

1. Oktober 2009

## Die Vielfalt des Verstehens Über die Sprache der Natur und die Sprache der Literatur

PETER BIERI

Wer wissen möchte, wie die Sprache wissenschaftlicher Forschung und die Sprache literarischer Vergegenwärtigung von Erfahrung zueinander stehen, muß sich als erstes fragen, welche Rolle Sprache *insgesamt* in unserem Verhältnis zur Welt spielt. Was machen wir mit der Sprache, und was macht sie mit uns?

### *Sprache als Medium des Verstehens*

Der Gedanke, der mich leiten wird, lautet: *Die Sprache macht uns zu Wesen, die des Verstehens fähig sind.* Bevor wir über Wörter und Sätze verfügen, sind wir blind den kausalen Kräften der Welt ausgesetzt und werden von ihnen herumgestoßen. Mit dem Erlernen von Sprache ändert sich unsere Position der Welt gegenüber grundlegend: Weil wir auf ihre kausale Macht nun mit einem System von Symbolen reagieren können, wird sie zu einer verständlichen Welt, die wir uns gedanklich anzueignen vermögen. Das gilt für die Natur ebenso wie für die anderen Menschen, und es gilt auch für uns selbst. Ob es darum geht, ein Naturereignis zu verstehen oder die Handlung eines anderen oder unser eigenes Erleben: Dadurch, daß wir diese Dinge zur Sprache bringen können, werden sie für uns verständlich. Die Sprache verwandelt die Welt als eine Dimension blinder kausaler Kräfte in eine Dimension verständlichen Geschehens. Wir sind von morgens bis abends damit beschäftigt zu verstehen, was um uns und in uns geschieht. Das können wir nur, weil wir sprechende Tiere sind.

Die erste Leistung, zu der uns die Sprache befähigt, ist diejenige der begrifflichen Organisation von Erfahrung. Begriffe sind Prädikate, also Wörter in Aktion. Sie helfen uns, die Gegenstände und Ereignisse, die uns begegnen, zu klassifizieren und einzelne Fälle als Beispiele für etwas

allgemeines zu verstehen. Ohne Sprache ginge das nicht: Es würde dann bei bloßen Arrangements von sinnlichen Eindrücken bleiben. Zwar käme noch sinnliche Mustererkennung dazu und ein elementares Bewußtsein von Ähnlichkeit. Aber es gäbe keine Möglichkeit, die wahrgenommenen Muster in eine kognitiv interessantere Beziehung zu setzen. Anschauung ohne Begriffe und also ohne Sprache ist blind. Erst wenn wir ein Repertoire von Prädikaten zur Verfügung haben, können wir etwas *als* etwas sehen und verstehen: ein Möbelstück als Antiquität, als etwas Seltenes und Teures; ein Haus als Rathaus, einen Platz als Marktplatz; einen Blitz als elektrische Entladung; einen Mann als Bürgermeister und korrupten Politiker; eine Ansammlung von Häusern als Stadt mit all den Dingen, die städtisches Leben ausmachen. Durch solche Beschreibungen entfernen wir uns von den bloß sinnlichen Konturen der Dinge und verstehen sie aus einer Perspektive heraus, die wir nur deshalb einnehmen können, weil wir uns mit dem Erlernen einer Sprache ein System von Kategorien angeeignet haben, das Licht auf die Dinge wirft.

Das konnten wir nur als Mitglieder einer Gemeinschaft. Sprachen sind Symbolsysteme, und Symbole sind, was sie sind, kraft bestimmter Regeln. Es sind nicht Regeln, die natürliche Regularitäten wie etwa die Planetenbahnen beschreiben. Es sind konventionelle Regeln, die wir nicht gefunden, sondern gesetzt haben, und sie haben den Charakter von Normen, indem sie angeben, wie ein Symbol gebraucht werden *soll*. Mit solchen Regeln geht die Unterscheidung von richtigem und falschem Gebrauch einher, für die wir die Anderen als Entscheidungsinstanz brauchen. Es kann aus begrifflichen Gründen keine vollständig privaten, solipsistischen Kategorien geben und also kein ganz privates, solipsistisches Verstehen der Welt. Als Wesen, die die Welt verstehen, sind wir zwangsläufig Teilnehmer an Sprachspielen, die wir zusammen mit Anderen spielen.

Verstehen heißt klassifizieren können. Das bedeutet nicht einfach, sprachliche Etiketts an die Dinge zu heften. Es heißt, die verstandenen Dinge im Lichte von Konditionalen, von wenn-dann-Beziehungen, zu sehen. Wenn etwas eine Antiquität ist, wurde es nicht gestern gemacht; wenn etwas ein Rathaus ist, ist es ein Ort, an dem politische Entscheidungen getroffen werden; wenn einer Bürgermeister ist, hat er bestimmte Befugnisse; wenn ein Kurzschluß eintritt, ist Strom im Spiel. Jede Klassifikation erlaubt Schlüsse, denn Prädikate bekommen ihre Bedeutung durch ihren Ort in einem inferentiellen Netz. Wenn wir sie lernen, lernen wir auch, was aus ihnen folgt und was sie voraussetzen. Und das heißt: Indem wir eine Sprache lernen, lernen wir auch die Idee des *Begründens*. Begründen heißt schließen, und richtig schließen heißt, von einem Satz so zu einem ande-

ren überzugehen, daß Wahrheit erhalten bleibt. Durch Sprache werden wir zu Wesen, die begründen können, was sie sagen – also zu vernünftigen, denkenden Wesen.

Als denkende Wesen in diesem Sinne sind wir fähig, das, was uns begegnet, aus seinen *Bedingungen* heraus verständlich zu machen. Die Idee der Bedingung ist die zentrale Idee für jedes Verstehen. Wir haben etwas dann und nur dann verstanden, wenn wir die Bedingungen kennen, die erfüllt sein müssen, damit es so ist, wie es ist. Bedingungen kennen heißt, Gesetzmäßigkeiten zu kennen, und die Idee der Gesetzmäßigkeit können wir nur haben, wenn wir über die modalen Kategorien verfügen: wenn wir wissen, was möglicherweise und was notwendigerweise der Fall ist.

