

Horst-Jürgen Gerigk  
**Lesendes Bewusstsein**

# Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen

---

Neue Folge



## Band 42

Horst-Jürgen Gerigk

# Lesendes Bewusstsein

---

Untersuchungen zur philosophischen Grundlage der  
Literaturwissenschaft

**DE GRUYTER**  
AKADEMIE FORSCHUNG



Vorgestellt von Horst-Jürgen Gerigk durch Rundschreiben vom 29.08.2016.

ISBN 978-3-11-051560-2  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-051754-5  
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-051577-0  
ISSN 0930-4304

**Library of Congress Cataloging-in-Publication Data**

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2016 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
Satz: Michael Peschke, Berlin  
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen  
♻ Gedruckt auf säurefreiem Papier  
Printed in Germany

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

---

Meinem akademischen Lehrer,  
Hans-Georg Gadamer  
(1900–2002),  
in Verehrung und Dankbarkeit  
gewidmet

„Körper und Stimme leiht die Schrift dem stummen Gedanken,  
Durch der Jahrhunderte Strom trägt ihn das redende Blatt.“

Friedrich Schiller, Der Spaziergang



# Vorwort

Die vorliegende Monografie behandelt den Umgang mit literarischen Texten. Vom Lesen und Interpretieren soll die Rede sein. Auf die „Theorie“ der Elf Essays des Ersten Teils folgen, als „Praxis“, die drei Werkanalysen des Zweiten Teils, mit denen die Probe aufs Exempel geliefert wird.

Der Denkraum, worin sich die hier vorgetragenen Überlegungen bewegen, wird mit dem Ersten Essay eröffnet: „Vom Nutzen und Nachteil der Philosophie für die Deutung literarischer Texte.“

Auf die damit sichtbar werdende leitende Frage „Literaturwissenschaft – was ist das?“ gibt der Zweite Essay eine deutliche Antwort. Ihre Berechtigung bezieht diese Antwort aus dem Begriff der „poetologischen Differenz“, der es gestattet, den literarischen Text sowohl innerfiktional („psychologisch“) als auch außerfiktional („poetologisch“) wahrzunehmen und zu analysieren.

Die verschiedenen Positionen des Lesers gegenüber einem literarischen Text werden in unserem Zusammenhang durch Einbeziehung der Lehre vom „Vierfachen Schriftsinn“ verdeutlicht.

Jedem der Elf Essays ist eine „Vorbemerkung“ vorangestellt, die seinen systematischen Ort im Referenzrahmen der vorliegenden Monografie fixiert. Separat hintereinander gelesen, lassen diese „Vorbemerkungen“ die Architektur der einzelnen Darlegungsschritte erkennen und liefern zum Verlauf des Ganzen den Aufriss.

Mit dem Begriff der „poetologischen Differenz“ erhält die hier explizierte „Literaturwissenschaft im strengen Sinne“ ihre Fundierung als eine eigenständige Disziplin, die sich von der „Schaffenspsychologie“ (den Autor betreffend) und der „Rezeptionspsychologie“ (den Leser betreffend) in Fragestellung und Erkenntnisinteresse grundsätzlich unterscheidet. Ins Zentrum rückt der literarische Text als Produkt einer künstlerischen Intelligenz, die nur im Kunstergebnis offen zutage tritt und damit für die „Poetologie“ unverstellt greifbar wird.

Was dies für die Praxis der Textauslegung bedeutet, wird im Zweiten Teil mit drei Interpretationen vor Augen geführt. Drei literarische Texte werden im Zugriff der „poetologischen Differenz“ analysiert: Homers „Odyssee“ (Epos), Goethes „Werther“ (Roman) und Hölderlins „Abendphantasie“ (Lyrik). Das heißt: dreimal findet eine Probe aufs Exempel statt, denn nur im Abenteuer der Interpretation hat die Literaturwissenschaft im strengen Sinne ihre Berechtigung und ihre Wirklichkeit. Es kommt darauf an, „poetologisch“ sehen zu lernen.





## Danksagung

Das Leben des Geistes vollzieht sich im Dialog mit der Tradition im Namen der Zukunft. Die vorliegende Abhandlung plädiert als Literaturwissenschaft im strengen Sinne für eine „poetologische Hermeneutik“. Seit meiner Dissertation über Dostojewskijs Roman „Der Jüngling“, die 1965 erschienen ist, habe ich meine Position, die Theorie der Literatur betreffend, immer wieder in Vorträgen und Publikationen vertreten und verteidigt. Für die Profilierung meiner Position waren, was mir inzwischen immer deutlicher wurde, die Tagungen sehr wichtig, bei denen ich mitgewirkt habe. So wurde ich mehrfach von Renate Breuninger (Universität Ulm) zu den Symposien des dortigen „Humboldt-Studienzentrums“ eingeladen. In der vorliegenden Abhandlung wurde der Erste Essay, „Vom Nutzen und Nachteil der Philosophie für die Deutung literarischer Texte“, von Renate Breuninger im Rahmen ihres Kolloquiums „Schönes Denken: Grenzgänge zwischen Philosophie und Kunst“ angeregt. Der Zweite Essay, „Literaturwissenschaft – was ist das?“, geht auf eine Ringvorlesung zum Thema „Wertung und Kanon“ an der Universität Göttingen zurück, die dort von Matthias Freise organisiert wurde und mir auch Konrad Cramer und Reinhard Lauer als Zuhörer und Diskussionspartner verschafft hat. Der Fünfte Essay, „Gibt es unverständliche Dichtung?“, war Teil einer Tagung des „Zürcher Kompetenzzentrums Hermeneutik“ (ZKH) zum Thema „Genese und Grenzen der Lesbarkeit“, die von Philipp Stoellger (Universität Zürich) organisiert wurde. Dort gehörten auch Brigitte Boothe und Ulrich Schmid zu den Diskussionspartnern. Der Sechste Essay, „Gehäuse und Grenzsituation: Karl Jaspers und die Literaturwissenschaft“, war Teil eines Kolloquiums zum Thema „Karl Jaspers im Schnittpunkt von Zeitgeschichte, Psychopathologie, Literatur und Film“ in Heidelberg, veranstaltet von Dietrich von Engelhardt (Geschichte der Medizin), Wolfram Schmitt (Psychiatrie) und mir, hervorgegangen aus unserem Arbeitskreis „Psychopathologie, Kunst und Literatur“, den wir zu Dritt 1983 in Heidelberg gegründet haben. Der Siebte Essay, „Dominante, Differenzqualität und Objektsynthese: drei Schlüsselbegriffe in Broder Christiansens ‚Philosophie der Kunst‘“, wurde von Ludger Udolph (TU Dresden) im Rahmen einer dortigen Strukturalismus-Tagung veranlasst. Der Achte Essay, „Das literarische Gebilde als ‚Rede des Anderen‘ und die Natur seiner Ausprägungen“, geht auf ein Kolloquium der Thyssen-Stiftung zum Thema „Probleme der Ästhetik“ in Heidelberg zurück, veranstaltet von Gottfried Boehm und Rüdiger Bubner unter Mitwirkung von Hans Robert Jauß und Max Imdahl. Der Neunte Essay, „Kann Kunst ‚realistisch‘ sein?“, war Teil eines Symposiums über „Europäische Realismen: Facetten, Konvergenzen, Differenzen“, veranstaltet von Uwe Dethloff (Universität Saarbrücken).

All diese so grundverschiedenen wissenschaftlichen Kontexte haben dazu beigetragen, meine eigene hermeneutische Position in der Perspektive von Zustimmung und Abgrenzung zu verdeutlichen. Dafür bin ich den genannten Initiatoren, Organisatoren und Teilnehmern dieser Tagungen sehr dankbar. Dialog inspiriert.

Mein besonderer Dank gilt meinem slawistischen Kollegen Werner Lehfelddt (Universität Göttingen), der mich bezüglich der „Komposition“ meiner vorliegenden Abhandlung beraten und bestärkt hat. Herrn Georg Reimer danke ich für die sorgfältige Vorbereitung der Drucklegung. Und zum Schluss möchte ich meinem Sohn Robert Gerigk dafür danken, dass er mit seinen unerschöpflichen Kenntnissen der Computertechnik dafür gesorgt hat, mein „Lesendes Bewusstsein“ perfekt zum Ziel zu führen.

Heidelberg  
im Februar 2016

Horst-Jürgen Gerigk

# Inhalt

**Vorwort — VII**

**Danksagung — IX**

## Erster Teil Theorie der Literatur

Erster Essay

**Vom Nutzen und Nachteil der Philosophie für die Deutung literarischer Texte — 3**

Vorbemerkung — 3

Philosophen und Schriftsteller — 3

Abstraktion und Einfühlung:

zwei Einstellungen des lesenden Bewusstseins — 13

Dieter Henrich — 15

„Kritik der reinen Vernunft“ und „Die Brüder Karamasow“ — 16

Hegel — 21

Zweiter Essay

**Literaturwissenschaft – was ist das?**

**Der Autor, das Werk und der Leser — 23**

Vorbemerkung — 23

„Die Wissenschaft ist die Theorie des Wirklichen“ — 23

Das „Positum“ der Literaturwissenschaft — 24

Nietzsche und Gadamer — 27

„Literatur“ – ein besonderer Gegenstand — 29

Definition des literarischen Textes — 30

Die poetologische Differenz — 32

Immanuel Kants Bedeutung für die Literaturwissenschaft — 36

Das Leben des Autors und die Wirklichkeit seiner Kunst — 40

Zwei Zugänge zum Werk: Schaffenspsychologie und

Rezeptionspsychologie — 43

Fazit: Autor – Werk – Leser — 45

Schlusswort: Wie viele Bücher kann ein Mensch lesen? — 46

Dritter Essay

**„Poetologische Differenz“ und „Vierfacher Schriftsinn“:**

**Der künstlerische Ausdruck und die Positionen des Lesers — 49**

Vorbemerkung — 49

Der zweifache Anblick: psychologisch und poetologisch

1 Der innerfiktionale Anblick — 49

2 Der außerfiktionale Anblick — 51

Längeres Gedankenspiel — 53

Die Lehre vom „Vierfachen Schriftsinn“ — 58

Vierter Essay

**Kants Lehre vom Schönen und was damit zusammenhängt:**

**das Angenehme, das Schöne und das Gute — 62**

Vorbemerkung — 62

Definitionen — 62

Das Angenehme, das Schöne und das Gute — 63

„Schulgerechtes“ — 64

Wo stecken die „ästhetischen Ideen“? — 67

Fünfter Essay

**Gibt es unverständliche Dichtung?**

**Das Nichts, die Angst und die Kunst — 71**

Vorbemerkung — 71

Angst und Sorge — 71

Nennung ist Bannung — 76

Unterwegs zum Text — 78

Sechster Essay

**„Gehäuse“ und „Grenzsituation“:**

**Karl Jaspers und die Literaturwissenschaft — 86**

Vorbemerkung — 86

Begriffsgeschichte — 86

Dasein als Thema: — 89

Karl Jaspers und Martin Heidegger — 89

Der Untergang der „Titanic“ — 91

Einzelne Grenzsituationen — 91

„Psychologie der Weltanschauungen“ als Lehrbuch der  
Literaturwissenschaft? — 92

