen Wortmengen der ersten vier Verszeilen innerhalb der ersten Strophe korreliert mit dem Parallelismus von identischen Wortmengen der ersten vier Verszeilen innerhalb der zweiten Strophe, wobei sich das Verhältnis von zweiter zur ersten Strophe als eine Amplifikation bzw. Anreicherung der Wortmenge — um genau zwei Wörter — bezeichnen liesse. Die

⁹ Der Titel *alles in allem* impliziert für den sogenannten „naiven“ und nichtkompetenten Leser eine nichtssagende, absurde, den Erwartungshorizont zerstörende oder aber eine vieldeutig rätselhafte und den Erwartungshorizont aufbauende Tautologie, die erst durch die nachfolgende ästhetische Konkretisation des Gedichts enträtselt wird. Für den „erfahrenen“ und kompetenten Leser hingegen löst sich diese vermeintliche Tautologie in eine beziehungsreiche Assoziation auf, die ihn auf das Pauluswort verweist: „Ist aber einmal alles ihm unterworfen, dann wird auch der Sohn selber sich dem unterwerfen, der ihm alles unterworfen hat, damit Gott alles in allem sei“ (1 Kor 15, 28). Für diesen — theologisch wie biblisch — kompetenten Leser baut der Titel des Gedichts bereits einen ganz bestimmten Erwartungshorizont auf, der in der Tat durch die nachfolgende ästhetische Konkretisation vollauf erfüllt wird. Der vorliegende Versuch geht jedoch aus methodologischen Gründen bewusst nicht vom „erfahrenen“ und theologisch wie biblisch kompetenten Leser aus, sondern vom sogenannten „naiven“ und biblisch wie theologisch inkompetenten Leser, weil es diesen Typus heute mehr denn je vorauszusetzen gilt.

jeweils als Waisen zu bezeichnenden letzten Verszeilen der beiden Strophen, die ja in den innerstrophischen Parallelismus nicht einbezogen sind, bestätigen diesen Trend zur Amplifikation in einer noch gesteigerten Weise: von drei auf neun, also um insgesamt sechs Wörter. Verteilt auf die gesamte Wortmenge des ganzen Gedichts würde sich das Amplifikationsverhältnis der ersten zur zweiten Strophe im Verhältnis von 39:53 darstellen.

Der statistische Parallelismus der Wortmengen lässt sich noch präziser fassen. So sind in den vier ersten Verszeilen der ersten Strophe die beiden Anfangswörter ebenso identisch wie die letzten fünf Wörter derselben Verszeilen innerhalb der gleichen Strophe. Wir haben es also mit völlig — auch semantisch — identischen Anaphern bzw. Epiphern zu tun, die wiederum zueinander in einem als Parallelismus zu bezeichnenden Verhältnis stehen. Dasselbe Prinzip der parallel organisierten Anaphern und Epiphern greift auch auf die zweite Strophe über: mit der Zwei-Wörter-Anapher der ersten vier Verszeilen innerhalb der zweiten Strophe korreliert die — nunmehr um zwei Wörter erweiterte — Sieben-Wörter-Epipher derselben Verszeilen innerhalb der gleichen Strophe.

Der statistische Parallelismus der identischen Wortmengen innerhalb der selben Strophen vertieft sich noch insofern, als die Zwei-Wörter-Anapher der ersten und der zweiten Strophe völlig identisch ist und so rein statistisch eine Verklammerung beider Strophen bildet im Gegensatz zur Epipher, deren Parallelismus auf die einzelnen Strophen beschränkt bleibt.

Nicht integrierbar in den innerstrophischen Parallelismus der Anaphern und Epiphern sind jeweils acht Wörter: vier Substantive mit vier nachfolgenden Präpositionen. Dennoch leisten sie eine ähnlich stropfenübergreifende Verklammerung wie die Anapher aufgrund ihrer Identität innerhalb der ersten und der zweiten Strophe. So fügen sich auch diese Wortmengen — zwar nicht innerstrophisch, wohl aber stropfenübergreifend — als Substantiv- bzw. Präpositionsreihen dem Prinzip des symmetrischen Parallelismus. Wir können also bereits auf der Ebene der Lexik unter dem statistischen Aspekt der Wortmenge als Ergebnis ein Organisationsprinzip feststellen, das das gesamte Wortmaterial des Gedichts dem Prinzip bzw. der Struktur des symmetrischen Parallelismus unterwirft und es gleichsam symmetrisch ordnet, allerdings ohne den Aspekt der Oppositionen auszuklammern.

Während nämlich das Verhältnis der ersten Strophe zur zweiten sich als Amplifikation charakterisieren lässt, wird innerhalb der einzelnen Strophen ein Reduktionsprinzip wirksam: Die beiden parallelen letzten Verszeilen innerhalb der beiden Strophen reduzieren ihre Wortmenge — um jeweils sechs bzw. zwei Wörter — gegenüber den jeweils vorgeordneten vier parallelen Verszeilen. Diese quantitative Reduktion wird noch unterstrichen durch eine qualitative Reduktion auf syntaktischer Ebene, die noch zu zeigen ist. Begreift man jedoch die konstatierte Amplifikation und Reduktion als Oppositionen, so sind bereits auf lexikalischer Ebene zwei Strukturprinzipen wirksam: das des symmetrischen und das des oppositionellen Parallelismus.