Das also ist die Antwort auf die Frage, was die Sprache mit uns macht: Sie macht uns zu einer Gemeinschaft von denkenden Wesen, die ihre Erfahrung zu begrifflicher Artikulation bringen können, indem sie den logischen Raum von Klassifikation, Schließen und Begründen aufspannen, wo die sinnlichen Erfahrungen im Lichte von Bedingungen und Gesetzmäßigkeiten, von Möglichkeit und Notwendigkeit betrachtet werden können. Das ist ein an Kant erinnerndes Ergebnis in nominalistischem Gewande: Sprache als die Bedingung der Möglichkeit von gedanklich transparenter Erfahrung einer verständlichen Welt.

Im Lichte dieser Antwort können wir die Ausgangsfrage nach der Beziehung zwischen wissenschaftlicher und literarischer Sprache in eine andere Frage übersetzen: Wie unterscheiden sich wissenschaftliches und literarisches Verstehen? Was sind die gedanklichen Muster, die zu dem jeweiligen Verstehen führen? Und wie unterscheiden sich die hermeneutischen Ziele?

### *Natur verstehen*

Was wir verstehen wollen, ist oft ein Phänomen der Natur: ein Regenbogen, ein Vulkanausbruch, eine chemische Reaktion. Und dazu gehören auch Phänomene an unserem Körper: ein Ausschlag, ein epileptischer Anfall, die Wirkung eines Medikaments. Wenn wir hier fragen, warum etwas geschieht, erwarten wir die Angabe von Bedingungen im Sinne einer kausalen Geschichte, die eine detaillierte Kausalkette beschreibt; sie soll uns verständlich machen, auf welchem Wege die Ursache die Wirkung hervorbringt. In dieser Perspektive des Verstehens geht der Blick – könnte man sagen – nach innen, in das zu verstehende System hinein: Wir vergegenwärtigen uns, aus welchen Elementen es besteht, wie der Aufbau ist, welche Kräfte am Werk sind. Entscheidend ist also die Kenntnis des Materials und

der Gesetze, denen es gehorcht. Zur Formulierung dieser Gesetze brauchen wir Terme, die der extensionalen Logik gehorchen und sich für eine Metrik eignen. Denn das Ideal der Genauigkeit ist das der quantitativen Genauigkeit, die es erlaubt, aus metrisch eindeutigen Anfangsbedingungen metrisch eindeutige Folgebedingungen abzuleiten. Verstehen heißt hier: ein Phänomen als Fall eines Naturgesetzes darzustellen und weitere solche Phänomene im Lichte dieses Gesetzes vorherzusagen.

### *Handlungen und ihre Gründe verstehen*

Doch natürliche Phänomene sind nicht das einzige, was wir zu verstehen suchen. Oft sind es Handlungen, die wir uns verständlich machen wollen. Und das gedankliche Muster, das uns dabei leitet, ist ein ganz anderes als beim Verstehen eines natürlichen Vorgangs. Denken wir uns jemanden, der abstimmt oder einen Scheck ausstellt. Der erklärende Blick geht hier nicht in derselben Weise nach innen, wie wenn wir einen Ausschlag durch eine Stoffwechselstörung oder ein epileptisches Zucken durch ein neuronales Geschehen erklären wollen. Über das Material und den strukturellen Aufbau eines Menschen brauchen wir nichts zu wissen, wenn wir wissen wollen, warum er diese Partei wählt oder jemandem diese Summe Geld gibt. Anatomische und physiologische Informationen sind dafür irrelevant. Was wir wissen wollen, finden wir nicht innen, sondern außen, in seiner *Situation*: in den politischen Umständen oder seiner finanziellen Lage. Dort müssen wir suchen, wenn wir dasjenige finden wollen, was die Handlung verständlich macht: ihre *Gründe*.

Die Sprache der Gründe ist die Sprache des Geistes. In ihr machen wir uns ein Tun verständlich, indem wir dem Handelnden bestimmte Überzeugungen, Emotionen und Wünsche zuschreiben: Er wählt links, weil ihn die Armut empört, weil er mehr Gerechtigkeit möchte und weil er dieser Partei die nötigen Veränderungen zutraut. Oder: Er stellt den Scheck aus, weil das Geld dem Freund aus der Not hilft und er seine Sorgen nicht länger mit ansehen kann. Im Lichte solcher Gründe ist die Handlung *vernünftig* und ergibt einen *Sinn*. Vernünftigkeit und Sinn sind Kategorien, die beim Verstehen natürlicher Phänomene keine Rolle spielen; sie definieren das besondere gedankliche Muster, das wir beim Verstehen von Handlungen anwenden. Sie haben mit Kohärenz, mit Stimmigkeit zu tun: Eine Handlung ist vernünftig und sinnvoll, wenn sie zu den Meinungen, Wünschen und Empfindungen des Handelnden paßt. Und auch innerhalb der Dimension der Gründe geht es um eine Art Stimmigkeit, wie wir sie in der Natur

nicht kennen: Unsere Vernünftigkeit als Handelnde besteht auch darin, daß unsere Überzeugungen, Wünsche und Emotionen zueinander passen – daß sie sich zu einem kohärenten mentalen Profil fügen und nicht als isolierte Elemente in uns bestehen, die sich widersprechen.

Die Sprache des Geistes ist eine geniale Erfindung. Sie bietet die Möglichkeit, über das zu reden, was uns antreibt, ohne daß wir das geringste darüber zu wissen brauchen, was körperlich in uns geschieht. Wir blicken auf die Situation von jemandem und rekonstruieren daraus die Gründe seines Tuns. Wir sehen diese Gründe durchaus als kausale Faktoren, die jemanden in Bewegung setzen: Hätten wir nicht diese Überzeugungen, Wünsche und Emotionen, würden wir uns nicht so verhalten. Aber anders als im Fall natürlicher Phänomene lesen wir solche Konditionale nicht als Auftakt für eine kleinteilige, feinmechanische Geschichte. Wir glauben nicht, daß man innerhalb dieser Sprache eine solche Geschichte formulieren könnte, und die feinmechanische Fortsetzung interessiert uns auch gar nicht. Das einzige, was uns interessiert, sind die *Gehalte* unseres Meinens, Wünschens und Fühlens. Sie sind es, die das Verhalten als sinnvoll und verständlich erscheinen lassen. Entsprechend ist das Ideal der Genauigkeit ein ganz anderes als im Bereich einer Mechanik: Genau zu sein heißt nicht zu messen, sondern die Gründe ihrem Inhalt nach so weit wie möglich zu spezifizieren und zu sagen, was genau jemand glaubt, wünscht und fühlt. Je genauer wir das wissen, desto besser können wir vorhersehen, was er als nächstes tun wird. Denn auch Prognosen haben hier eine andere Logik als in der Natur: Sie sind keine Extrapolationen fest definierter Gesetze, sondern beruhen darauf, daß wir die Annahme der Zweckrationalität auf genau bekannte Situationen und hinreichend spezifizierte mentale Gehalte anwenden.