Don Quijote im Gehäuse seines Wahns — 93

Hamlet ist „aus dem Häuschen“ — 93

Schlusswort — 94

Siebter Essay

**„Dominante“, „Differenzqualität“ und „Objektsynthese“:**

**drei Schlüsselbegriffe in Broder Christiansens „Philosophie der Kunst“ — 95**

Vorbemerkung — 95

Wer ist Broder Christiansen? — 95

Unter der Lupe — 98

„Philosophie der Kunst“ — 100

Differenzqualitäten — 101

Störung — 103

Dominante — 104

Autor, Werk, Leser — 105

Einwände gegen die russischen Formalisten — 106

Objektsynthese — 108

Fazit — 112

Nachbemerkung — 113

Achter Essay

**Das literarische Gebilde als „Rede des Anderen“ und die Natur seiner**

**Ausprägungen — 115**

Vorbemerkung — 115

Fragestellung — 115

Natürliche und artifizielle Lastigkeit: die zwei Möglichkeiten des literarischen  
Gebildes — 115

Acht Beispiele des literarischen Gebildes mit artifizieller Lastigkeit — 117

Beispiel I William Faulkner: „Absalom, Absalom!“ — 118

Beispiel II Edgar Allan Poe: „The Oblong Box“ — 121

Beispiel III Jorge Luis Borges: „Untersuchung des Werkes von  
Herbert Quain“ — 122

Beispiel IV Aleksej Krutschonjchs Wäscherechnung — 124

Beispiel V Ernst Jandl: „ÜBE!“ — 126

Beispiel VI Aleksej Krutschonjch: „dyr bul ščyl“ — 128

Beispiel VII Ernst Jandl: „klare gerührt“ — 129

Beispiel VIII Stéphane Mallarmés „schweigendes Gedicht“ — 130

Artifizielle Lastigkeit und Schema-Bild — 130

Neunter Essay

**Kann Kunst „realistisch“ sein?**

**Wirklichkeit und Mimesis — 135**

Vorbemerkung — 135

Kunst und Realität — 135

Realismus – was ist das? — 139

Die Wahrheit der Dichtung — 144

Mimesis — 147

Nachbemerkung: Sergej Eisensteins „Panzerkreuzer Potjomkin“ und Leni  
Riefenstahls „Triumph des Willens“ — 148

Zehnter Essay

**Die Wirklichkeit der „anthropologischen Prämisse“  
und die „impliziten Axiome“ fiktiver Welten — 152**

Vorbemerkung — 152

Die anthropologische Prämisse — 152

Implizite Axiome — 153

Schlusswort — 154

Elfter Essay

**Lesendes Bewusstsein:**

**„Lektüre“ als zentrales Problemfeld der Literaturwissenschaft — 155**

Vorbemerkung — 155

„Spuren lesen“ und „Lesen“ — 155

Der Begriff „Lektüre“ — 156

Abgrenzung gegen Theater, Oper und Film — 157

Lesendes Bewusstsein und literarischer Text — 158

Ausrichtung und Abrichtung — 159

Beispiel: „König Ödipus“ — 160

Poetologie und lesendes Bewusstsein — 161

Unterwegs zur poetologischen Rekonstruktion — 162

Vom „Vierfachen Schriftsinn“ — 163

Der literarische Text ist seiner Natur nach „ein endlicher Text“  
und „ein Text ohne Sprecher“ — 164

Poetologische Rekonstruktion — 165

Zweiter Teil Drei Werkanalysen

Erstes Beispiel

**Homer: „Odyssee“ — 169**

Einführung — 169

Gliederung — 170

Chronologie — 172

Polyphem — 174

Die Blendung — 177

Skylla und Charybdis — 178

Kirke, die Sirenen und Kalypso — 179

Penelope — 182

Zwischenbemerkung — 182

Fazit — 185

Zweites Beispiel

**Goethe: „Die Leiden des jungen Werthers“ — 186**

Einführung — 186

Sichtweisen — 186

Werthers versiegelter Brief an Lotte — 188

Flucht in die Außenwelt — 190

Ossian — 191

Goethe über Wirkungsgeschichte — 193

Tatort — 194

Werther und Lotte — 194

Chronologie — 196  
Zwischenbemerkung — 199  
Schlusswort — 200

Drittes Beispiel

**Hölderlin: „Abendphantasie“ — 202**  
Einführung — 202  
„Schulgerechtes“ — 202  
Vierfacher Schriftsinn — 203  
Die poetologische Differenz — 205  
Poetologie und „ästhetische Ideen“ — 206

Anhang

**Drucknachweise — 211**  
**Personenregister — 212**







Erster Teil

**Theorie der Literatur**



## Erster Essay

# Vom Nutzen und Nachteil der Philosophie für die Deutung literarischer Texte

## Vorbemerkung

Es geht um die Unterscheidung zwischen einem philosophischen Text und einem literarischen Text. Als Textbeispiele dienen Kants „Kritik der reinen Vernunft“ und Dostojewskijs „Die Brüder Karamasow.“ Von beiden Texten werden jeweils die ersten zwei Sätze zur Debatte gestellt. Das eine Mal geht es primär um Abstraktion, die auf Anschauung verweist; das andere Mal geht es primär um Anschauung, die auf Abstraktion verweist. Das „lesende Bewusstsein“ sieht sich dabei einer jeweils anderen Aufgabe gegenüber, auf die es sich automatisch einstellt. Um recht verstanden zu werden, bieten „Die Brüder Karamasow“ nicht weniger Schwierigkeiten als die „Kritik der reinen Vernunft“, doch sind diese Schwierigkeiten anders situiert. Die Argumentation mündet in ein Hegel-Zitat, worin die Eigenart der „Literatur“ von der Eigenart der „Philosophie“ abgegrenzt wird.

## Philosophen und Schriftsteller

Seit eh und je haben zwischen Philosophie und Literatur die verschiedensten Beziehungen bestanden. Philosophen haben sich darüber ausgelassen, was denn überhaupt ein Kunstwerk sei. Platon diskutiert im „Ion“ die Kunst des Rhapsoden und umkreist im „Staat“, ironisch facettiert, Wesen und Funktion der Dichtung aus jeder nur denkbaren Perspektive. Aristoteles hinterlässt eine „Poetik“. Giambattista Vico berichtet in seiner „Neuen Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker“ (Principi di una scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni) „Von der poetischen Weisheit“ (Zweites Buch) und „Von der Entdeckung des wahren Homer“ (Drittes Buch). Von Adam Smith besitzen wir „Lectures on Rhetoric and Belles Lettres“. Kants „Kritik der Urteilskraft“ ist im ersten Teil der ästhetischen Urteilskraft und der Lehre vom Schönen gewidmet. Schelling erläutert im Sechsten Hauptabschnitt seines „Systems des transzendentalen Idealismus“ die „Philosophie der Kunst“. Friedrich Schlegels „Schriften zur Literatur“ (1794–1800) sind seit 1970 gesammelt greifbar, darunter „Über Goethes Meister“ (1798) und „Gespräch über die Poesie“ (1800). Schopenhauers „Die Welt als Wille und Vorstellung“ behandelt im Dritten Buch die „Platonische Idee: das Objekt der Kunst“. Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“ liefern den Naturformen der Dichtung – Epos, Lyrik und Drama – eine ausführliche Gattungspoetik, die sich an der politischen Geschichte des Abendlandes orientiert. Stichwort: unterwegs zum Staat. Friedrich Theodor Vischer veröffentlicht

„Über das Erhabene und das Komische“ mit dem Untertitel „Ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen“ sowie einen „Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik“. In Kierkegaards Hauptwerk „Entweder-Oder“ ist eine ganze Monografie über Mozarts „Don Juan“ eingelagert. Gustav Theodor Fechner veröffentlicht eine „Vorschule der Ästhetik“ in zwei Bänden. Ralph Waldo Emerson unterscheidet in „Representative Men“ zwischen „Shakespeare, or, the Poet“ (Kap. 5) und „Goethe, or, the Writer“ (Kap. 7). Nietzsches „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ entwickelt am Beispiel der „Griechischen Tragiker“ eine Kulturtypologie. Diltheys Abhandlung „Die Einbildungskraft des Dichters“ mit dem Untertitel „Bausteine für eine Poetik“ ist Vorläufer seiner programmatischen Aufsätze unter dem Titel „Das Erlebnis und die Dichtung“, worin Lessing, Goethe, Novalis und Hölderlin porträtiert werden. Benedetto Croce's Hauptwerk behandelt „Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale“ und liegt seit 1905 auf Deutsch vor: „Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und Allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte.“ Theodor Lipps veröffentlicht zwei Bände zur „Ästhetik“ mit dem Untertitel „Psychologie des Schönen und der Kunst“. Den Begriff der „Fiktion“ erörtert zwar in allen nur denkbaren Richtungen „Die Philosophie des Als-Ob“ von Hans Vaihinger, wobei aber die literarische Fiktion nur ein ganz beiläufiges Interesse findet. Oskar Becker berichtet „Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers“ (in Festschrift für Edmund Husserl, 1929). George Santayana veröffentlicht „The Sense of Beauty. Being the Outlines of Aesthetic Theory“, und John Dewey denkt nach über „Art as Experience“. Bertrand Russell bringt in seiner „History of Western Philosophy“ ein ganzes Kapitel über „Byron“ unter. Alfred North Whitehead denkt nach über „Truth and Beauty“, das Kunstwerk betreffend, in seinen „Adventures of Ideas“ (Kap. xviii). Von Ludwig Wittgenstein sind „Vorlesungen über Ästhetik“ aus dem Jahre 1938 überliefert, die aus den Aufzeichnungen seiner Studenten in Cambridge rekonstruiert wurden und nun auch in deutscher Übersetzung vorliegen („Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychologie und Religion“, Göttingen 1971). Ernst Cassirer schreibt ein Buch über „Goethe und die geschichtliche Welt“ mit einem Kapitel über „Goethe und Platon.“ Hermann Glockner äußert sich über „Schiller als Philosoph“ und „Die ästhetische Sphäre.“ Heidegger fasst „Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung“ und veröffentlicht in seiner Aufsatzsammlung „Holzwege“ drei Vorträge unter der gemeinsamen Überschrift „Der Ursprung des Kunstwerkes“. Von Adorno erscheinen drei Bände „Noten zur Literatur“ und posthum seine „Ästhetische Theorie.“ Max Bense veröffentlicht eine „Einführung in die informationstheoretische Ästhetik“ mit dem Untertitel „Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie.“ Ernst Bloch legt unter dem Titel „Verfremdungen“ zwei Bände vor, von denen der erste Essays „Über Hoffmanns Erzählungen“ (die Oper), über „Hebel, Gotthelf und bäurisches Tao“ enthält sowie die „Philosophische Ansicht des Detektivromans“ und die „Philosophische Ansicht des Künstlerromans.“ Auch steckt „Das Prinzip Hoffnung“ von Anfang bis Ende voller literarischer Gestalten: Odysseus, Don Quixote, Werther, Faust, Raskolnikow etcetera. Gadamer versammelt unter dem Titel „Kunst als Aussage“ seine Überlegungen zu