2. Der symmetrische und oppositionelle Parallelismus auf lexikalischer Ebene beherrscht ebenso die höhere Ebene der Syntax. Die insgesamt 92 Wörter verteilen sich gleichmässig auf acht Aussage- bzw. Behauptungssätze in der Weise, dass wiederum die je ersten vier Verszeilen der ersten wie der zweiten Strophe aus einem Hauptsatz bestehen und so eine Bezogenheit durch Parallelität, also eine Verklammerung der beiden Strophen, bedeuten. Die die Strophen abschliessenden Verszeilen wiederum bilden eine Apposition (Strophe 1) bzw. einen Relativsatz (Strophe 2) des vorangehenden Hauptsatzes. Die in beiden Strophen identische parataktische Reihe erfährt so eine zweifache Unterbrechung bzw. Ergänzung und Aufwertung zur Hypotaxe durch die zwar nicht im Lexikon, jedoch in der Syntax identische Reihe der Relativsätze, wenn man die Apposition der ersten Strophe als elliptischen Relativsatz gelten lässt. Die aufgezeigte Parallelität wird noch verstärkt durch die unterschiedliche typographische Gestaltung der beiden Reihen: die Reihe der parataktischen Hauptsätze in Kleinbuchstaben, die Reihe der Relativsätze in Grossbuchstaben. Zusammengefasst und schematisiert liesse sich der auf lexikalischer wie syntaktischer Ebene konstatierte symmetrische Parallelismus in folgendem Diagramm¹⁰ darstellen:

Strophe 1	Strophe 2
(1) 9W HS A S1 P1 E1	(1) 11W HS A S1 P1 E2
(2) 9W HS A S2 P2 E1	(2) 11W HS A S2 P2 E2
(3) 9W HS A S3 P3 E1	(3) 11W HS A S3 P3 E2
(4) 9W HS A S4 P4 E1	(4) 11W HS A S4 P4 E2
(5) 3W RS A1 — — —	(5) 9W RS A1 — — E3

Die auf lexikalischer Ebene aufgezeigte Amplifikation der zweiten Strophe gegenüber der ersten liesse sich auf syntaktischer Ebene parallelisieren mit der Ausweitung der Apposition (Strophe 1) zum ausgeformten Relativsatz: beide

¹⁰ Erklärung der im Diagramm verwendeten Abkürzungen:

W = Wörter

HS = Hauptsatz

A = Anapher „in meinen“

A1 = Anapher „der“

S1 = Substantiv „erinnerungen“

S2 = Substantiv „erlebnissen“

S3 = Substantiv „träumen“

S4 = Substantiv „hoffnungen“

P1 = Präposition „an“

P2 = Präposition „mit“

P3 = Präposition „von“

P4 = Präposition „auf“

RS = Relativsatz

E1 = Epipher „gott kommt gott nicht vor“

E2 = Epipher „gott kommt alles vor nur nicht gott“

E3 = Epipher „nur nicht gott“

zusammen wiederum als Abrundung und Ergänzung, aber auch als Aufwertung der parataktischen Reihe zur Hypotaxe. Das Prinzip der symmetrischen Parallelisierung wird auf diese Weise unter einem übergreifenden Aspekt wiederum wirksam.

Der dargelegte symmetrische Parallelismus ist jedoch zugleich auch ein oppositioneller Parallelismus, sofern man akzeptiert, dass die beiden parallelen Nebensätze der fünften Verszeilen beider Strophen in gewisser Weise — neben ihrer symmetrischen Parallelität — in Opposition zur Parataxe der vorangestellten parallelen vier Verszeilen derselben Strophe stehen, eine Opposition, die noch durch die typographische Opposition von Klein- und Grossbuchstaben unterstrichen wird. So ergänzt und verstärkt sich auch auf der qualitativ höheren Ebene der Syntax der symmetrische wie der oppositionelle Parallelismus der lexikalischen Ebene.