Die Sprache des Geistes macht etwas möglich, ohne das unser Leben nicht denkbar wäre: die Alltagspsychologie, in der wir uns zurechtlegen, warum die anderen und wir selbst tun, was wir tun. Stellen Sie sich vor, wir wachten morgen früh auf und hätten die Sprache des Geistes vergessen: Es wäre ein Alptraum. Wir könnten einander nicht mehr als Handelnden begegnen, sondern nur noch als Körpern, die unverständliche und unberechenbare Bewegungen vollzögen, denn wir sind nicht aus Glas und übersehen das physiologische Uhrwerk nicht, das uns antreibt. Würde es helfen, statt sich an die Sprache des Geistes zu erinnern, die Sprache der neurobiologischen Ursachen von Verhalten zu erlernen? Nehmen wir an, wir kennten diese ganze Mechanik und kennten sie, anders als heute, lückenlos: Wäre das ein Ersatz für die Alltagspsychologie? Natürlich nicht. Wir könnten über Input-Output-Funktionen und die vielfältigen energetischen Prozesse

sprechen, die in uns ablaufen. Das Muster des Verstehens wäre das früher besprochene, wie wir es bei Phänomenen der Natur anwenden: Naturgesetze, mathematische Sprache, metrische Genauigkeit. Was uns verschlossen bliebe, wäre die Möglichkeit, unsere Bewegungen als Handlungen zu sehen, die aus Gründen geschehen und dadurch zu vernünftigen, sinnvollen Handlungen werden.

### *Keine Metaphysik*

Aber wir *sind* doch körperliche Wesen, biologische Systeme und also ein Stück Natur. Heißt das nicht, daß das naturwissenschaftliche Muster des Verstehens auch für uns das letztlich entscheidende ist – dasjenige, das uns sagt, wie die Dinge *wirklich* sind? Und daß das Bild, das die Sprache der Gründe und des Geistes von uns zeichnet, zwar ein handliches, nützliches Bild ist, aber im Grunde ein falsches Bild, eine Illusion, wenngleich eine unverzichtbare?

Nein. Warum nicht? Betrachten Sie ein Gemälde an der Wand. Sie können es als einen physikalischen Gegenstand unter anderen beschreiben, von seiner Masse und seinem Gewicht sprechen, von seiner statischen Energie, seiner Temperatur und der chemischen Zusammensetzung der Farben. Aus dieser Perspektive wird das Gemälde vom Museumstechniker betrachtet, der für die Aufhängung, die Temperatur und die Feuchtigkeit der Räume verantwortlich ist. Sie können das Gemälde aber auch wie ein Kunsthistoriker beschreiben, indem Sie davon sprechen, was es darstellt, was für einen Malstil wir vor uns haben und was für eine Rolle das Sujet für den Maler und die Epoche hatte. Dieser Betrachtungsweise können Sie die rein ästhetische Perspektive hinzufügen, aus der heraus Sie von der Schönheit, der Ausdruckskraft, der Ausgewogenheit oder Originalität des Bildes sprechen mögen. Und schließlich können wir an den Auktionator denken, den vor allem die Echtheit, der Handelswert und die Herkunft des Bildes interessieren. Verschiedene Interessen, verschiedene Perspektiven der Betrachtung und Beschreibung. Niemand käme auf die Idee, zu sagen, daß die Dinge, die wir in den verschiedenen Beschreibungsweisen sagen, nicht alle im gleichen Sinne und mit derselben Buchstäblichkeit *wahr* sein könnten. Es ist im genau gleichen Sinne wahr, daß das Bild 30 Kilo wiegt und in Öl gemalt ist, wie es wahr ist, daß es das Abendmahl darstellt, ein verkitschtes Machwerk ist und auf der letzten Versteigerung einen unverständlich hohen Preis erzielt hat. Anders ausgedrückt: Keine der verschiedenen Beschreibungen ist *näher an der Wirklichkeit* oder besitzt einen *höheren Grad an Tatsäch-*

*lichkeit* als die anderen. Wir haben unterschiedliche Systeme der Beschreibung für unterschiedliche Zwecke entwickelt. Keines ist einem anderen ohne Rücksicht auf den Zweck, also *absolut* überlegen, und deshalb wäre es Unsinn, wenn jemand versuchte, zwischen ihnen eine *Konkurrenz* herzustellen und das eine gegen die anderen *auszuspielen*. Stellen Sie sich vor, jemand sagte: „Gut, gut, man kann viel über Darstellung, Stil, Schönheit und Preis schwätzen; aber das einzige, was an dem Bild *wirklich* wirklich ist, sind seine physikalischen und chemischen Eigenschaften, denn im Grunde ist es nichts weiter als ein riesiger Haufen von Molekülen“. Jemanden, der das sagte, könnte man einen Physikalisten nennen, und man könnte ihm erwidern: „Schon klar, wir verstehen, daß es Ihnen um eine illusionslose, nüchterne Bestandsaufnahme der Welt geht. Aber sehen Sie, Ihr Physikalismus ist letztlich nichts anderes als der Glaube an das absolute Privileg der einen Weise, die Welt zu beschreiben. Und das ist Metaphysik. Warum? Nun, weil es für diesen Glauben einfach keinen *Grund* gibt, und weil sich die Geschichte der Metaphysik sehr gut als die Geschichte von Versuchen verstehen läßt, bestimmte Beschreibungssysteme vor allen anderen auszuzeichnen und zu behaupten, daß sie definieren, was *eigentlich* wahr und *eigentlich* wirklich ist.“