Ästhetik und Poetik, schreibt einen Aufsatz über „Plato und die Dichter“ und liefert als „Poetica“ ausgewählte Essays über Stefan George, Hölderlin, Rilke, Celan, Johannes Bobrowski und Hilde Domin. Nelson Goodman veröffentlicht die Monografie „Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols.“ Arnold Gehlen fixiert „Zeit-Bilder“ mit dem Untertitel „Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei.“ Eine Monografie von Karl Löwith heißt „Paul Valéry. Grundzüge seines philosophischen Denkens.“ Walter Schulz veröffentlicht Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik unter dem Titel „Metaphysik des Schwebens.“ Dieter Henrich hält einen Vortrag über „Hegel und Hölderlin“ und legt zwei Monografien über Hölderlin vor: „Der Gang des Andenkens. Betrachtungen zu Hölderlins Gedicht“ sowie „Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794–1795).“ Peter Sloterdijk widmet in seiner „Kritik der zynischen Vernunft“ ein ganzes Kapitel Dostojewskij, dessen „Großinquisitor“ er dem „Kabinett der Zyniker“ zurechnet. Odo Marquard formuliert zur Frage nach der Zukunft der Erzählung kurz und bündig sein Statement: „Narrare necesse est“ (Philosophie des Stattendessen. Stuttgart 2000). Rüdiger Bubner schreibt über „Ästhetische Erfahrung“, und Gunnar Hindrichs veröffentlicht „Die Autonomie des Klangs“ mit dem Untertitel „Eine Philosophie der Musik.“ Arthur C. Danto fasziniert mit „The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art.“ Diese Aufzählung mag genügen, um das ständige Interesse der Philosophie an der Eigenart des Kunstwerks zu vergegenwärtigen.

Umgekehrt haben sich immer wieder die Dichter den Philosophen zugewendet oder auch ihre eigene dichterische Praxis mit systematischen Reflexionen begleitet – so etwa Lessing mit seinen Monografien „Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte“ (1766) und „Hamburgische Dramaturgie“ (1767–1769). Von Goethes zahlreichen Schriften zu Kunst und Literatur seien „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“ (1798) und „Über epische und dramatische Dichtung“ (1827) hervorgehoben. Jean Paul schreibt eine umfangreiche „Vorschule der Ästhetik“ (zweite Auflage 1813) und setzt sie 1825 mit einer „Kleinen Nachschule zur Ästhetischen Vorschule“ fort. Wieland veröffentlicht drei programmatische „Briefe an einen jungen Dichter“ (1782–1784). Hölderlin schreibt eine Abhandlung „Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes“, die allerdings nur als unvollendeter Entwurf überliefert ist (entstanden im März 1800; Titel später dem Text entnommen). Schiller verfasst eine ganze Reihe kunsttheoretischer Abhandlungen eigenen Rechts neben seiner dichterischen Produktion, und das nicht nur „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ (1792). Er reflektiert dichterisches Tun auf höchster Abstraktionsebene („Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“, 1780, und „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, 1795). 1798 und 1799 verfasst Novalis „Die Enzyklopädie“: seine Zusammenschau aller Wissenschaften, darunter auch „Philologie und Kunst.“ Heinrich von Kleist erläutert in einem „Brief eines Dichters an einen anderen“ in den „Berliner Abendblättern“ vom 3. Januar 1811 die Prämisse seiner Kunst, dass Kunst-

griffe vom Leser nicht bemerkt werden dürfen, um ihre Wirkung zu tun. E. T. A. Hoffmann lässt mit seiner Erzählung „Des Veters Eckfenster“ (1822) seine eigene Poetik zum literarischen Thema werden. Joseph von Eichendorff hält nicht viel vom lesenden Publikum und eröffnet 1824 seinen „Krieg den Philistern!“ mit einem „Dramatischen Märchen in fünf Abenteuern,“ worin der „Verfasser“ am Ende im „Narren“ seinen „leibhaftigen Doppelgänger“ erblickt und „entsetzt“ davonläuft. 1824 schreibt Puschkin sein programmatisches „Gespräch des Verlegers mit dem Dichter“ (Razgovor knigoprodavca s poetom“) als Vorspann zu seinem Versroman „Jewgenij Onegin“, das später nur noch separat als Gedicht veröffentlicht wurde. Wilhelm Hauff verfasst eine „Studie über zwölf Romane Walter Scotts“ (1826, gefunden im Nachlass) und veröffentlicht im „Morgenblatt für gebildete Stände“ (April 1827) seine Skizze „Die Bücher und die Lesewelt.“ William Savage Landor bringt zwischen 1824 und 1829 mehrere Bände mit imaginären Gesprächen heraus, darunter „Menander and Epicurus“, „Vergilius and Horatius“ sowie „Galileo, Milton, and a Dominican“ (in: „Classical Imaginary Conversations. Greek, Roman, Modern“, Washington and London 1901). Heinrich Heine veröffentlicht 1837 eine Einleitung zum „Don Quixote“ und 1839 seine umfangreiche, kohärente und viel beachtete Artikelserie über „Shakespeares Mädchen und Frauen.“ Annette von Droste-Hülshoff analysiert in einem ausführlichen Brief vom 14. Dezember 1843 an ihren Freund Levin Schücking dessen Erzählungen „Das Schloß am Meere“, „Frauenherz“ und „Das Stiftsfräulein“ wohlwollend und doch kritisch und bescheinigt ihm den begrüßenswerten „Übergang aus dem wilden westfälischen Wuchs in die anmutige Form der heutigen Literatur.“ Edgar Allan Poe liefert zu seinem berühmten Gedicht „The Raven“ das Protokoll seiner Entstehung unter dem Titel „The Philosophy of Composition“ (1846). Gottfried Keller veröffentlicht in den „Blättern für literarische Unterhaltung“ von 1849 bis 1855 eine ganze Serie von Besprechungen der Werke Jeremias Gotthelfs, die mit der Feststellung enden: „er war nur darum ein guter Volksschriftsteller, weil er ein guter, von innen heraus produktiver Dichter war.“ Herman Melville rezensiert 1850 Hawthornes Erzählungen „Mosses from an Old Manse“ (1846) unter dem Titel „Hawthorne and His Mosses. By a Virginian Spending July in Vermont.“ Melville ist fasziniert von Hawthornes düsterem Menschenbild, das auch in den „Twice Told Tales“ und in „The Scarlet Letter“ sichtbar werde, und Amerika, im Unterschied zu England, auszeichne: „Certain it is, however, that this great power of blackness in him derives its force from its appeals to that Calvinistic sense of Innate Depravity and Original Sin, from whose visitations, in some shape or other, no deeply thinking mind is always and wholly free.“ Turgenjew hält 1860 einen inzwischen weltberühmten Vortrag über „Hamlet und Don Quijote.“ Gustav Freytag veröffentlicht 1863 seine einflussreiche Abhandlung „Die Technik des Dramas.“ Dostojewskij hält 1880 seine vielbeachtete Rede über „Puschkin“, nachdem er zuvor einen Aufsatz über E. T. A. Hoffmann und Edgar Allan Poe (1861), zwei Aufsätze über George Sand und ihr Werk (Juni 1876) und fünf Aufsätze über Tolstojs „Anna Karenina“ (Juli / August 1877) publiziert hat. Walt Whitman äußert sich über „Edgar Poe’s Significance,“ „Robert Burns as Poet and Person“ (beides 1882) und

„The Bible as Poetry“ (1883). Mark Twain unternimmt es, seinem berühmten Landsmann James Fenimore Cooper (1789–1851) auf Schritt und Tritt Verstöße gegen die Kunst des Erzählens nachzuweisen, und verfasst mit Blick auf „The Pathfinder“, „The Deerslayer“ und „The Last of the Mohicans“ zwei fundamentale Verrisse: „Fenimore Cooper’s Literary Offences“ und „Fenimore Cooper’s Further Literary Offences“ (beides 1895). Tolstoj lässt es sich nicht nehmen, auf der Höhe seines Ruhms die Frage „Was ist Kunst?“ („Čto takoe iskusstvo?“ 1897/98) systematisch und durchgehend polemisch zu beantworten. Oscar Wilde praktiziert nicht nur die verschiedensten literarischen Gattungen, vom „Picture of Dorian Gray“ zur „Salomé“ bis hin zu Fairy Tales und „The Ballad of Reading Gaol“, sondern provoziert auch mit analytischen Essays wie „The Soul of Man Under Socialism“ (1895) und „The Rise of Historical Criticism“ (posthum). Knut Hamsun hinterlässt eine ganze Reihe von Aufsätzen über Literatur, darunter eine Verhöhnung Ralph Waldo Emersons, eine herablassende Würdigung Mark Twains und eine radikale Abkanzlung Walt Whitmans (1889; deutsch in „Drei Amerikaner“, 1981) sowie kritische Stellungnahmen zur norwegischen Gegenwartsliteratur unter Berufung auf das zu wenig beachtete „unbewusste Seelenleben“ (deutsch in „Psychologie und Dichtung“, 1964). Maurice Maeterlinck behandelt in seiner weltanschaulichen Studie „La sagesse et la destinée“ (1898; deutsch 1908: „Weisheit und Schicksal“) nicht nur Sokrates, Christus, Hamlet, König Lear und Macbeth, sondern auch, und das sehr ausführlich, den Roman „Wuthering Heights“ von Emily Brontë. Rilke hält 1898 einen Vortrag über „Moderne Lyrik“, rezensiert 1902 Thomas Manns „Buddenbrooks“ und Herman Bangs „Das weiße Haus“, beschäftigt sich im Detail mit „Maurice Maeterlinck“ und dessen „Todesdramen“ und schreibt von 1903 bis 1908 insgesamt zehn „Briefe an einen jungen Dichter“ (= Franz Xaver Kappus). Stefan George veröffentlicht in „Tage und Taten“ (1903) eine Betrachtung „Über Dichtung.“ Jack London begründet 1903 seine Weltsicht mit dem Artikel „How I Became a Socialist“ und rezensiert 1907 programmatisch Upton Sinclairs „The Jungle“, indem er das Werk als „Uncle Tom’s Cabin“ der Gegenwart kennzeichnet. Henry James liefert mit seinen achtzehn Vorworten zur „New York Edition“ seiner Romane und Erzählungen eine regelrechte Einführung in die Literaturwissenschaft („The Art of the Novel. Critical Prefaces by Henry James.“ With an Introduction by Richard P. Blackmur. New York 1909 / 1937). James Joyce kommentiert immer wieder die Literatur seiner Gegenwart. Hervorgehoben sei insbesondere seine detaillierte Würdigung Ibsens, die 1900 unter dem Titel „Ibsen’s New Drama“ erschienen ist und „Wenn wir Toten erwachen“ analysiert (1959 in: „The Critical Writings of James Joyce“). Hugo von Hofmannsthal äußert sich programmatisch über „Poesie und Leben“ (1896), berichtet „Über Charaktere im Roman und im Drama“ (1912) und denkt nach über „Shakespeare und wir“ (1916) sowie über „Schillers Selbstcharakteristik“ (1925). Franz Kafka äußert sich in seinen Tagebüchern und Briefen immer wieder über Literatur und die Kunst des Schreibens, herausragend sein Eintrag vom 20. Dezember 1914 zu Dostojewskijs Erzähltechnik in den „Brüdern Karamasow“ („Tagebücher 1910–1923“, 1949: S. Fischer Verlag, S. 450–451). Marcel Proust veröffentlicht in der