3. Vor dem Übergang von der lexikalischen und syntaktischen Ebene zur semantischen muss noch ein wichtiger statistischer Aspekt im Bereich der Wortmengen nachgeholt werden, und zwar in bewusster Beschränkung auf die Wortart der Substantive¹¹. Die Aufschlüsselung des Lexikons unter dem Aspekt der Häufigkeit zeigt eine Dominanz des Wortes „gott“ im Vergleich zu den anderen Wörtern in dem bezeichnenden Verhältnis 17:25, d. h. von insgesamt 25 Substantiven entfallen allein 17 auf das Wort „gott“ — gegenüber 8 Abstraktionen aus dem säkularen und profanen Bereich — und dokumentieren so die Dominanz des religiösen Wortschatzes. Diese Dominanz des Wortes „gott“ auf lexikalischer Ebene — woraus sich bereits durch die Lexik die ausserästhetische Funktion und beabsichtigte Wirksamkeit des Gedichts erweist — findet ihre Entsprechung auf der syntaktischen wie semantischen Ebene. Die parataktische Reihe der beiden Strophen verwendet das Wort „gott“ jeweils doppelt, obgleich die Möglichkeit gegeben wäre, es jeweils in der Epipher durch das Pronomen „er“ zu ersetzen. Auch der abschliessende Relativsatz der zweiten Strophe — im Gegensatz zur ersten, wo das Wort „gott“ durch die Apposition DER UNGEHEUER DISKRETE ersetzt wird — verwendet das Wort „gott“, und zwar an ausgesprochen pointierter und prononcierter Stelle — nämlich am Satzende — und schliesst so das gesamte Gedicht ab. Diese syntaktische Pointierung des Wortes „gott“ — noch verstärkt durch Einbeziehung in die Reihe des fünffachen Reimworts „gott“ innerhalb der zweiten Strophe — verweist zugleich auf die semantische Dominanz des Wortes innerhalb des ganzen Gedichts, dessen gesamter Bedeutungsaufbau auf dieses Wort hin ausgerichtet ist und an dem er sich orientiert¹².

Die konstatierte Dominanz des Wortes „gott“ auf lexikalischer, syntaktischer

¹¹ Die bewusste Begrenzung auf die Substantive scheint auch gerechtfertigt mit Blick auf die von Roman Ingarden erörterte Besonderheit des formalen Inhalts nominaler Bedeutungen, die „vor allem einen intentionalen Gegenstand bestimmen („entwerfen“)" (vgl. R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*. 4. Aufl. Tübingen 1972 S. 75) und deshalb auch von A. Pfänder als „Gegenstands begriffe“ zu charakterisieren sind (vgl. Ingarden, a. a. O. S. 74, Anm. 2).

¹² In der Terminologie Roman Ingardens könnte man hier vom „Orientierungszentrum“ des Wortes „gott“ sprechen.

und semantischer Ebene affiziert auch die klanglichen Komponenten des Gedichts mit einer Assonanz der Lautkomposition auf den Grundvokal „o“, so dass Lautfolge und Lautkomposition in ihrem euphonischen Klangeffekt sich der Dominanz des Stammvokals des Wortes „gott“ angleichen. Eine wesentliche Verstärkung dieses Klangeffekts bewirkt der vierfach identische — als reich zu qualifizierende — Reim sowohl der ersten wie der zweiten Epiphernreihe, potenziert in der zweiten Strophe, wo die Epipher sogar mit dem vierfachen — ja sogar fünffachen, denn die letzte Verszeile des Gedichts wird mit einbezogen — Reimwort „gott“ schliesst und dadurch klanglich die Bedeutungsdominanz des Wortes „gott“ zur optimalen, ja maximalen Wirkung bringt¹³. Bei angemessener lautlicher Realisierung im Vortrag liesse sich die konstatierte Dominanz des Wortes „gott“ ebenso durch Intonation, Intensität, Tempo, Pausen und Timbre aufzeigen bzw. der bereits festgestellten Dominanz auf lexikalischer, syntaktischer und semantischer Ebene angleichen. So erweisen sich auch die klanglichen Komponenten als Träger der Bedeutungsdominanz und ermöglichen eine sinnlich wahrnehmbare Realisierung der dominierenden Bedeutungswirklichkeit „gott“, die nunmehr auf semantischer Ebene präziser zu bestimmen wäre.

4. Der auf lexikalischer und syntaktischer Ebene aufgezeigte symmetrische und oppositionelle Parallelismus ist insofern ebenso auf semantischer Ebene wirksam, als auch hier ein Parallelismus von Bedeutungen zu konstatieren ist, der so angeordnet ist, dass die vierfache, sich in beiden Strophen wiederholende Bedeutung der semantischen Matrix „gott“ sich als semantische Anapher artikuliert, die jedoch in Opposition, ja sogar in Negation zu der ebenso vierfachen und sich in beiden Strophen wiederholenden Bedeutung der semantischen Matrix „gott“ steht, die sich als Epipher präsentiert. Dem symmetrischen Parallelismus einer achtfach identischen semantischen Anapher steht als Opposition bzw. Negation ein ebenso symmetrischer Parallelismus einer gleichfalls achtfach identischen semantischen Epipher gegenüber¹⁴.