Und so ist es auch mit der Sprache der Natur und der Sprache des Geistes, mit dem Naturverstehen und dem Handlungsverstehen. Keines ist näher an der Wirklichkeit als das andere, keines besitzt einen höheren Grad an Tatsächlichkeit als das andere, und keines kann durch das andere ersetzt werden. Verschiedene Beschreibungssysteme, wie es die naturwissenschaftliche und die alltagspsychologische Sprache sind, sind verschiedene Filter des Verstehens, durch die wir die Welt auf verschiedene Weise sehen und die wir aus ganz unterschiedlichen Interessen heraus erfunden haben. Wenn es um Kontrolle, meßgenaue Vorhersagen und Machbarkeit geht, brauchen wir den einen Filter, wenn wir Vernünftigkeit und Sinn im menschlichen Tun erkennen wollen, den anderen. Verwirrung entsteht nur dann, wenn wir die Filter vertauschen und die Beschreibungssysteme vermengen.

*Literatur: die Leidenschaft des genauen Erzählens*

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen zu Sprache, Wahrheit und Welt kann ich mich nun der schwierigen Frage zuwenden, die der Titel dieser Vortragsreihe vorgibt: Was ist, verglichen mit der Wissenschaft, das Besondere an der literarischen Sprache und dem literarischen Verstehen?

Ein großer Teil literarischen Verstehens ist *erzählerisches* Verstehen. Literarische Texte sind oft Erzählungen, in denen beschrieben wird, was Menschen tun und erleben. Eine Erzählung ist eine Folge von Sätzen, die das Tun und Erleben von Figuren verständlich macht, indem sie die Bedingungen zur Sprache bringt, aus denen sie sich entwickelt haben. Die Sprache, an die solche Erzählungen anknüpfen, ist die Sprache der Alltagspsychologie, die Sprache des Geistes. Im Unterschied zu einem momentanen Kommentar über die momentanen Beweggründe einer kurzfristigen Handlung wird eine Geschichte erzählt, in der man sowohl verfolgen kann, wie sich die äußeren Situationen verändern, als auch, wie sich die Innenwelt der Figuren entwickelt. Es sind solche längeren Geschichten, die zweierlei deutlich machen: Die Idee des Geistes ist eine erzählerische Idee, und: Die Kategorie der Situation ist eine historische Kategorie. Eine Situation ist immer etwas, in das man geraten ist und das man nur dann vollständig kennt, wenn man den Weg dahin erzählen kann. Und dieser Weg erschließt sich nur, wenn man sich erzählerisch vergegenwärtigt, wie die Figuren durch ihr Denken, Fühlen und Wünschen die Situation geschaffen haben.

Das weiß jeder, der eine Geschichte erzählt, auch außerhalb der Literatur. Was also ist das Besondere an einer literarischen Erzählung?

Es ist die besondere *Genauigkeit* einer solchen Erzählung. Es gibt die Vorstellung, daß es in der Literatur vor allem auf die Schönheit der Sätze und die Erhabenheit der Worte ankomme, auf seltene, kostbare, erlesene Formulierungen und wuchtige Metaphern. Ich denke, es ist anders: Es kommt zuerst und vor allem darauf an, daß die Wörter in der Beschreibung von Situationen und Erfahrungen genau sind, genau und unbestechlich.

Die Anstrengung der Genauigkeit kann zu seltenen, kostbaren und schönen Sätzen führen, wie man sie bei Fernando Pessoa findet: „Die Haupttragödie meines Lebens ist, wie alle Tragödien, eine Ironie des Schicksals. Ich weise das wirkliche Leben ab wie eine Verdammnis; ich weise den Traum ab wie eine unfeine Befreiung. Aber ich durchlebe das Schmutzigste und Alltäglichste des wirklichen Lebens; und ich durchlebe das Eindringlichste und Beständigste des Traumes. Ich bin wie ein Sklave, der sich während der Siesta betrinkt – doppeltes Elend in einem einzigen Körper“ („Das Buch der Unruhe“, Eintrag 16). Und die Leidenschaft der Genauigkeit kann grandiose Metaphern hervorbringen wie bei Martin Amis im Roman *Gierig*: „Über kochenden Dampfmaschinen liegt auf der Skyline der Innenstadt eine Schmierspür von Gottes grünem Rotz.“ (S. 199)

Doch es gibt auch die Kunst der ungewöhnlichen Genauigkeit in der pointiert gewöhnlichen Sprache, wie etwa in Jerome David Salingers Roman „Der Fänger im Roggen“, in dem Holden Caulfield in Skaz, dem Jargon

eines Teenagers, seine Erlebnisse auf den Straßen von New York erzählt. „Mir war danach, aus dem Fenster zu springen. Wahrscheinlich hätte ich es sogar getan, wenn ich sicher gewesen wäre, daß mich jemand gleich nach dem Aufprall zugedeckt hätte. Ich wollte nicht, daß mich ein Haufen Gaffer anglotzte, wenn ich ein einziger Blutklumpen war.“ (S. 137)

Literarische Texte sind sprachlich etwas Besonderes, das ist natürlich richtig. Doch was sie besonders macht, muß sich zwingend aus dem Ziel der Genauigkeit ergeben, und wenn man sie in ihrer sprachlichen Besonderheit schätzt, dann deshalb, weil man den Willen zur Genauigkeit spürt. Ist er nicht erkennbar, wird die sprachliche Besonderheit maniert wirken, gesucht und präziös, und die Originalität wird als etwas Erzwungenes, sogar Zwanghaftes erscheinen.

Die Leidenschaft des literarischen Schreibens ist also die Leidenschaft der Genauigkeit in der Vergegenwärtigung von Situationen und Erfahrungen. Dazu gehört der Kampf gegen das, was man *sprachlichen Schutt* nennen könnte: klebrige Sprachgewohnheiten, tradierte Kategorienfehler, verrutschte Bilder, leer laufende logische Partikel, versteckte Widersprüche, unerkannte Redundanzen.