„Nouvelle Revue Française“ (Januar und Juni 1921) die Aufsätze „Über den Stil Flauberts“ und „Über Baudelaire“ (deutsch in „Tage des Lesens“, 1963). Joseph Conrad schreibt Essays über „Guy de Maupassant“ (1904), „Henry James“ (1905), „Turgenev“ (1917), „Stephen Crane“ (1919) und viele andere seiner, von ihm geschätzten Kollegen (zu denen Dostojewskij allerdings nicht gehört). Unter dem Titel „Blick ins Chaos“ fasst Hermann Hesse 1920 seine Artikel über Dostojewskijs Romane „Der Idiot“, „Der Jüngling“ und „Die Brüder Karamasow“ zusammen. D. H. Lawrence veröffentlicht 1923 seine „Studies in Classic American Literature“, darunter Beiträge über James Fenimore Cooper, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville und Walt Whitman. André Gide vereinigt 1923 seine Aufsätze und Vorträge über Leben und Werk Dostojewskijs – mit zwei Textproben als Anhang: aus dem Roman „Der Jüngling“ und aus dem Roman „Der Idiot“. Auch Briefe und Publizistik werden berücksichtigt: „Dostoievsky. Articles et causeries“ (deutsch: „Dostojewski. Aufsätze und Vorträge“, 1952). Ossip Mandelstam analysiert 1925 unter dem Titel „Das Rauschen der Zeit“ („Šum vremeni“) seine Lebenswelt, in der die Literatur die wichtigste Rolle spielt. Samuel Beckett schreibt 1929 eine Abhandlung über „Dante...Bruno. Vico...Joyce“ für einen Sammelband anlässlich eines Symposiums in Paris, das den von Sylvia Beach vorweg publizierten Kapiteln aus „Finnegans Wake“ gewidmet ist. Robert Musil veröffentlicht 1931 „Literat und Literatur“ und hält 1937 einen Vortrag über „Der Dichter und diese Zeit.“ Heinrich Mann berichtet über „Eine Freundschaft: Gustave Flaubert und George Sand“ (1905) und publiziert 1945 seine autobiografische Abrechnung „Ein Zeitalter wird besichtigt.“ Thomas Mann studiert regelrecht Schopenhauer und Nietzsche, bezieht von ihnen die Inspiration für die Grundlage seines poetischen Universums und schreibt in eigener Sache eine Abhandlung über „Die Kunst des Romans“ (1940). Andrej Belyj veröffentlicht ein ganzes Buch über „Die Kunst Gogols“ („Masterstvo Gogolja“, 1934) und setzt Nietzsches „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ um in Handlung und Charaktere seines Romans „Petersburg“ (1913 / 1922), um darin das Petrinische Russland als „künstlerische Kultur“ auf dem Boden der Kulturtypologie Nietzsches zu veranschaulichen. Wladimir Majakowskij äußert sich fünfunddreißig Seiten lang zum Thema „Wie man Verse macht“ („Kak delat' stichi?“, 1926). William Somerset Maugham ist Spinoza verpflichtet und wählt als Titel seines 1915 erschienenen Hauptwerks die Überschrift zum Vierten Teil der „Ethik“ Spinozas: „Of Human Bondage“ (= De servitute humana). In seiner Monografie „Ten Novels and Their Authors“ (1954) fixiert Maugham Fielding, Jane Austen, Stendhal, Balzac, Dickens, Flaubert, Melville, Emily Brontë, Dostojewskij und Tolstoj jeweils am Beispiel ihres Hauptwerks – vorgeschaltet eine Einführung: „The Art of Fiction“. Anna Achmatowa berichtet intensiv über „Amadeo Modigliani“ in Paris (der sie dort mehrfach porträtiert); sie kann nicht Italienisch, er nicht Russisch, also unterhalten sie sich Französisch: „Am meisten sprachen wir über Gedichte. Wir kannten beide sehr viele französische Gedichte: Verlaine, Laforgue, Mallarmé, Baudelaire.“ Jahrzehnte lang verfasst sie Aufsätze über Puschkina, die dann posthum gesammelt vorliegen. Jean-Paul Sartre begleitet seine Romane, Erzählungen und Dramen mit



seiner Husserl und Heidegger verpflichteten phänomenologischen Ontologie „L'être et le néant“ (1943) und mit seinem großen Essay zur Frage „Qu'est-ce que la littérature?“ (1948). Albert Camus' Ruhm basiert zu gleichen Teilen auf seinen Abhandlungen „Le mythe de Sisyphe“ und „L'homme révolté“ und seinen Romanen „L'étranger“, „La peste“ und „La chute“ sowie seinen Dramen, darunter „Les Possédés“ (nach Dostojewskijs Roman „Die Dämonen“). Wichtig vor allem sein Aufsatz über die Möglichkeit des Realismus in der Literatur unter dem Titel „L'artiste et son temps“ (ein Vortrag, gehalten am 14. Dezember 1957 an der Universität Uppsala). T. S. Eliots Essays „The Use of Poetry and the Use of Criticism“ (1933), „On Poetry and Poets“ (1957) und „To Criticize the Critic“ (1965) sind genauso berühmt wie seine Gedichte („The Waste Land“, 1922; „Four Quartets“, 1935–1942) und seine Bühnenstücke („Murder in the Cathedral“, 1935; „The Elder Statesman“, 1958). Ezra Pound „dichtet“ nicht nur „Personae“ (1908–1910) und „The Cantos“ (1925–1972), sondern bedenkt auch „The Spirit of Romance“ (1910), ein „ABC of Reading“ (1934) und den „Guide to Kulchur“ (1938). Ernest Hemingway gibt 1942 eine Anthologie von Kriegsdarstellungen heraus, die auf über tausend Seiten Texte von Julius Caesar bis Rudyard Kipling und Blake Clark („Pearl Harbor“) versammelt, gegliedert in acht Abschnitte, deren Überschriften dem Nachlasswerk „Vom Kriege“ des preußischen Generalmajors und Militärschriftstellers Carl von Clausewitz (1780–1831) entnommen sind; vorangestellt eine ausführliche politisch-poetologische Einführung („Men at War. The Best War Stories of All Time.“ Edited with an Introduction by Ernest Hemingway). Raymond Chandler veröffentlicht 1944 seinen inzwischen klassischen Essay „The Simple Art of Murder“ über seine eigene Praxis, die seit „The Big Sleep“ (1939) internationales Echo findet (verfilmt 1946 von Howard Hawks mit Drehbuch von William Faulkner und anderen). James T. Farrell veröffentlicht sieben Arbeiten über „War and Peace“ und „Anna Karenina“ in seinem Essayband „Literature and Morality“ (1947); vorausgegangen war seine Analyse „The Brothers Karamazov“ in „The League of Frightened Philistines and Other Essays“ (1945). William Faulkner lässt sich von Studenten der Universität Virginia ausführlich über sein eigenes Werk befragen und kennzeichnet als seine Vorbilder Dickens, Joseph Conrad und Dostojewskij („Faulkner in the University. Class Conferences at the University of Virginia 1957–1958“). John Steinbeck präsentiert mit „Some Random and Randy Thoughts on Books“ eine regelrechte Phänomenologie des Buches vom Schutzumschlag der transportierten Botschaft bis zum Satzspiegel und fragt nach dem Nutzen von Rezensenten: „Critics – from a Writer's Viewpoint“ (2002 in: „America and Americans and Selected Nonfiction“). Bestsellerautorin Ayn Rand („The Fountainhead“, 1943) veröffentlicht 1971 „The Romantic Manifesto. A Philosophy of Literature“, worin sie Kunst als „Technologie der Seele“ (technology of the soul) definiert. Hermann Broch äußert sich über „Denkerische und dichterische Erkenntnis“ und hält einen Vortrag über „Das Weltbild des Romans“ (beides 1933). Boris Pasternak veröffentlicht Aufsätze über „Heinrich von Kleist“ (1943) und „Paul Verlaine“ (1944) und schreibt 1956 ein Vorwort zu seiner eigenen Übersetzung von Schillers „Maria Stuart“ (deutsch: „Prosa und Essays“, 1991). Seit 1945 liegen F. Scott

Fitzgeralds Kommentare zu den Werken seiner Kollegen wie auch zu seinen eigenen Werken vor, ergänzt um Briefe an ihn von Gertrude Stein, Edith Wharton, T. S. Eliot (About „The Great Gatsby“), John Dos Passos und Thomas Wolfe: „The Crack-Up“ (edited by Edmund Wilson; 1956: New Directions Paperbook No. 54). Gottfried Benn durchdenkt sein poetisches Tun in „Probleme der Lyrik“ (1951), schreibt Aufsätze über „Goethe und die Naturwissenschaften“ (1932) sowie „Nietzsche – nach fünfzig Jahren“ (1950) und versieht die deutsche Übersetzung von Wystan Hugh Audens „The Age of Anxiety“ (= Das Zeitalter der Angst) mit einer ausführlichen Einleitung (1951). Von Alfred Döblin liegen vor: „Der Bau des epischen Werks“ (1929) und „Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle“ (1950). Ernst Jünger unternimmt mit „Ortner über den Roman“ (zuerst 1949 in „Heliopolis“) eine Wesensbestimmung dieser Erzählform. Tennessee Williams veröffentlicht 1951 „The Timeless World of a Play“ als poetologischen Kommentar zur zeitenthobenen Wirklichkeit der Kunst, zentral bezogen auf Arthur Millers „Death of a Salesman“ und die Griechische Tragödie (1978 in: „Where I Live. Selected Essays“). In ihrer Erzählung „Ossian“ (1955 in „Märchen und Spiele“) behandelt Agnes Miegel den Abschied des Dichters James Macpherson vom Leben. 1955 erscheinen Friedrich Dürrenmatts Vorträge über „Theaterprobleme.“ Bert Brecht veröffentlicht neben seinen Theaterstücken drei Bände „Schriften zum Theater“ (1957). Und Arno Schmidt entwickelt in seinem Sammelband „Rosen & Porree“ (1959) mit seinen „Berechnungen I“ und „Berechnungen II“ eine Theorie der Prosaformen von Wieland bis Thurber, die seinen vier eigenen Erzählungen, die als „Neuform“ vorangestellt werden, die kulturhistorisch-poetogische Erläuterung liefert.<sup>1</sup> Paul Celan sagt in seiner Rede „Der Meridian“, anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises am 22. Oktober 1960: „Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, ist ihm mitgegeben.“ Anna Seghers veröffentlicht mit ihrer Erzählung „Die Reisebegegnung“ ein imaginäres Treffen E. T. A. Hoffmanns mit Nikolaj Gogol zur Zeit Masaryks in einem Café in Prag, wo Franz Kafka bereits schreibend in einer Fensternische sitzt – kenntnisreich mit „echten“ Details unterhalten sie sich über Literatur. „Es endete schließlich damit, dass Kafka für alle drei die Rechnung beglich. Wie mager er auch bei Kasse war, er freute sich, Gogol und Hoffmann begegnet zu sein, ja beide bewirtet zu haben.“ Wieder allein, im Nachtzug nach Dresden, denkt Hoffmann nach: „Kein Zweifel, an Gogol kommt keiner ran. Von uns