Wie schon auf lexikalischer und syntaktischer Ebene wird auch auf semantischer Ebene eine Bedeutungsamplifikation sichtbar insofern, als innerhalb der zweiten Strophe die semantische Anapher eine Steigerung durch das Wort „alles“ erfährt, mit der dann auf der Seite der semantischen Epipher die Verstärkung durch das Wort „nur“ korreliert. Die semantische Entfernung beider Opposita wird dadurch

¹³ Auf diese Funktion des Reims verweist auch Mukařovský (Studien S. 161): „Neben seiner euphonischen und rhythmischen Aufgabe hat der Reim auch eine semantische: er soll die verborgenen Möglichkeiten für Bedeutungsbeziehungen zwischen den Wörtern aufdecken“. Wolf Schmid (*Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren*. Lisse 1977 S.53) bestätigt diese These indirekt mit seinem Hinweis, Roman Jakobson habe, gestützt auf Gerard Manley Hopkins Beobachtungen zum poetischen Parallelismus und seinen semantischen Effekten, betont, in der Dichtung werde jede auffällige Ähnlichkeit im Klang hinsichtlich ihrer Bedeutungsnahe oder Bedeutungsferne ausgewertet.

¹⁴ Die Tradition der religiösen und mystischen Lyrik, aber auch das Barockgedicht kennen solche Paradoxa. Mit Blick auf die Barockpoetik liesse sich an dieser Stelle von einem „semantischen Oxymoron“ sprechen.

vergrössert, ja sie vertieft sich von einer anfänglichen Bedeutungsspiegelung zu einer Bedeutungskonfrontation und nicht mehr überbietbaren Bedeutungsopposition, ja zu einer Bedeutungsnegation des Wortes „gott“.

Die semantische Entfernung — man könnte in diesem Zusammenhang auch von einer „semantischen Wende“ im Sinne Mukařovskýs¹⁵ sprechen — wird noch unterstrichen durch die Folge der Betonungen. In der vierfachen parataktischen Reihe der ersten Strophe fällt die zäsurierende Hauptbetonung genau auf das erste Wort „gott“ und wiederholt sich gleichsam als abgeschwächtes Echo beim zweiten. Gleiches geschieht in der identischen Anapher der zweiten Strophe, wobei sich das stark betonte „alles“ dazwischendrängt und eine grössere Atempause nach dem Wort „gott“ erzwingt. So wird die Entfernung zwischen dem ersten starkbetonten und dem zweiten schwächer betonten Wort „gott“ grösser und unterstreicht dadurch die auf semantischer Ebene bereits aufgezeigte und korrelierende Opposition. So schliessen sich die formalen und klanglichen Komponenten mit den Bedeutungskomponenten zu einer strukturellen Ganzheit zusammen. Die gesamte Bedeutungsintention bzw. die semantische Geste dieses Gedichts erweist sich so in seiner gesamten Bedeutungsatmosphäre als eine Oszillation von Bedeutungsstatik und Bedeutungsdynamik, von Bedeutungssetzung und Bedeutungsaufhebung, von Position und Negation des Wortes „gott“, als Polarität von Kontext und Benennung, als dialektische Antinomie.

In theologisch-kommunikative Rede übersetzt bedeutet dies: Das lyrische Ich konfrontiert die eine Bedeutung — der durch menschliche Erfahrung scheinbar einholbare immanente „gott“ — mit der anderen Bedeutung — der alle menschliche Erfahrung transzendierende „gott“, „gott“ als transzendente Wirklichkeit erweist sich — in Analogie zur sich stufenweise auf allen analysierten Ebenen steigernden Amplifikation — als die je grössere unsern „gott“ der „erinnerungen“, „erlebnisse“, „träume“ und „hoffnungen“ unendlich überschreitende, ja sogar negierende Realität, und dies in Vergangenheit („erinnerungen“), doppelschichtiger Gegenwart („erlebnisse“ und „träume“) wie Zukunft („hoffnungen“) der menschlichen Erfahrungsmodi. Diese in oppositionellen, einander negierenden Bedeutungen sich manifestierende Inkommensurabilität Gottes findet deshalb ihren Ausdruck — auf scheinbar paradoxe Weise — in den beiden die Strophen abschliessenden Relativsätzen, die aber zugleich, wie Bilanzen, die vorangehenden parataktischen Reihen summieren und sie zur Hypotaxe erhöhen, und zwar auf einer die Syntax weit übersteigenden semantischen Ebene: DER UNGEHEUER DISKRETE — DER ALLES IN ALLEM SEIN WIRD NUR NICHT GOTT. Die hier, wenn auch in verkürzter und sicherlich noch zu ergänzender Weise geleistete strukturelle Analyse — im Sinne Mukařovskýs — brachte eine nicht zu leugnende Symmetrie zwischen den Parallelismen und Oppositionen auf der Seite der bezeichnenden Klangformen als den Trägern der immateriellen Bedeutung und den Parallelis-

¹⁵ Mukařovský. *Poetik* S. 143.