Diese Leidenschaft ist der platonischen, philosophischen Leidenschaft verwandt. Etwas kühn könnte man den methodischen Grundgedanken der platonischen Dialoge so formulieren: Man sollte sich hüten zu meinen, daß jeder grammatisch wohlgeformte Satz auch einen Gedanken ausdrückt; es gibt ungezählte Sätze, die an der Oberfläche in Ordnung sind, aber keinen echten gedanklichen Gehalt haben und eigentlich nur Geschwätz darstellen. Das ist es, was sich zeigt, wenn Sokrates die geläufigen Auskünfte über Gerechtigkeit, Bedeutung, Wahrheit und dergleichen auf den Prüfstand stellt und seine Gesprächspartner entdecken läßt, daß sie keine Ahnung hatten, wovon sie redeten. Die Gesprächspartner sind am Ende wacher als zuvor, wacher und mißtrauischer gegenüber vertrauten, aber gedanklich leeren Redeweisen. Deshalb pflegte ich meinen Studenten zu sagen: Philosophie ist diejenige Disziplin, in der die Idee des Gedankens ernster genommen wird als in jeder anderen.

Die philosophische und die literarische Wachheit haben also dieses gemeinsam: die Liebe zu den Wörtern, die unterlegt ist vom Mißtrauen gegenüber der glatten, schnellen, routinierten Redeweise. Die Gegner sind immer die Schwätzer, und manchmal ist man sich mit den eigenen Gewohnheiten des Redens und Schreibens selbst der härteste Gegner. In der Philosophie geht es dabei um die Stimmigkeit des Gedankens, in der Literatur um das treffende Wort, den treffenden Satz und die genau passende Metapher, die eine Erfahrung transparent zu machen vermögen. Wobei die beiden Wach-

heiten ineinander greifen müssen: Eine Erzählung muß gedanklich stimmig sein, und eine gedankliche Analyse wird scholastisch, wenn sie sich nicht auf eine genaue Beschreibung von Erfahrung stützen kann.

*Literatur: der Geist der Komplexität*

Doch was ist das eigentlich für eine Genauigkeit, auf die es beim literarischen Verstehen ankommt? Warum ist sie so wichtig, und woran ist sie zu messen?

In seiner Novelle „Das Versprechen“ erzählt Friedrich Dürrenmatt vom Kriminalkommissar Matthäi, der den Eltern eines mißbrauchten und getöteten Mädchens verspricht, den Täter um jeden Preis zu finden – „bei seiner Seligkeit“, wie der Text sagt. Der vermeintliche Täter, der nach einem endlosen Verhör gestanden hat, erhängt sich kurz darauf in seiner Zelle. Matthäi zweifelt an seinem Geständnis. Sein Dienst bei der Zürcher Polizei ist jedoch mit diesem Tag zu Ende, er muß ins Flugzeug nach Jordanien, um eine neue Stelle anzutreten. Da trifft er auf der Rollbahn des Flughafens eine folgenschwere Entscheidung: „Die Stewardess, die die Reisenden zur Maschine geführt hatte, hielt die Hand hin, um Matthäis Karte in Empfang zu nehmen, doch der Kommissär wandte sich aufs neue um. Er schaute auf die Kinderschar, die glücklich und neidisch zu der startbereiten Maschine hinüberwinkte. ‚Fräulein‘, sagte er, ‚ich fliege nicht‘, und kehrte ins Flughafengebäude zurück, schritt unter der Terrasse mit der unermeßlichen Schar der Kinder hindurch dem Ausgang zu.“ (S. 67)

Der Anblick der Kinder hat Matthäi klar gemacht, daß er den wirklichen Täter finden muß – so, wie er es der Mutter versprochen hat. Er wolle die vielen Kinder vor dem noch nicht gefaßten Täter schützen, erklärt er. Dieser Wille ist stärker als jede andere eingegangene Verpflichtung. Wir wissen, wie er entstanden ist, wir kennen die Situation und ihre Geschichte, und in diesem Sinne verstehen wir Matthäi. Wir versetzen uns in Gedanken aufs Rollfeld, sehen die Stewardess mit der ausgestreckten Hand vor uns, blicken zurück zu den Kindern und haben den Eindruck: Ja, das hätte mir auch passieren können, daß ich umgedreht und zurückgegangen wäre, um den Fall wiederaufzunehmen.

Doch man erklärt Matthäi, es sei zu spät, er könne nicht zurück in den Dienst. Damit beginnt der entscheidende Teil der Geschichte, in deren Verlauf Matthäi zum Trinker wird und alles verliert, auch seine moralische Integrität und seine Würde. Aus einer Kinderzeichnung schließt er, daß der Täter aus dem Graubünden stammt. Und so pachtet er auf der Strecke

zwischen Chur und Zürich eine Tankstelle und wartet, daß der Täter vorbeikommt. Als Lockvogel dient ihm das Mädchen einer Prostituierten, mit der er sich zusammengetan hat. „So wartete er denn. Unerbittlich, hartnäckig, leidenschaftlich. Er bediente seine Kunden, tat seine Arbeit, Benzin einfüllen, Öl, Wasser nachfüllen, Scheiben wischen, immer die gleichen mechanischen Hantierungen. Das Kind war neben ihm oder beim Puppenhaus, wenn es von der Schule zurückkam, trippelnd, hüpfend, staunend, vor sich hinredend, oder saß singend auf der Schaukel mit fliegenden Zöpfen und rotem Röcklein. Er wartete und wartete. Die Autos fahren an ihm vorbei, Wagen in allen Farben und Steuerklassen, alte Wagen, neue Wagen. Er wartete.“ (S. 112)

Matthäi, früher der beste Mann der Zürcher Polizei, sitzt trinkend vor der Tankstelle, er raucht und stiert vor sich hin, tagelang, wochenlang. Er mißbraucht ein Kind als Köder. „Sie sind ein Schwein“, sagt die Mutter, als sie begreift, weshalb er sie zu sich genommen hat.