---

<sup>1</sup> Vgl. Arno Schmidt: Berechnungen I und II. In: Schmidt, Rosen & Porree. Karlsruhe: Stahlberg 1959, S. 283–308. Darin auch: Seelandschaft mit Pocahontas, S. 9–69, Die Umsiedler S. 73–121, Alexander oder Was ist Wahrheit, S. 125–179, Kosmas oder Vom Berge des Nordens, S. 183–279. Vgl. des weiteren: Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Herausgegeben von Paul Michael Lützel. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994. Eine besondere Art der poetologischen Stellungnahme liefert Jonathan Swift mit seiner Satire „The Battle of the Books“ (Die Bücherschlacht). In: Swift, A Tale of a Tub. Oxford: At the Clarendon Press 1958, S. 211–258. Vgl. auch Swifts Darstellung der Enttäuschung Homers im Gespräch mit seinen Kommentatoren Didymus und Eustathius im Dritten Teil von „Gulliver’s Travels“ (London: Methuen 1965), S. 160: Homer „soon found they wanted a genius to enter into the spirit of a poet.“

dreien kann keiner schreiben wie er“ (Berlin: Rütten & Löning 1992). Patricia Highsmith weiß und sagt „Wie man einen Thriller schreibt“ („Plotting and Writing Suspense Fiction“, 1966), nachdem sie mit „Strangers on a Train“ (1950, verfilmt von Alfred Hitchcock 1951) sofort die internationale Arena betreten hat. Umberto Eco schreibt nicht nur Romane („Il nome della rosa“, 1980; „Il pendolo di Foucault“, 1988; „Il cimitero di Praga“, 2010 und andere) sondern auch literaturwissenschaftliche Lehrbücher: „Das offene Kunstwerk“ („Opera aperta“, 1961; deutsch 1973) und „Lector in fabula“ (1979; deutsch 1987). Ralph Ellison erläutert mit der Essaysammlung „Shadow and Act“ (1964) seine Sicht der Rassenproblematik in der amerikanischen Literatur. Von Vladimir Nabokov erscheinen „Lectures on Literature“ (über Austen, Dickens, Flaubert, Joyce, Kafka, Proust, Stevenson), „Lectures on Russian Literature“, „Lectures on Don Quixote“ und vorweg die Monografie „Nikolai Gogol“ – sowie in vier Bänden: „Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian with a Commentary by Vladimir Nabokov“ (New York 1964). Günter Grass schreibt 1968 „Über meinen Lehrer Döblin“, 1980 „Aufsätze zur Literatur“ und 1995 „Die Deutschen und ihre Dichter.“ Milan Kundera veröffentlicht 1986 in Paris „L'art du roman“ (deutsch „Die Kunst des Romans“). Erich Loest gibt zu Protokoll: „Die Stasi war mein Eckermann“ (1991) sowie seine „Träumereien eines Grenzgängers“ (2001). 1991 legt Elfriede Jelinek ihr Bühnenstück „Totenauberg“ vor, worin sie Heidegger als namenlosen „Alten Mann“ (der in ein „Gestell“ geschnallt ist) lange Monologe sprechen lässt, mit denen sie Weltsicht und Sprache des Philosophen satirisch durch die Mangel dreht: ein Heidegger-Porträt mit „Hütte“ und Skilaufen als Doku-Fiktion. Stephen King beschreibt die Prinzipien seiner Erzählkunst in seiner Monografie „On Writing. A Memoir of the Craft“, an der er drei Jahre gearbeitet hat, bis sie im Jahre 2000 erscheint, mit systematischen Überlegungen zur „Werkstatt“ („Toolbox“). Er betont: „Reading is the creative center of a writer's life“ – und meint damit primär die literarischen Werke seiner Kollegen in Tradition und Gegenwart. Von Joseph Brodsky, dem Exilanten, der nie nach Russland zurückgekehrt ist, erscheinen 1996 auf Deutsch (aus dem Amerikanischen übersetzt) Essays über Thomas Hardy, Rainer Maria Rilke und Robert Frost unter dem Titel „Von Schmerz und Vernunft.“ Siegfried Lenz veröffentlicht 2001 seine „Mutmaßungen über die Zukunft der Literatur.“ Martin Mosebach bringt 2006 einundzwanzig Essays über „Schöne Literatur“ heraus, darunter „Heimito der Große. Zum hundertsten Geburtstag von Heimito von Doderer“ und „Das Landgut als Lebensform“ über Eduard von Keyserlings Erzählungen „Schwüle Tage.“ Ralph Dutli kommentiert seinen Roman „Soutines letzte Fahrt“ mit dem Vortrag „Roman heißt Risiko“, der 2014 in der F. A. Z. erscheint. „Martin Walser hält 2015 einen begeisterten Vortrag über die Philosophie Nietzsches unter dem Titel „Der Muthmacher“ und hat lesenswert nachgedacht über „Romantische Ironie in Wirklichkeit“ (1981) und „Meine Muse ist der Mangel“ (1986).

Schon diese rhapsodische Aufzählung „philosophierender Dichter“ lässt Grundsätzliches erkennen: Philosophen und Dichter begegnen sich in einer gemeinsamen Textsorte. Sobald sich Philosophen über Dichtung äußern, entsteht ein Diskurs,

der zumindest eine thematische Verwandtschaft zu dem Diskurs aufweist, mit dem Dichter ihre eigene Praxis kommentieren oder sogar die Bedeutung von Dichtung überhaupt für das menschliche Leben erläutern. Es bleibt allerdings zu fragen, ob man den Äußerungen der Dichter über ihre Praxis ohne weiteres einen philosophischen Anspruch unterstellen darf. Die Antwort ist schwierig, denn sie setzt voraus, dass geklärt wurde, worin denn ein „philosophischer Anspruch“ besteht.

Im speziellen Zusammenhang der hier anstehenden Überlegungen lässt sich allerdings jetzt schon sagen: Es ist zweifellos für die Deutung literarischer Texte von Nutzen, nicht nur möglichst Vieles von dem zu kennen, was die Philosophen über das Wesen des Kunstwerks gesagt haben, sondern auch möglichst Vieles von dem, was Dichter über ihre eigene dichterische Praxis gesagt haben. Das mit solcher Kenntnisaufnahme zu erwerbende „Wissen“ darf sich aber nicht auf Urteilsätze beschränken, die bei der Deutung literarischer Texte eine Anwendung finden könnten, sondern betrifft den rechten Umgang mit literarischen Texten, ist also ein Wissen im Sinne der „phronesis“ des Aristoteles, womit eine „Klugheit“ gemeint ist, die sich nicht wie „Wissenschaft“ (= „episteme“) erlernen und anwenden lässt.

Auf dieser Ebene, der Ebene der „phronesis“, begegnen sich die Äußerungen der Philosophen über die Kunst und die Äußerungen der Dichter über ihre Dichtung, wobei in meinem heutigen Kontext „Dichtung“ mit „Literatur“ gleichgesetzt wird und die „Kunst“, was ebenfalls zu erwähnen ist, auf die „Literatur“ eingeschränkt bleibt.

Dies als Vorbemerkung zu folgender Beobachtung: Vergleicht man Philosophie und Literatur, dann fällt sofort auf, dass beide „Gott, Mensch und Welt“ zum Thema haben. Ja, es gibt keinen Gegenstand, der nicht Thema einer philosophischen Abhandlung oder eines literarischen Textes werden könnte. So, wie Heidegger in seiner Freiburger Antrittsvorlesung „Was ist Metaphysik?“ zentral über das Nichts gesprochen hat, schrieb Henry James über die Erfahrung des Nichts als Auslöser von Angst seine Erzählung „The Turn of the Screw.“

Trotz dieser Gemeinsamkeit bezüglich der Darstellbarkeit möglicher Gegenstände unterscheiden sich Philosophie und Literatur fundamental, was die Eigenart ihrer Texte betrifft. Dieser fundamentale Unterschied besteht in der jeweiligen Regelung der Verständlichkeit. Man könnte auch sagen: dem Leser eines philosophischen Textes wird vom Autor etwas ganz anderes zugemutet als dem Leser eines literarischen Textes.

Konkret gesprochen: Kants „Kritik der reinen Vernunft“ (1781) richtet sich an einen anderen Leser als Dostojewskijs „Brüder Karamasow“ („Brat'ja Karamazovy“, Erstdruck 1879–1880). Ich spreche nicht vom Unterschied der ursprünglichen Zielgruppen dieser beiden Texte, Zielgruppen, die sich soziologisch oder psychologisch ermitteln lassen. Ich spreche von den verschiedenen Zumutungen, die von diesen beiden Texten für das Bewusstsein des Lesers parat gehalten werden, was Abstraktionsfähigkeit und Speicherungsfähigkeit angeht. Müssen wir von zwei verschiedenen Typen des Lesers ausgehen? Gewiss nicht. Denn: Beide Arten der Zumutung können

in einunddemselben Bewusstsein bewältigt werden. Das eine Mal geht es um die Fähigkeit zur Abstraktion, das andere Mal um die Fähigkeit zur Einfühlung.

Nun ist, sobald wir etwas verstehen, immer beides gefordert: Abstraktion und Einfühlung. Und doch werden durch die hier zur Debatte stehenden Textsorten, repräsentiert durch Kants „Kritik der reinen Vernunft“ und Dostojewskijs „Brüder Karamasow“, jeweils „Abstraktion“ oder „Einfühlung“ in besonders reiner Ausprägung gefordert. Vielleicht ist sogar für jede dieser beiden Textsorten eine besondere Begabung erforderlich, die allerdings kultiviert zu werden hat. Mit aller Vorsicht lässt sich behaupten, dass nicht immer beide Begabungen in einundderselben Person voll ausgeprägt vorliegen. Der eine liest lieber philosophische Texte, ein anderer lieber literarische, was aber durchaus nicht heißt, dass mit gegebener Vorliebe auch die Fähigkeit, das Verstandene adäquat zu verbalisieren, einhergeht. Dass man während der Lektüre eines „großen“ Textes klüger ist als vorher und nachher, ist eine Binsenweisheit, die noch hinzukommt.

## **Abstraktion und Einfühlung: zwei Einstellungen des lesenden Bewusstseins**

Die zwei Beispiele, Kants „Kritik der reinen Vernunft“ und Dostojewskijs „Brüder Karamasow“, zeigen: Philosophie ist nicht „schwieriger“ als Literatur. Beide Texte sind extrem schwierige Texte. Die Schwierigkeit hat aber eine jeweils andere Ausprägung, oder, anders gesagt: die Verständlichkeit des Textes liegt jeweils ganz anders geregelt vor.