men¹⁶ und Oppositionen auf der Seite der Bedeutungskomponenten zu tage. Die gesamte Bedeutungsorganisation hatte offensichtlich diese einzige Bedeutungsintention, nicht nur — im kommunikativen und theologischen Sinne — auf die Transzendentalität der Wirklichkeit „gott“ zu verweisen, sie zu bezeichnen, sondern sie als ästhetisches Gebilde zu realisieren, sie als ästhetisches Objekt in einer Aisthesis erfahrbar zu machen, die dialektische Antinomie der immanenten und der transzendenten Wirklichkeit „gott“ als bewegende Kraft und semantische Geste des Gedichts Wirklichkeit werden zu lassen. „Wenn Dichtung Transzendenz ist, dann muss sich in ihr auch die Eigentlichkeit der Transzendenz bemerkbar machen“, liesse sich mit Gerhard Nebel¹⁷ sagen, oder auch auf Roman Ingardens¹⁸ Erkenntnis verweisen: „Das literarische Kunstwerk erreicht seinen Höhepunkt in der Offenbarung der metaphysischen Qualitäten. Das eigentlich Künstlerische liegt aber in der Weise dieser Offenbarung im literarischen Kunstwerk“¹⁹

Bezeichnete Wirklichkeit und Sache sowie Zeichen fallen — nicht im theologischen, sondern im ästhetischen Sinne — in eins, konvergieren in einer dialektischen Synthese und strukturellen Ganzheit des Gedichts, seines ästhetischen Werts und seiner ästhetischen Funktion. Die ausserästhetische Funktion einer theologisch einwandfreien Aussage geht über in die ästhetische Funktion einer ästhetischen Erlebnismöglichkeit, beide zusammen schaffen und konstituieren den ausserästhetischen Wert, der zugleich mit dem ästhetischen Wert konvergiert und eine strukturelle Ganzheit sowie dialektische Synthese bildet, fundiert im Prozess der sich auf allen Ebenen aufbauenden Bedeutungsorganisation. Der kommunikative Wert einer theologisch makellosen und exakten Proposition ist so zugleich ästhetisch autonomer Wert; die eigenwertige Zeichenhaftigkeit und ästhetische Eigenwertigkeit ist ebenso zugleich Sachbezug, fundiert in einer dialektischen Antinomie. Die von Mukařovský²⁰ postulierte „Parallelität von ästhetischer Selbstzweckmässigkeit und praktischer Zweckmässigkeit“ findet so in Martis Gedicht ihre Bestätigung, und zwar auf allen analysierten Ebenen der Lexik, Syntax und Semantik, und wird

¹⁶ Der bei Kurt Marti entdeckte Parallelismus erinnert an die von Roman Jakobson dem englischen Dichter G. M. Hopkin entlehnte Erkenntnis, die Struktur der Dichtung sei die eines kontinuierlichen Parallelismus, ja dass möglicherweise alles Künstliche auf das Prinzip des Parallelismus zurückgeführt werden könne (vgl. A. Horn, *Das Literarische. Formalistische Versuche zu seiner Bestimmung*, Berlin-New York 1978 S. 136).

¹⁷ G. Nebel, *Hamann*, Stuttgart 1973 S. 205.

¹⁸ Ingarden, a. a. O. S. 314.

¹⁹ Unter Berufung auf Roman Ingarden (a. a. O. S. 120) könnte man in diesem Zusammenhang von einer nominalverbalen Entfaltung des „Sachverhaltes“ „Gott ist alles in allem, d. h. eine transzendente und inkommensurable Wirklichkeit“ sprechen. Darüber hinaus wird das Satz- bzw. Gedichtkorrelat „Gott“ hier nicht nur intentional entworfen, sondern zugleich auch eine Zuordnung zu ihm artikuliert. Die Wirklichkeit „Gott“ erweist sich aus der Perspektive dieses Gedichts als ein — im Sinne Ingardens — „rein intentionaler Sachverhalt“ (ebd. S. 121) bzw. als eine „ursprünglich rein intentionale Gegenständigkeit“ (ebd. S. 122).

²⁰ Mukařovský, *Studien* S. 106.

getragen von allen Klang-sowie Bedeutungskomponenten. Das Gedicht ist somit Mittel zur theologischen Aussage und zugleich Zweck einer ästhetischen Erlebnis-möglichkeit und umgekehrt. Es scheint auf diese Weise die These von Viktor Šklovskij²¹ zu bestätigen: „Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen [...] denn der Wahrnehmungsprozess ist in der Kunst Selbstzweck“.