Ein anderer Grund, von Dürrenmatts Geschichte zu sprechen, ist dieser: Sie zeigt, daß eine interessante Erzählung uns dazu zwingt, den Radius unseres Verstehens zu vergrößern. Wie gesagt: Daß Matthäi auf dem Rollfeld umdreht, ist etwas, das man gut nachvollziehen kann. Auch der Entschluß, auf eigene Faust weiterzumachen, ist nicht unverständlich; man kann ihn in sich spüren, wenn man sich in die Lage des Kommissars versetzt. Schwieriger wird es, wenn man von der Tankstelle liest und dem Vorhaben des Wartens auf unbestimmte Zeit. Die Chancen, den Täter auf diese Weise zu erwischen, sind minimal. Es sind doch Tage, Wochen und Monate von Matthäis Leben, die auf diese Weise in leerem Warten vergehen. Es ist ein Leben, in dem einer versucht, durch Warten etwas herbeizuzwingen, über das er absolut keine Kontrolle hat. Eine Verrücktheit also. Könnte mir das auch geschehen?, fragt man sich als Leser.

Die Frage wird dazu führen, daß man sich eigenes Tun vergegenwärtigt, hinter dem mächtige Kräfte standen, obwohl es gegen die Vernunft war. Das Lesen der Geschichte stellt das eigene Selbstbild auf den Prüfstand und öffnet dunkle Korridore der Erinnerung. Und so wird es auch sein, wenn wir davon lesen, wie Matthäi das Kind und seine Mutter als bloße Mittel zum Zweck mißbraucht und damit etwas beispielhaft Unmoralisches tut. Wären wir dazu auch fähig?, fragen wir uns, und: Haben wir nicht tatsächlich auch schon so gehandelt?

Kunstvolle, literarische Erzählungen erinnern uns auf diese Weise an uns selbst und sind in diesem Sinne eine Quelle der Selbsterkenntnis. Das können sie nur deshalb sein, weil sie einem wichtigen Gedanken verpflichtet sind: nie die Komplexität des menschlichen Denkens, Fühlens und Han-

delns zu unterschätzen. *Der Geist des literarischen Erzählens ist der Geist der Komplexität.* Eine interessante Erzählung zeigt uns Figuren, an denen wir sehen, wie vielschichtig Menschen sind, wie oft die oberflächliche Rationalität durchbrochen wird, wie zerbrechlich eine emotionale Identität sein kann. Kommissar Matthäi, der uns anfangs als ruhiger, überlegter, berechenbarer Mann vorgestellt wird, läßt seine neue Aufgabe in Jordanien einfach sausen und wird von einer Unterströmung in sich selbst erfaßt, die ihn zum Alkoholiker macht, der an einer Tankstelle vor sich hin stiert. Wie konnte das passieren? Was war da in ihm angelegt an Verbohrtheit und Fanatismus, das sich Bahn brach? Woher diese Grausamkeit, die ja auch eine Grausamkeit gegen sich selbst ist?

Der Geist des literarischen Erzählens ist auch der Geist der Skepsis und des eingestandenen Nichtwissens, der einhergeht mit dem Respekt vor der Tiefe einer Figur, der sich sogar im Erzähler selbst als das Gefühl zeigt, daß die eigenen Figuren nie ganz auszuloten sind. Wer Figuren aus diesem Respekt heraus entwickelt, wird sie so weit offen lassen, daß der Leser die eigene Phantasie in sie hineingießen kann. Und vielleicht ist das, was eine Figur unvergeßlich macht, am Ende gar nicht die Figur selbst, sondern der Korridor der Phantasie, den sie im Leser aufgestoßen hat.

Früher habe ich gesagt, daß literarisches Erzählen einen Kampf gegen sprachlichen Schutt kämpft. Nun füge ich hinzu: Das literarische Erzählen kämpft auch einen Kampf gegen zu einfache, eindimensionale Vorstellungen vom menschlichen Tun. Auch in diesem Sinne ist Genauigkeit ein Maßstab für literarisches Verstehen.

### *Literatur: Fiktion als Vergegenwärtigung von Erfahrung*

Dürrenmatts Geschichte zeigt auf eindrucksvolle Weise, wie das Erzählen aus dem Bedürfnis des Verstehens entspringt. Der Erzähler fährt mit jemandem bei der Tankstelle vorbei, wo der verwarloste Matthäi bedient, und sofort hat er den Wunsch, dem anderen und auch sich selbst zu erzählen, wie es dazu kam. In gewissem Sinne *muß* er diese Geschichte erzählen. Es gibt Dinge, die man nur erträgt, indem man sie sich erzählerisch aneignet. Das ist einer der Gründe, warum es Literatur gibt. Eine Erfahrung in Worte zu fassen verhindert, daß wir nur ihre Opfer sind.

Damit bin ich bei einer möglichen Definition von Literatur angekommen: Literatur ist kunstvolle sprachliche Vergegenwärtigung von Erfahrung. Wer zu schreiben beginnt, tut es, um sich eine Erfahrung zu vergegenwärtigen. Es wird nicht irgend eine Erfahrung sein, sondern eine, die

sein Verhältnis zur Welt bestimmt, und eine, die ihm trotz dieser bestimmenden Rolle nicht transparent ist. Die Energie, die hinter dem Schreiben einer Geschichte steht, speist sich aus dem leidenschaftlichen Bedürfnis, diese Erfahrung zur Klarheit zu bringen und sie sich auf diese Weise erst richtig anzueignen.

Warum aber *erfindet* man Geschichten, wenn es doch darum geht, eigene Erfahrungen zur Sprache zu bringen? Man könnte von einem Paradox der Fiktion sprechen: um sich selber zur Sprache zu bringen, spricht man über andere, erfundene Figuren. Und man hat dabei weder das Gefühl, sich hinter den Figuren notdürftig zu verstecken, noch, sich von sich und den eigenen Erfahrungen zu entfernen. Im Gegenteil: Je tiefer man sich in die erfundenen Figuren hineindenkt, desto mehr hat man den Eindruck, ganz bei sich selbst zu sein. Und weil die schöpferische Phantasie diese Erfahrung der Nähe zu sich selbst ermöglicht, schafft die literarische Vergegenwärtigung ein besonders intensives Erleben von Gegenwart, das jede äußere, sinnliche Gegenwartserfahrung an Intensität und Tiefe weit übertrifft.