Hierzu Folgendes: Wie wir wissen, hat Kants „Kritik der reinen Vernunft“ (erschienen 1781) den Zeitgenossen größte Schwierigkeiten gemacht. Man empfand seine Sprache als unverständlich. Kant wurde ein „unnötiger“ und sogar „eitler Jargon“ vorgeworfen: eine Privatsprache unter Verachtung des Lesers. Wieland hielt das ganze Buch für völlig indiskutabel und attackierte Kants Ausführungen als

philosophisches Rotwelsch, das weder deutsch ist noch sich in irgendeine Sprache, ohne sie zu destruieren, übersetzen lässt.

Und Christian Garve, Aufklärer und Pädagoge, schrieb an Kant, der sich verteidigt hatte:

Aber das ist auch jetzt noch meine Meinung, vielleicht eine irrige, dass das Ganze Ihres Systems, wenn es wirklich brauchbar werden soll, populärer ausgedrückt werden könne.

Kant replizierte und räumte ein: sein Buch sei noch nicht „der allgemeinen Fasslichkeit genugsam angemessen ausgearbeitet worden, als wozu noch einige Jahre erforderlich gewesen wären,“ kam aber dann zu dem Schluss:

Die erste Betäubung, die eine Menge ganz ungewohnter Begriffe und einer noch ungewöhnlichen, obzwar dazu notwendig gehörigen neuen Sprache, hervorbringen musste, wird sich verlieren.

Das war 1781 – heute nachzulesen bei Karl-Heinz Göttert in seiner Monografie „Deutsch. Biografie einer Sprache.“<sup>2</sup> Hinzuzufügen bleibt: Kant ist auch heute noch so schwierig, dass kaum ein Philosophiestudent im ersten Semester ihn ohne Hilfe lesen könnte. Kants „System“ lässt sich offensichtlich nicht „populärer“ ausdrücken. Dies gilt allerdings auch für andere Philosophen wie zum Beispiel Leibniz, Hegel, Heidegger und Wittgenstein. Ja, auch Philosophen, die sich nicht scheuen, sich „populärer“ auszudrücken, was für Schopenhauer und Nietzsche zutrifft, sind deshalb keinesfalls dagegen gefeit, fundamental missverstanden zu werden.

Mit der Französischen Revolution etabliert sich der sensationslüsterne Zeitungsleser als öffentliche Macht. Er wird umworben von den Journalisten, diesen „edlen Söhnen der Jetztzeit“, wie Schopenhauer sie nennt. Sich populär auszudrücken, wird notwendig, um gelesen zu werden. Die Fachsprache der Universitäten allerdings steht solchen Einräumungen fern.

Engsten Kontakt zum Zeitungsleser aber suchen, und das mit Erfolg, Dickens und Dostojewskij. Vorausgegangen sind ihnen darin Victor Hugo und Eugène Sue. Dostojewskijs fünf große Romane, die von 1866 bis 1880 erschienen sind, waren Fortsetzungsromane, geschrieben für Zeitungsleser, die auf Nachrichten über ihre Gegenwart aus waren: sensationslüstern und halbgebildet. Und doch sind aus solcher Schaffenslage, wie das an Dostojewskij besonders deutlich wird, Werke hervorgegangen, die, was Charaktere und Handlung betrifft, weder trivial sind, noch in ihrer vollen Bedeutung sofort erfasst werden können. Die zu Recht viel zitierte Äußerung Leonid Grossmans, Dostojewskij, das sei „eine Mischung aus Platon und Eugène Sue“, trifft den Sachverhalt: das philosophische Gespräch und der Boulevardroman sind von Dostojewskij zu einer festen Einheit fusioniert worden.

Grundsätzlich ist festzustellen: Es wäre um die Weltliteratur schlecht bestellt, wenn sie, um ihre Wirkung tun zu können, auf eine vorausgehende Interpretation durch die Literaturwissenschaft angewiesen wäre. Der literarische Text lebt vom „buchstäblichen Sinn“, der bereits in Bann schlägt, noch bevor auch nur das Ende des Textes in Sicht ist. Im Schema des „vierfachen Schriftsinns“ gesprochen, heißt das: der „allegorische Sinn“ kommt immer erst nach dem „buchstäblichen Sinn“ voll in Sicht, um gedeutet zu werden. „Verstanden“ aber hat der Leser immer schon richtig, wenn er den „buchstäblichen Sinn“ versteht und sich von ihm fesseln lässt. Wer fähig ist, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Dashiell Hammett, Raymond Chandler und Mickey Spillane zu verstehen, wird auch die „Brüder Karamasow“ verstehen, was ihren „buchstäblichen Sinn“ anbelangt, denn Dostojewskij hat hier zweifellos „a good detective story“ geliefert (wie William Faulkner hintersinnig vermerkt

<sup>2</sup> Vgl. Heinz Göttert: Deutsch. Biografie einer Sprache. Berlin: Ullstein 2010, S. 285.

hat). Erst der „allegorische Sinn“ erfordert besondere Reflexionswachheit, die jedoch vom detaillierten Verständnis des „buchstäblichen Sinns“ abhängig bleibt. Der Streit der Fachleute betrifft immer den „allegorischen Sinn“, während der „tropologische Sinn“ als Anwendung des jeweils Verstandenen auf mich selbst problemlos mitläuft und niemandem ausgeredet werden kann.

Das heißt: Die hermeneutische Situation des Lesers ist angesichts eines literarischen Textes eine völlig andere als angesichts eines philosophischen Textes. Denn: Der philosophische Text kennt keinen buchstäblichen Sinn, wie er für den literarischen Text konstitutiv ist und gleichsam separat verstanden werden kann. Der philosophische Text, so könnte man sagen, fällt sofort mit Abstraktionen ins Haus.

## Dieter Henrich

Dieter Henrich hat in seinem unlängst erschienenen Buch „Werke im Werden. Über die Genesis philosophischer Einsichten“<sup>3</sup> die Besonderheit formuliert, durch die sich die großen Werke der Philosophie auszeichnen – ausgehend von sieben Beispielen der Philosophie der Neuzeit: „Meditationes“ (Descartes), „Leviathan“ (Hobbes), „Ethik“ (Spinoza), „Kritik der reinen Vernunft“ (Kant), „Phänomenologie des Geistes“ (Hegel), „Sein und Zeit“ (Heidegger), „Philosophische Untersuchungen“ (Wittgenstein). Philosophische Werke von Rang, so Henrich, unterscheiden sich grundsätzlich von Abhandlungen, die einzelne Theoreme unter Beweis zu stellen suchen:

Eine Konzeption in der Philosophie hat, zumindest indirekt, alles Wissbare und seine Grenzverläufe im Blick. So muss sie eine große Zahl von Problembereichen durchdacht haben und aufeinander beziehen. Die innere Komplikation eines jeden Grundlagengedankens wirkt zusammen mit den weit voneinander abliegenden Bereichen seiner Anwendung dahin, dass eine philosophische Konzeption die synthetische Denkkraft ihres Autors aufs Höchste beansprucht. Es darf als ausgeschlossen gelten, dass er alle Gedankenfolgen, in die hinein seine Konzeption durchgebildet werden muss, in einem einzigen Zuge zu überblicken und festzuhalten vermag.<sup>4</sup>

Wenn Henrich so die Schwierigkeit, eine philosophische Konzeption auszuführen, für den Autor dieser Konzeption skizziert, so hat er damit gleichzeitig die Schwierigkeit für den Leser gekennzeichnet. Philosophische Texte können nicht einfach abgerufen werden und erfordern ein besonderes Studium. Teilbereiche zu verstehen, nützt nichts oder führt in die Irre. Man könnte sagen: ein philosophischer Text wendet sich an Philosophen, oder: er macht aus seinem Leser einen Philosophen, was aber auch misslingen kann.

---

<sup>3</sup> Vgl. Dieter Henrich: Werke im Werden. Über die Genesis philosophischer Einsichten. München: C. H. Beck 2011.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 65.

## „Kritik der reinen Vernunft“ und „Die Brüder Karamasow“

Ganz anders liegen die Dinge bei einem poetischen Text, etwa einem Roman. Der Leser betritt hier zwar ebenfalls einen Denkraum, aber so, dass dieser Denkraum als bereits verstandene Welt erschlossen vorliegt, verstanden aus der Sicht der handelnden Figuren. Dichtung verstehen, heißt zuallererst: bereits verstandene Welt nachzuvollziehen. Der Leser ist in jeder Situation, in die ihn sein Autor hineinversetzt, ungehindert am Ziel. Kein Dichter schreibt für Literaturwissenschaftler. Das vorausgesetzte „Wissen“ besteht aus Menschenkenntnis und Weltkenntnis, wie es im Alltag auf selbstverständliche Weise da ist.

Das bedeutet: Wer die „Brüder Karamasow“ liest, kann sich ganz auf das verlassen und beschränken, was ihm der Autor Dostojewskij erzählt: Ja, es bleibt dem Leser überlassen, in welchen der drei Brüder des Titels er sich mit besonderer Intensität einfühlt: Alexej, Iwan oder Dmitrij – alle drei bieten sich als Identifikationsfiguren an.

Jeder liest „seinen“ Dostojewskij, und dagegen ist nichts einzuwenden. Zu sagen, jeder liest „seinen“ Kant, wäre hingegen ein Unding. Und doch ist der zentrale Sachverhalt der „Brüder Karamasow“ nicht nur auf allgemeine Verständlichkeit angelegt, sondern auch auf unbestreitbare Eindeutigkeit. Das heißt: er will so und nicht anders verstanden werden, was Hergang und Details der Ermordung Fjodor Karamasows anbelangt.

Mit solchem primären Verständnis kommt jedoch das, „was das Ganze bedeutet“, nicht in den Blick. Wie Adorno vermerkt hat, halten sich die meisten Leser ohnehin nur „unverdrossen ans Erzählte.“ Das aber ist bei einem literarischen Text durchaus als ein positives Faktum anzuerkennen und gehört zum Lesevergnügen.

Es gibt offenbar ganz verschiedene Möglichkeiten, sich im Erzählten objektiv zurechtzufinden. Das Ideal jeder Interpretation wäre eine „Objektsynthese“ (im Sinne Broder Christiansens), mit der alle Teile, die separat rezipiert werden könnten, aus der durchschauten Komposition des Ganzen ihren Platz erhalten: im Dienste der „Dominante“.<sup>5</sup> Hierzu ist vor allem Kunstverstand die Voraussetzung, der im Umgang mit literarischen Kunstwerken auszubilden und zu kultivieren ist. Die Literaturwissenschaft im strengen Sinne kommt dabei erst ganz zuletzt ins Spiel, wenn es nämlich darum geht, die vom natürlichen Verstehen vorwissenschaftlich erschlossenen Einsichten, gewonnen im adäquaten Nachvollzug bereits verstandener Welt, verbal und das heißt „begrifflich“ zu fixieren.