Aufgrund seiner eigenwertigen Zeichenhaftigkeit ist dieses Gedicht ein semiologisches Faktum, aber zugleich auch ein soziales Faktum aufgrund seiner kommunikativen Zeichenhaftigkeit: in seiner Zeichenhaftigkeit begegnen einander die vom Autor wie vom Leser begriffene und erlebte Wirklichkeit „gott“, sie wird verglichen und bewertet. Begreift man diese Wirklichkeit „gott“ als Wert — und zwar als ästhetisch wie theologisch realisierten Wert —, dann wird der Dualismus der Wertskalen auf seiten des Produzenten wie des Rezipienten zur Übereinstimmung kommen in Gestalt einer positiven Wertung, bei Nichtübereinstimmung in Gestalt einer negativen Wertung. Das Gedicht wird — auch bei negativer Wertung — so erfahren als Setzung des Wertes „gott“ im Wort und durch das Wort, als Hervorbringung eines überpersönlichen und dauerhaften Wertes; es erweist so seine überindividuelle Gültigkeit und Einzigartigkeit. Selbstverständlich wird erst vor dem Hintergrund und in der Kontinuität sowie im Kontext einer durch die Epochen sich konstituierenden literarischen Reihe sich die Einzigartigkeit, Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit dieses Gedichts vollends bewähren und bestätigen können. Für unsere Gegenwart jedoch möge es genügen, unabhängig vom potentiellen Wert allein dessen aktuellen ästhetischen Wert stets von neuem aufzuzeigen.

5. Entspricht jedoch die hier angewandte Lecture und Lexique bzw. Leseweise — in der Terminologie Roland Barthes' gesprochen — sowie die mit deren Hilfe erschlossene Bedeutungsorganisation auch der vom Autor angewandten *Écriture* und Lexie bzw. Schreibweise und Absicht? Die relative Relevanz einer solchen Frage lässt sich verdeutlichen mit dem Hinweis auf die Volkslyrik anonymer Verfasser oder überhaupt auf poetische Texte, die einen unleugbaren ästhetischen Wert aufweisen, obgleich ihr Autor unbekannt oder über dessen poetologische Absicht weiter nichts bekannt ist. Mit Blick auf das Gedicht von Kurt Marti befinden wir uns in der günstigen Lage, Äusserungen zu besitzen, die den erschlossenen ästhetischen und ausserästhetischen Wert zu bestätigen scheinen: „Ich versuche so zu schreiben“ — gesteht Kurt Marti²² im poetologischen Vorspann zu seinem Gedicht

²¹ V. Šklovskij, *Die Kunst als Verfahren*. In: J. Striedter (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1. München 1969 S. 15.

²² Block, *Gott im Gedicht* S. 75. Es scheint, dass Kurt Marti, wenn auch von einem anderen Standpunkt aus als der tschechische Schriftsteller und Arzt Vladislav Vančura sowie dessen Landsmann und Ästhetiker Jan Mukařovský denselben Sinn und dasselbe Ziel seinem Gedicht und möglicherweise sogar Gesamtwerk setzte: „Wörter zu finden, die entweder durch ihre Eigenart oder durch ihre Stellung im Text dem Leser die wertende Beziehung zu den durch sie angedeuteten Dingen aufzwingen. Der Dichter dringt nicht auf der Grundlage von Sensationen und Sinnenlust zu Wirklichkeit vor, sondern Worte zu zeigen und zu urteilen“ (Mukařovský, *Studien* S. 261).

— „wie ich bin. Da ich bewusst und unbewusst von etwas umgetrieben bin, das man traditionellerweise Gott nennt und das Jesus als Praxis und Hoffnung artikulierte, fließt davon wohl manches in mein Schreiben ein. Aber das ergibt sich von selbst, ist kein willentliches Engagement“²³. Eine solche Äusserung — sie erinnert an das Diktum Hugo von Hofmannsthal²⁴: „So glauben die Dichter das, was sie gestalten, und gestalten das, was sie glauben“ — bestätigt die in der semantischen Geste des Gedichts sich artikulierende Absicht einer ästhetischen und ausserästhetischen Wirkungsweise bzw. Funktion. Die Einbeziehung des produktionsästhetischen Aspekts in die literarische Wertung ist so gesehen jedoch nur von sekundärer, lediglich komplementärer Bedeutung. Diese Auffassung teilt auch András Horn²⁵, wenn er schreibt: „Der Literaturtheoretiker hat es auf das objektive, vom jeweiligen Dafürhalten des Künstlers unabhängige Wesen der Literatur abzusehen (was freilich nicht ausschliesst, aus der *Ars poetica* grosser Dichter zu lernen). In ähnlicher Weise kann etwa religiöse Kunst — völlig legitim — objektiv als Kunst betrachtet werden: die allgemein angenommene bloss religiöse Intention ihrer Hervorbringer berührt ihre ansichseiende Ästhetizität nicht im geringsten“. Primär und essentiell hingegen ist für die Wertungsproblematik der rezeptionsästhetische Aspekt, weil er aufgrund der je aktuellen Wertung in verschiedenen Zeitphasen oder gar Epochen durch verschiedene Rezipienten den potentiellen, d. h. unabhängigen und — wie Mukařovský sagt — sogenannten „ewigen“ ästhetischen Wert als erschliessbar zeigt. Letztlich bleibt jedoch diese Möglichkeit unerreichbar, so dass wir auf die Erschliessung des aktuellen ästhetischen Werts angewiesen sind. Dieser ist jedoch allein im begründeten Konsens einer Gemeinschaft zu finden, die sich einer ähn-