Das Paradox der Fiktion löst sich auf, wenn man sich diejenige Eigenschaft am Prozeß des Erfindens vor Augen führt, die vielleicht die wichtigste ist: *Verdichtung*. Wer eine Romanfigur erfindet und sie mit einem Plot umgibt, um sie in der Tiefe verständlich zu machen, der konzentriert sich auf ein Segment oder eine Schicht seiner Welt- und Selbsterfahrung, läßt sie hervortreten und tut nun alles, um ihr möglichst scharfe Konturen zu geben. Das Ziel dieser Konturierung leitet jeden Schritt in der Entwicklung der Figur, und die Konzentration auf diese eine, ausgezeichnete Dimension des Erlebens macht die besondere Künstlichkeit einer jeden Romanfigur aus – eine Künstlichkeit, die nichts Negatives ist, das man einer positiv verstandenen „Natürlichkeit“ gegenüberstellen könnte, sondern eine Künstlichkeit im Sinne einer Verdichtung und Konzentriertheit, wie sie unverzichtbar ist, wenn man sich ein Thema literarisch erarbeiten will. Alle unvergeßlichen Romanfiguren besitzen diese Art von kunstvoller Konzentriertheit: Madame Bovary, Anna Karenina, Josef K., Humbert Humbert, Homo Faber, Adrian Leverkühn. In einem wirklichen Leben, wie es dasjenige eines Autors ist, gibt es diese Konzentriertheit nicht, außer vielleicht im Rahmen eines seelischen Zusammenbruchs, der sich aus der Zuspitzung eines einzigen, großen und heftigen Konflikts ergibt. Ein wirkliches Leben ist vielfältig geschichtet, es bildet einen Kokon aus den unterschiedlichsten Themen, nichts ist eindeutig und kristallin. Das Schreiben einer Erzählung, könnte man sagen, schafft Laborbedingungen, um auf einen Teil der unübersichtlichen Innenwelt mit dem Mittel der dramatischen Zuspitzung ein ungewöhnlich helles und klares Licht zu werfen. Und wenn man es

so sieht, ist es nicht mehr paradox, wenn einer, um sich selbst zu verstehen, einen anderen, Fremden erfindet. Die Inszenierung des Fremden ist eine Inszenierung seiner selbst, nur eben in einer analytischen Dichte und Transparenz, die durch einen autobiographischen Bericht nie zu erreichen wäre.

*Literatur: die Musik der Worte*

Erzählerisches Verstehen; Genauigkeit in den Worten; Respekt vor der Komplexität unserer Beweggründe; Vergegenwärtigung von Erfahrung durch erfinderische Dichte: Das sind bisher die Stichworte gewesen, mit denen ich das literarische Verstehen gekennzeichnet habe. Auf dieser Liste fehlt ein Kriterium, das in gewissem Sinne das wichtigste ist und zur Definition von Poesie gehört: Die Sprache der Literatur vermittelt einen Teil des Inhalts durch die Form.

In der Erzählung „Montauk“ notiert Max Frisch über einen Aufenthalt in New York: „ich kann's nicht lassen, ich habe eine kleine Schreibmaschine gekauft ohne literarische Absicht . . . Diese Obsession, Sätze zu tippen –“ (S. 21) Wenn er es nicht lassen kann, Sätze zu tippen, so werden das nicht irgendwelche Sätze sein. Es werden Sätze eines Dichters sein – Sätze also, die den verwohnten und verbrauchten Wörtern ihr spezifisches Gewicht zurückgeben, das sie einmal hatten. Sie werden seine Erfahrungen auf den Straßen von New York verlangsamen und für ein tieferes Verständnis öffnen. Und dieses wachsende Verständnis wird damit zu tun haben, daß es Sätze sind, die einen Teil ihres Inhalts durch ihre Form ausdrücken. Poetische Sätze also. Der Rhythmus und die Melodie von Frischs Sätzen ist unverkennbar und unverwechselbar – wie es bei jedem großen Autor der Fall ist. Und wenn sie uns, den Lesern, helfen, uns und unsere eigenen Erfahrungen besser zu verstehen, so hat das viel damit zu tun, daß man diese Sätze auch hören kann, als wären sie Musik.

Natürlich spricht ein literarischer Text auch von einer Sache – den Figuren und ihren Handlungen, dem Plot. Doch das Wichtigste an dem Text ist, *wie* er davon spricht. Das wird deutlich, wenn wir uns darauf beschränken, das bloße Geschehen zu nennen: Emma Bovary, eine gelangweilte Arztgattin, nimmt sich zwei Liebhaber, verschuldet sich bis über die Ohren, weiß keinen Ausweg mehr und nimmt Arsen. Das stimmt, klingt aber banal wie eine Geschichte in der Boulevardpresse. Und es *war* eine Geschichte in dieser Presse, die Flaubert als Vorlage diente. Daß daraus ein Buch wurde, das wir immer wieder lesen wollen, hat mit all den vielen Wörtern und Sät-

zen zu tun, die Flaubert inszenierte, indem er die Geschichte erzählte. In gewissem Sinne waren die Dinge, die Madame Bovary tut, für ihn nur ein Vorwand, all die Worte zu zelebrieren, aus denen die Geschichte besteht. Als ungefähr fünfzig Seiten des Romans standen, schrieb er in einem Brief an Louise Colet: „Was mir schön erscheint und was ich machen möchte, ist ein Buch über nichts, ein Buch ohne Bindung an Äußeres, das sich selbst durch die innere Kraft seines Stils trägt . . . ein Buch, das fast kein Sujet hätte, oder bei dem das Sujet zumindest fast unsichtbar wäre, wenn das möglich ist . . .“ (Brief vom 16. Januar 1852)

Es gibt hier eine Analogie zur Oper: Viele Libretti – also Plots – sind läppisch oder von übertriebener Pathetik, und nicht selten entbehren sie jeglicher Plausibilität. Doch letztlich gehen wir ja auch nicht wegen des Plots in die Oper, sondern wegen der Musik. Wir gehen immer wieder, weil wir diese Musik hören wollen. Und so ist es auch bei literarischen Texten: Wir lesen sie immer wieder, weil wir die Musik dieser Worte hören wollen. *Poesía é canto sem música*, Poesie ist Gesang ohne Musik, schreibt Pessoa. Das gilt für literarische Prosa nicht weniger als für Gedichte.