Eine solche Verwurzelung im buchstäblichen Sinn diesseits aller möglichen Abstraktion, der separat nachvollzogen und betrachtet werden kann, kennt der philoso-

---

<sup>5</sup> Vgl. Broder Christiansen: *Philosophie der Kunst* (zuerst Hanau 1909). Hier: Berlin-Steglitz: B. Behre's Verlag, Friedrich Feddersen 1912. Darin: Kapitel 2: Das ästhetische Objekt, S. 49–139. Zu den oben zitierten Begriffen „Objektsynthese“ und „Dominante“, geprägt von Broder Christiansen, einem Schüler Heinrich Rickerts, vgl. weiter unten: Siebter Essay.



phische Text nicht. Kants „Kritik der reinen Vernunft“ beginnt (nach der Einleitung) mit den Sätzen:

Auf welche Art und durch welche Mittel sich auch immer eine Erkenntnis auf Gegenstände beziehen mag, so ist doch diejenige, wodurch sie sich auf dieselbe unmittelbar bezieht, und worauf alles Denken als Mittel abzweckt, die *Anschauung*. Diese findet aber nur statt, so fern uns der Gegenstand gegeben wird; dieses ist wiederum uns Menschen wenigstens nur dadurch möglich, dass er das Gemüt auf gewisse Weise affiziere.<sup>6</sup>

In Dostojewskijs Roman „Die Brüder Karamasow“ lauten die ersten beiden Sätze (nach dem „Vorwort des Autors“):

Alexej Fjodorowitsch Karamasow war der dritte Sohn eines Gutsbesitzers unseres Gouvernements, Fjodor Pawlowitsch Karamasows, der seinerzeit sehr bekannt war (und an den man sich auch heute noch erinnert) aufgrund seines tragischen und dunklen Endes, das jetzt genau dreizehn Jahre her ist und auf das ich an Ort und Stelle noch zu sprechen komme. Über diesen ‚Gutsbesitzer‘ (wie er bei uns genannt wurde, obwohl er sich zeit seines Lebens fast nie auf seinem Anwesen aufhielt) möchte ich jetzt nur sagen, dass er ein Mensch von ganz sonderbarer Art war, wie sie jedoch ziemlich oft vorkommt, der Typus nämlich eines nichtsnutzigen und lasterhaften, zugleich aber auch uneinsichtigen Menschen – doch einer von jenen Uneinsichtigen, die ihre kleinen Vermögensangelegenheiten bestens betreiben, was allerdings, wie es scheint, auch das einzige ist, was sie wirklich können.<sup>7</sup>

Unser lesendes Bewusstsein wird von diesen beiden Anfängen auf ganz verschiedene Weise in Anspruch genommen. Völlig verschiedene Fähigkeiten unserer Erkenntniskräfte werden hier herausgefordert.

Sehen wir uns jetzt die „Brüder Karamasow“ etwas näher an, ehe ein Fazit bezüglich des Nutzens und des Nachteils der Philosophie für die Deutung literarischer Texte formuliert wird. Dostojewskij legt seinen letzten Roman, der sein Hauptwerk ist, von der ersten bis zur letzten Seite auf allgemeine Verständlichkeit an.

Erzählt wird die Geschichte eines Verbrechens. Die drei Brüder des Titels bringen als Kollektiv, so darf man sagen, ihren leiblichen Vater um. Genau gesagt: sie stellen die Bedingungen her, unter denen der tatsächliche Täter, ihr illegitimer Stiefbruder, der im Hause ihres Vaters als Koch angestellt ist, den Mord insgeheim begehen kann, ohne dass er als der tatsächliche Täter zu ermitteln ist. Das Gericht hält den ältesten der Brüder Karamasow, Dmitrij, für den Täter und verurteilt ihn zu 20 Jahren Zuchthaus in Sibirien.

---

<sup>6</sup> Vgl. Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. Dritte Auflage 1787. Berlin: Druck und Verlag von Georg Reimer 1911 (nachgedruckt 1973), S. 49.

<sup>7</sup> Vgl. Fjodor M. Dostojewskij: Die Brüder Karamasow. Aus dem Russischen von Hans Ruoff und Richard Hoffmann. München: Winkler Verlag 1958, S. 13. Hier von mir neu durchgesehen und verändert. Vgl. russisch: F. M. Dostoevskij: Brat'ja Karamazovy. In: Dostoevskij, Polnoe sobranie sočinenij. v tridcati tomach. Leningrad: „Nauka“ 1972-1990, Bd. 14, S. 7.

Der Roman endet damit, dass Dmitrij die Strafe für ein Verbrechen annimmt, das er nicht begangen hat. Ein höchst komplexer Sachverhalt wird von Dostojewskij durch Charaktere und Handlung derart anschaulich gemacht, dass jeder Leser, wenn er nur genug Aufmerksamkeit aufbringt, die lange Erzählung von den Brüdern Karamasow verstehen kann, und das heißt: richtig nacherzählen könnte.

Erzählt wird uns eine Detektivgeschichte, die vor Gericht in einen Justizirrtum einmündet, weil alle Fakten und die unwissentliche Falschaussage eines Zeugen auf Dmitrij Karamasow als den Täter hindeuten.<sup>8</sup>

Zunächst wird uns das Opfer vorgestellt: Fjodor Karamasow, ein zynischer Clown, Trinker und Lüstling, der seinem ältesten Sohn, Dmitrij, das mütterliche Erbe vorenthält. Es geht also um Geld. Und das kann jeder verstehen. Zudem aber sind Fjodor Karamasow und sein Sohn Dmitrij in einunddieselbe Frau verliebt: Gruschenka, eine „femme fatale“. Es geht also auch um Eifersucht. Und auch das ist etwas, das jeder versteht. Dmitrij sieht sich schließlich von seinem Vater in dessen Hause unter Zeugen derart provoziert, dass er ihn verprügelt und ankündigt: das nächste Mal werde er ihn umbringen.

Die Frage „Wozu lebt ein solcher Mensch?“ (Überschrift zu Kapitel 6, Buch Zwei) stellt sich aber auch dem jüngsten Sohn, Alexej. Als Mönch im nahen Kloster zuhause, verdrängt er aber den bösen Wunsch sofort. Bleibt noch Iwan, der mittlere Sohn. Auch in ihm kommt der Wunsch auf, der Vater möge sterben. Er verpflanzt jedoch seine insgeheime Bejahung des Mordes, die er niemandem mitteilt, in den illegitimen Stiefbruder Smerdjakow, der sich ihm mit infamer Raffinesse als Werkzeug anbietet, ohne dass dies ausgesprochen würde. Als die Nacht kommt, in der Fjodor Karamasows Ermordung zu erwarten ist, befindet sich Iwan in weiter Ferne: verreist. Er will dem Täter nicht im Wege stehen. Und Dmitrij lässt von seinem Tatenschluss ab, als er sieht, dass sich Gruschenka wider Erwarten nicht bei seinem Vater befindet, und sucht das Weite. So kann Smerdjakow, der sich durch einen simulierten epileptischen Anfall ein Alibi gesichert hat, die Situation nutzen. Er schlägt Fjodor Karamasow mit einem gusseisernen Briefbeschwerer den Schädel ein und legt sich wieder in sein Bett.

Was geschieht nun? Ich erwähnte es schon: Dmitrij wird für diese Tat verhaftet und vor Gericht gebracht. Man hält ihn für den Mörder, und er wird zu 20 Jahren Zuchthaus in Sibirien verurteilt. Smerdjakow hat sich erhängt: nach seinem Geständnis gegenüber Iwan und genau einen Tag vor Beginn der Gerichtsverhandlung. Als sich Iwan vor Gericht auf den toten Täter beruft, glaubt man ihm nicht.

Man sieht: Dostojewskij spart nicht mit Effekten: Vatemord, Selbstmord des Täters, Verurteilung eines Unschuldigen – als Gegengewicht: das Kloster, wo Alexej Karamasow, fern vom Treiben der Welt, im Starez Sossima einen geistigen Vater

---

<sup>8</sup> Vgl. hierzu Horst-Jürgen Gerigk: Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller. Vom „Toten Haus“ zu den „Brüdern Karamasow“. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2013 (= Fischer Klassik). Darin: Die Brüder Karamasow, S. 205–264.

gefunden hat. Buch Sechs des Romans, das unter dem Titel „Ein russischer Mönch“ ganz dem Starez Sossima gewidmet ist, konfrontiert den Leser mit der Ruhe und Zuversicht eines von Dostojewskij selbst vertretenen Christentums. Auch für das Verständnis dieses Sechsten Buches ist kein Vorwissen vonnöten, etwa im Sinne eines historischen Kommentars. Man könnte es, wie eine Predigt, separat lesen.

Von den Schwierigkeiten, die Kants „Kritik der reinen Vernunft“ dem Verständnis geboten hat und bietet, findet sich in den „Brüdern Karamasow“ keine Spur. Und doch ist nun zu fragen: Warum wendet sich dann die internationale Dostojewskij-Forschung in immer neuen Deutungsversuchen den „Brüdern Karamasow“ zu? Antwort: Weil jeder aufmerksame Leser bemerkt oder zumindest ahnt, dass diese Detektivgeschichte in ihrem buchstäblichen Sinn nicht zur Ruhe kommt. Und so kommt es immer wieder zur Frage nach dem allegorischen Sinn, der über den buchstäblichen Sinn hinausweist. Sie fand und findet ihre jeweilige Antwort in den verschiedensten Deutungen.

Hat Dostojewskij seine eigenen Ansichten über Gott und die Welt im Atheisten Iwan Karamasow versteckt? Ist der Starez Sossima Dostojewskijs Sprachrohr? Will Dostojewskij mit dem Justizirrtum nicht nur den Indizienbeweis sondern auch alles logische Folgern verhöhnen? Denn schließlich wird ja auch die Logik des Großinquisitors „ad absurdum“ geführt? Und warum gibt Dostojewskij der negativsten Gestalt des Romans, Fjodor Karamasow, der eine Schwachsinnige vergewaltigt und von seinem eigenen Sohn, der daraus entsteht, ermordet wird, ausgerechnet seinen eigenen Vornamen? Will sich der Autor damit selbst zum Sünder degradieren? Und wenn Dmitrij Karamasow die Strafe für einen Mord annimmt, den er gar nicht begangen hat, steht er damit in der Nachfolge Christi? Von all diesen Fragen und ihren Beantwortungen zieht sich der Roman immer wieder auf sich selbst zurück, bleibt „Katalysator“ für das, was die Leser aus ihm machen, indem sie mit ihren Interpretationen die Rezeptionsgeschichte in Gang halten.