²³ In seinem Vortrag *Entfremdung und Erfahrung in Theologie und Literatur*, gehalten am 4. Juni 1975 an der Universität Heidelberg, hat Kurt Marti gleichsam einen Kommentar zu seinem Gedicht *alles in allem* nachgeliefert:

„Die Bibel bezeugt einen Gott, der alle ihm gezogenen Grenzen immer wieder überschreitet. Er lässt sich weder in den religiösen und privaten Bereich abdrängen noch endgültig auf bestimmte Herrschaftsformen festlegen. Er ist, der er sein wird (2. Mose 3, 14) und will, nach Paulus 'alles in allem' werden (1. Korinther 15, 28). Dann, wenn er 'alles in allem' sein wird, wird jede menschliche Erfahrung auch Gotteserfahrung sein. Diese Perspektive verbietet es, in der Gegenwart voreilig eine Trennung einzuführen zwischen profanen und religiösen Erfahrungen und Gotteserfahrung einzig im parzellierten Bereich des Religiösen zu erwarten. Schon jetzt birgt jede menschliche Beziehung und Erfahrung die noch unerschlossene Zukunft und Dimension der Gotteserfahrung in sich. Das gilt selbst von Sünde und Schuld.

Nur: Wie kann von dieser noch unerschlossenen Zukunfts- und Gottesdimension selbst alltäglicher Erfahrungen geredet werden? Vielleicht in der Kategorie des 'Sinns'?" (Aus: K. Marti. *Grenzverkehr. Ein Christ im Umgang mit Kultur. Literatur und Kunst*. Neukirchen — Vluyn 1976 S. 98).

²⁴ *Der Dichter und diese Zeit*. In: *Die prosaischen Schriften*. Bd. 1. Berlin 1907 S. 45f.

²⁵ Horn. *Das Literarische* S. 55. Hans Günther („Alternative“ 81 S. 40) sieht den produktionsästhetischen Aspekt aus der Sicht des Prager Strukturalismus in folgender Weise: „Der tschechische Strukturalismus sieht im individuellen Produzenten eine Quelle der literarischen Dynamik, eine 'Umschaltstelle', wo gesellschaftliche und anthropologische Problemstellungen in künstlerische übersetzt werden. Das Individuum setzt die Aufgaben, die die gesellschaftlich-historische Situation die ideologischen und Klassenausinandersetzungen vorgeben, in künstlerische Lösungen um“.

lichen Mühe unterzogen hat, wie sie der vorgelegte Versuch darstellt. Nur auf der Ebene des begründeten und nachprüfbaren Konsenses und im Bewusstsein einer zwischen literarischer und ausserliterarischer Reihe bzw. Struktur wirksamen Wechselbeziehung lässt sich vernünftigerweise und wissenschaftlich plausibel literarische Wertung betreiben, aus der vorwissenschaftlichen Sphäre des Vor-Urteils in die wissenschaftliche Sphäre des Urteils bzw. Nach-Urteils gelangen²⁶.

III

Welche weiterführenden Erkenntnisse und Konsequenzen ergeben sich aus dem dargelegten Versuch?

1. Eine Trennung der Wertung in ästhetische und ausserästhetische ist nicht zulässig, vielmehr muss sie stets als dialektisch umfassender Prozess die „strukturelle Ganzheit“ von ästhetischen und ausserästhetischen Werten zu erfassen und zu werten bemüht sein.

2. Die Kategorie des Heiligen — von Roman Ingarden²⁷ auch als „metaphysische Qualität“ bezeichnet und so als finaler Wert gedacht — ist nicht nur als theologisches, sondern ebenso als ästhetisches Phänomen zu bewerten, sobald sie im ästhetischen Kontext eines poetischen Gebildes erscheint²⁸.

3. Der aktuelle ästhetische Wert der im ästhetischen Kontext realisierten Kategorie des Heiligen erweist sich erst als unabhängiger und gültiger (d.h. potentieller) ästhetischer Wert aufgrund seiner Position im Kontinuum von synchron und diachron sich konstituierenden literarischen Reihen.

4. Aufgrund solcher Einsichten und Erkenntnisse ergibt sich die Notwendigkeit einer literarästhetischen Wertung — im aufgezeigten Sinne — der gegenwärtigen wie der tradierten christlichen bzw. theologisch relevanten Literatur, wenn sie im Kanon der poetischen Literatur erscheinen will. Dies ist die für jede Generation immer neu zu stellende Aufgabe einer Gemeinschaft von Forschern und Wissenschaftlern, die das Sacrum als Wert respektieren: „Im Grunde verstehen wir nur, was wir lieben“ (Goethe).

²⁶ „Jedes Vor-Urteil muss sich [...] in ein inhaltlich gleiches Nach Urteil verwandeln können, so es auf relativ gesicherte Wahrheit Anspruch erhebt, — vorausgesetzt natürlich, dass eine empirische Prüfung überhaupt möglich ist“ (Horn. *Das Literarische* S. 207).