Wer versteht, worauf es bei einem Gemälde ankommt, käme nicht auf die Idee zu sagen: Nun weiß ich, was darauf abgebildet ist, und brauche nie wieder hinzusehen. Das hätte einen komischen, geradezu absurden Klang, denn wir wissen: Es kommt nicht auf die Sonnenblumen oder die Kreuzigung an, sondern darauf, wie van Gogh oder El Greco sie gemalt haben. Und diese Farben, diese Perspektive und diesen Pinselstrich wollen wir immer wieder sehen. Das Kriterium für einen literarischen Text ist, ob es uns damit auch so geht: ob wir ihn auch immer wieder lesen wollen, obwohl wir den Inhalt längst kennen. Ob wir ihn also wegen seiner Form immer wieder lesen. So, wie wir die Filme von Antonioni oder Bergmann auch immer wieder sehen wollen, die meisten „Tatorte“ dagegen nicht. Diesen Unterschied gibt es auch im Genre des Kriminalromans. Viele von ihnen kaufen wir am Bahnhof in Basel und werfen sie nach dem Aussteigen in Hamburg weg, denn nun wissen wir, wie es ausging, und darüber hinaus ist der Text nicht von Interesse. Wenn wir dagegen etwa Raymond Chandler lesen, so spielt es im Grunde keine Rolle, wer was getan hat. Wir wollen stets von neuem lesen, wie Philip Marlowe melancholisch durch Los Angeles stolpert, und wir wollen es lesen, weil wir dem Text zuhören wie einem Saxophon, von dem wir nicht genug bekommen können.

Max Frisch wurde gefragt, warum Julika Stiller rothaarig sei. Er grinste in die Kamera und sagte: „Dieses Wort paßte am besten zum Rhythmus des Satzes“. Ich traute meinen Ohren nicht, und erst nach einer Weile begriff

ich, daß das kein Scherz war: Die Form kann den Inhalt bestimmen. In diesem Moment hatte ich das erste Mal das Gefühl, zu verstehen, worum es in der Literatur geht.

Musikalische Elemente gibt es in einem literarischen Text viele. Ein Text hat einen bestimmten Atem, einen Rhythmus und eine Melodie. Hören Sie den Eröffnungssatz aus „Tristram Shandy“: „Ich wünschte, entweder mein Vater oder meine Mutter, oder fürwahr alle beide, denn von Rechts wegen oblag die Pflicht ihnen beiden zu gleichen Teilen, hätten bedacht, was sie taten, als sie mich zeugten.“ Vergleichen Sie diesen barocken, verzögerten Rhythmus mit dem Staccato zu Beginn von Becketts Roman „Molloy“: „Ich bin im Zimmer meiner Mutter. Ich wohne jetzt selbst darin. Wie ich hierher gekommen bin, weiß ich nicht.“ Dazwischen liegen Welten. Welten liegen auch zwischen zwei anderen Eröffnungssätzen, dem einen von Andrea De Carlo, dem anderen von Thomas Mann. De Carlo: „Um drei Uhr nachmittags bin ich in meinem weißen MG auf der Goldfinch Avenue, Richtung Hills, mit einer Stones-Cassette im voll aufgedrehten Stereoapparat, und überfahre ein Stopplicht, ohne es zu bemerken.“ („Vögel in Käfigen und Volieren“) Was für eine Hektik! Dagegen „Der Zauberberg“: „Ein einfacher junger Mensch reiste im Hochsommer von Hamburg, seiner Vaterstadt, nach Davos-Platz im Graubündnischen. Er fuhr auf Besuch für drei Wochen.“ Welch eine Gelassenheit!

Wie uns ein Buch berührt, ob wir es mögen oder nicht, hat viel mit solchen musikalischen Eigenschaften zu tun – mehr, glaube ich, als wir bemerken. Wir legen eine Platte auf und spüren: nein, das jetzt nicht. Wir schlagen ein Buch auf und spüren: nein, diesen Klang will ich jetzt nicht. Menschen, die in Buchhandlungen blättern, tun etwas Ähnliches wie Menschen, die in Musikgeschäften in Platten hineinhören: Sie prüfen Klang, Rhythmus, Melodie. Und sie haben recht, wenn sie nach diesen Dingen gehen, denn viel vom Inhalt wird in einem literarischen Text eben durch die Form ausgedrückt, also durch Wortwahl, Stil und Tempo.

Daraus ergibt sich ein Maßstab für literarische Texte, der mir wichtiger vorkommt als die meisten anderen Kriterien, die man zu hören bekommt: Ein Text ist dann gelungen, wenn seine Melodie genau auf das Thema paßt – also auf die Erfahrung, die vergegenwärtigt werden soll.

Primo Levi, der italienische Schriftsteller, der von Beruf Chemiker war und also sowohl die Sprache der Wissenschaft als auch die Sprache der Literatur sprach, richtete dieses Gebot an den Schriftsteller: „Du sollst von jedem verwendeten Wort sagen können, warum du dieses und nicht ein anderes verwendet hast.“ (Zeitschrift „Hommes et livres“, 1977) Er hätte das auch als Gebot an den Wissenschaftler richten können. Doch dann

hätte es einen anderen Sinn gehabt, und man könnte sagen, daß ich in der vergangenen Stunde versucht habe, diesen Unterschied zu erläutern. Das sorgfältig abgewogene, präzise Wort ist im Munde des Wissenschaftlers dasjenige Wort, das die beste Erklärung, die beste Theorie und die verlässlichste Voraussage ermöglicht. Wenn ein Wort, ein Ausdruck, ein Term zu kritisieren ist, dann deshalb, weil er diesen Erwartungen im Wege steht. Das richtige Wort im Munde des Dichters dagegen ist dasjenige Wort, das ihm am besten hilft, die Art und Weise zur Sprache zu bringen, wie er die Welt erlebt. Und wenn es das falsche Wort ist, dann deshalb, weil es in seiner Bedeutung ebenso wie in seiner Melodie die gesuchte Erfahrung mehr verstellt als erhellt.