²⁷ Vgl. Ingarden. A. a. O. S. 310 ff. Nach Ingarden (S. 319) konstituieren die polyphone Harmonie der Wertqualitäten in ihrer Gesamtheit und die metaphysischen Qualitäten den Finalwert des literarischen Kunstwerks: „Sowohl die sich offenbarende metaphysische Qualität, wie die früher ange-deutete Weise ihrer Offenbarung in der Konkretisation eines literarischen Kunstwerkes bildet einen ästhetischen Wert“.

²⁸ Der New Criticism beispielsweise versteht das Heilige als „qualitative experience“, also zur künstlerischen Aussage gebrachte Erfahrung — etwa in der Lyrik — oder als Antizipation des absenten, jedoch ersehnten und erahnten Zustands einer künftigen Erfahrung (vgl. H. Rudnick. *Das Verhältnis von logischer und ästhetischer Sprachform bei den 'New Critics' und das Problem der literarischen Wertung*. Mach. Diss. Freiburg i. Er. 1965 S. 20 f. und S. 90).

SACRUM JAKO PROBLEM WARTOŚCIOWANIA LITERACKIEGO
 PRÓBA STRUKTURALISTYCZNEJ ANALIZY
 WIERSZA KURTA MARTI *ALLES IN ALLEM*

Streszczenie

Praski strukturalista Jan Mukařovský sformułował (począwszy od roku 1929) w swoich pismach teorię, która wartość literacko-estetyczną pojmuje jako fakt semiologiczny i społeczny, jako proces i energię, jako syntezę dialektyczną i jako strukturalną całość. Spośród istniejących teorii wartościowania ona bodaj w najbardziej adekwatny sposób nadaje się do strukturalnej analizy fenomenu *sacrum*, tak jak się ono ujawnia w wierszu szwajcarskiego pisarza protestanckiego Kurta Marti pt. *alles in allem*. *Sacrum* jest tutaj pojmwane równoznacznie z chrześcijańskim pojęciem Boga. Posługując się literacko-estetyczną teorią wartościowania J. Mukařovský'ego autor wykazuje, że rzeczywistość Bóg-sacrum realizuje się tu — w sposób poetycki — zarówno na płaszczyźnie leksykalnej i syntaktycznej, jak i semantycznej jako fenomen transcendentny i nie pozostający w żadnym stosunku do ludzkiego doświadczenia. Dominującymi środkami poetyckimi tego wiersza są paralelizmy o charakterze zarówno symetrycznym, jak i opozycyjnym, ujawniające się we wszystkich trzech wymienionych warstwach: leksyki, semantyki i składni. Elementy dźwiękowo-formalne spotykają się w ten sposób z treściami pojęciowymi w całości strukturalnej i zarazem w dialektycznej antynomii, która polega na poetyckiej grze z dwoma pojęciami Boga: transcendentnym i immanentnym. *Sacrum* urzeczywistnia się w ten sposób jako wartość zarówno estetyczna, jak i teologiczna. Analiza wiersza potwierdza, że kategoria *sacrum* jest finalną wartością zarówno estetyczną, jak i pozaestetyczną i że jednej od drugiej nie można w procesie wartościowania odłączyć. Dopiero uwzględnienie obu wartości prowadzi do adekwatnego wartościowania dzieła literackiego i określenia jego pozycji tak w kontinuum diachronicznym, jak i na płaszczyźnie synchronii. Zadanie takie staje przed każdym pokoleniem na nowo i jest nieodzownym warunkiem wartościowania dzieł literatury chrześcijańskiej.

THE SACRED AS A PROBLEM OF LITERARY EVALUATION.
 A STRUCTURAL ANALYSIS OF KURT MARTI'S POEM *ALLES IN ALLEM*

Summary

In his writings from 1929 on, the Prague structuralist Jan Mukařovský developed a theory which treated aesthetic values in literature as a semiological and social fact, a process and energiea, a dialectical synthesis and a structural whole. Of all the theories of evaluation this one is perhaps the best suited for the structural analysis of the sacred as manifested in *alles in allem*, a poem by the Swiss Protestant writer Kurt Marti. The sacred is taken here to be synonymous with the Christian idea of God. Using Mukařovský's theory of literary and aesthetic evaluation we find that the reality of God-sacred is revealed in the poem on the levels of lexicon, syntax and semantics as a transcendental phenomenon incommensurate with the human experience. The dominant poetical devices used are symmetric and contrastive parallelisms on all three levels. Both formal and phonic elements converge with semantic concepts to form a structural whole and a dialectical antinomy of two concepts of God, the transcendent and the immanent. The sacred is thus realized as both an aesthetic and a theological value. The analysis of the poem confirms the view that the category of the sacred is the ultimate value, both aesthetic and non-aesthetic, and that the two cannot be separated in the process of evaluation. Only by considering both types of values can we evaluate a literary work adequately and establish its position in the synchronic and diachronic continua of literary works. Fulfilling that task, which faces each generation anew, is a necessary condition of the evaluation of Christian literary works.