Und so kommt der Eindruck auf, dass Dostojewskij seinen Roman auf solche Vieldeutigkeit geradezu angelegt hat. Man braucht sich ja nur auf Michail Bachtins These, Dostojewskij habe „polyphone Romane“ geschrieben, zu berufen, die zwar nachweislich falsch ist, aber weltweite Wirkung erzielt hat, denn was kann der Zufall der Literaturdetektive mit ihren Monografien und Zeitschriften besser zupass kommen als die Meinung, jede Deutung habe ihr eigenes Recht, wenn sie nur textuell und intertextuell belegt werden kann? Es ist allerdings so, dass sich vieles „belegen“ lässt, wenn man eine fiktionale Gestalt und ihre Weltsicht nur geschickt separiert und neu vernetzt. Wissen ist auch hier Macht, mit der man den Unwissenden einschüchtern kann.

Das gilt aber nicht für die „Poetologie“! Ihr geht es um die Erkenntnis einer Konzeption, die sich „am Ganzen“ sofort und jetzt ablesen lässt: hier geht es um den richtigen Blick, dem sich „jäh“ die Wahrheit erschließt und nicht erst durch mühsames Studium der „Sekundärliteratur.“ Worin aber besteht die Wahrheit in den „Brüdern Karamasow“?

„Die Brüder Karamasow“ sind die Antwort Dostojewskijs auf die Frage: Wie kommt das Böse in die Welt? Seine Antwort lautet: Weil es vom Menschen gewollt wird. Und das Böse ist hier die Ermordung des Vaters. Die drei Brüder des Titels werden von Dostojewskij aus ihrer Nähe und Ferne zur Bejahung des bösen Wunsches definiert: abgewiesene Bejahung: Alexej (der Mönch), insgeheime Bejahung: Iwan (der Intellektuelle), offene Bejahung: Dmitrij (der Soldat). Auch die offene Bejahung des bösen Wunsches reicht aber noch nicht aus, um die Wirklichkeit des Bösen herzustellen. Hierzu ist der Tatentschluss nötig, der in Smerdjakow (dem Lakaien) seinen Vertreter hat. Smerdjakow aber ist nur der illegitime Stiefbruder der „Brüder Karamasow“, die zu Dritt das Wesen des Menschen repräsentieren. Das bedeutet: die Exekutive des Bösen im Menschen gehört nicht zum Wesen des Menschen, sie ist „des Teufels“ und wird, nachdem der Mord geschehen ist, vom Teufel wieder einkassiert: durch den Selbstmord Smerdjakows, mit dem der einzige Tatzeuge verschwindet.

Iwan (der Intellektuelle) stellt Smerdjakow (den Lakaien) als Täter zwar bereit, Smerdjakow hätte aber den Mord nicht begangen, wenn sich nicht Dmitrij in die offene Bejahung begeben, dann aber das Weite gesucht hätte, so dass Smerdjakow den Mord in der Rolle Dmitrijs gleichsam anonym ausführen konnte.

Der Mord ist geschehen. Wer ist schuld? Dostojewskij sagt: Dmitrij, denn ohne Dmitrijs offen demonstrierte Bejahung des bösen Wunsches wäre Smerdjakow nicht in Aktion getreten. Iwan hat den Täter zwar bereitgestellt, kann ihn aber durch sein Verhalten nicht in Aktion setzen.

Mit realistischen Mitteln veranschaulicht Dostojewskij eine allegorische Konstruktion, mit der das Funktionieren des Gewissens vor Augen geführt wird. Was auf der realistischen Ebene ein Justizirrtum ist, der den tatsächlichen Täter nicht in den Blick bekommt, erweist sich auf der allegorischen Ebene, die das Gewissen als inneren Gerichtshof im Menschen veranschaulicht, als die gerechte Verurteilung genau jener Komponente im Menschen, die die Wirklichkeit des Bösen ausgelöst hat. Ohne Dmitrij kein Mord.

In solcher Konstruktion steckt Dostojewskijs Theodizee: Was auf den ersten Blick wie eine Ungerechtigkeit im Lauf der Dinge aussieht und als Justizirrtum Wirklichkeit ist, stellt sich auf den zweiten Blick als Gerechtigkeit Gottes heraus, die den Menschen in seiner Freiheit zur Verantwortung zieht.

Um Dostojewskijs Konstruktion in ihrer ganzen Subtilität würdigen zu können, empfiehlt es sich allerdings, Kants Ausführungen zum Gewissen als dem „inneren Gerichtshof im Menschen“ zur Kenntnis zu nehmen, „vor welchem sich seine Gedanken einander verklagen oder entschuldigen,“ wie es in der „Metaphysik der Sitten“ heißt (Zweiter Teil, Abschnitt I: Ethische Elementarlehre, § 13: Von der Pflicht des Menschen gegen sich selbst, als dem angeborenen Richter über sich selbst). Wo das Gewissen schuldig spricht, hat, so erläutert Kant, die „Führung einer Rechtssache vor Gericht“ stattgefunden. Die Eigenart dieser Gerichtsverhandlung besteht nun darin, dass Angeklagter, Ankläger und Richter als einunddieselbe Person zu denken sind. Dennoch ist es nicht so, dass der Ankläger deshalb jederzeit verlieren würde. Viel-

mehr halte der Mensch das „Richteramt aus angeborener Autorität selbst in Händen.“ Kants Überlegung hat ihre Pointe darin, dass das Gewissen „als subjektives Prinzip einer vor Gott seiner Taten wegen zu leistenden Verantwortung“ gedacht werden muss, wodurch eine Verurteilung des Menschen durch sich selbst „nach der Strenge des Rechts möglich wird.“<sup>9</sup>

Es lässt sich jetzt sagen: Mit Buch Zwölf der „Brüder Karamasow“, dem kompositionellen Höhepunkt des Romans, macht Dostojewskij die Geschehnisse der Außenwelt zum Sinnbild des „inneren Gerichtshofs im Menschen.“ Die Kunst Dostojewskijs besteht darin, dieses Sinnbild in die objektive Realität bruchlos einzulagern. Anders ausgedrückt: die Realität hat plötzlich auch innerfiktional ihre Bedeutung darin, „wie ein Sinnbild des Gewissens“ auszusehen und damit in der vermeintlichen Sinnlosigkeit eines Justizirrtums sinnvoll zu werden.

Dieser Rückgriff auf Kant im Bannkreis der „Brüder Karamasow“ mag als Musterbeispiel dafür gelten, welchen Nutzen die Philosophie für die Deutung literarischer Texte haben kann. Nicht um Urteilsätze geht es, die aus einem philosophischen System herausgenommen werden und dann als philosophischer Aufputz wie ein Suhrkamp-Klappentext in die Deutung eines literarischen Textes hineingetragen werden; Kants Bild des inneren Gerichtshofs im Menschen liefert uns die Denkfigur, mit der ein innerfiktionaler Sachverhalt seinen adäquaten Begriff erhält – dies aber ganz unter Aufsicht der poetologischen Rekonstruktion des anstehenden literarischen Textes. Das heißt: Die Literaturwissenschaft im strengen Sinne darf auch nicht für einen Moment ihre Herrschaft an die Philosophie delegieren. Die poetologische Rekonstruktion hat vielmehr Kants „Metaphysik der Sitten“ in ihren Dienst genommen.

Hinzuzufügen bleibt, und damit kehre ich zum Anfang meiner Überlegungen zurück, dass auch die Dichter, wenn sie zu ihrer dichterischen Praxis Stellung beziehen, dadurch noch nicht zu

Literaturwissenschaftlern im strengen Sinne werden. Der Referenzrahmen des Vorgehens ist jeweils ein anderer.

## Hegel

Und damit komme ich zum Schluss und spitze zu. Hegel ist es, der zum Verhältnis von „Literatur“ (= Poesie) und „Philosophie“ Entscheidendes gesagt hat. In seinen „Vorlesungen über die Ästhetik“ (Erster Teil, Drittes Kapitel: Das Kunstschöne oder das Ideal, Abschnitt C: Der Künstler) heißt es über die „Phantasie“:

---

<sup>9</sup> Vgl. Immanuel Kant: Die Metaphysik der Sitten. In: Kant, Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Wiesbaden: Insel Verlag, 1956-1964. Bd. 4: Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie, 1956, S. 307–634, hier S. 572 ff.

Zum idealen Kunstwerk gehört nicht nur das Erscheinen des inneren Geistes in der Realität äußerer Gestalten, sondern die an und für sich seiende Wahrheit und Vernünftigkeit des Wirklichen ist es, welche zur äußeren Erscheinung gelangen soll. Diese *Vernünftigkeit* seines bestimmten Gegenstandes, den er erwählt hat, muss nicht nur in dem Bewusstsein des Künstlers gegenwärtig sein, und ihn bewegen, sondern er muss das Wesentliche und Wahrhaftige seinem ganzen Umfang und seiner ganzen Tiefe nach durchsonnen haben. Denn ohne Nachdenken bringt der Mensch sich das, was in ihm ist, nicht zum Bewusstsein, und so merkt man es auch jedem großen Kunstwerk an, dass der Stoff nach allen Richtungen hin lange und tief erwogen und durchdacht ist. Aus der Leichfertigkeit der Phantasie geht kein gediegenes Werk hervor. Damit soll aber nicht gesagt sein, dass der Künstler das Wahrhaftige aller Dinge, welches wie in der Religion so auch in der Philosophie und Kunst die allgemeine Grundlage ausmacht, in Form *philosophischer* Gedanken ergreifen müsse. Philosophie ist ihm nicht notwendig, und denkt er in philosophischer Weise, so treibt er damit ein der Kunst in Betreff auf die Form des Wissens grade entgegengesetztes Geschäft. Denn die Aufgabe der Phantasie besteht allein darin, sich von jener inneren Vernünftigkeit nicht in Form allgemeiner Sätze und Vorstellungen, sondern in konkreter Gestalt und individueller Wirklichkeit ein Bewusstsein zu geben. Was daher in ihm lebt und gärt, muss der Künstler sich in den Formen und Erscheinungen, deren Bild und Gestalt er in sich aufgenommen hat, darstellen, indem er sie zu seinem Zwecke insoweit zu bewältigen weiß, dass sie das in sich selbst Wahrhaftige nun auch ihrerseits aufzunehmen und vollständig auszudrücken befähigt werden. – Bei dieser Ineinanderarbeit des vernünftigen Inhalts und der realen Gestalt hat sich der Künstler einerseits die wache Besonnenheit des Verstandes, andererseits die Tiefe des Gemüts und beseelenden Empfindung zu Hilfe zu nehmen. Es ist deshalb eine Abgeschmacktheit, zu meinen, Gedichte wie die homerischen seien dem Dichter im Schlafe gekommen. Ohne Besonnenheit, Sonderung, Unterscheidung, vermag der Künstler keinen Gehalt, den er gestalten soll, zu beherrschen, und es ist töricht zu glauben, der echte Künstler wisse nicht, was er tut. Ebenso nötig ist ihm die Konzentration des Gemüts.<sup>10</sup>

Hegel formuliert hier zweifellos weitreichende Einsichten, aus denen in unserem Zusammenhang vor allem hervorgeht, welche ein Unding es wäre, literarische Texte in Philosophie übersetzen zu wollen, um ihnen damit die höchste Würde zu verleihen. Wie aber eine Literaturwissenschaft im strengen Sinne auszusehen hätte, die der Natur des literarischen Textes adäquat wäre, darüber schweigt sich Hegel aus. Das aber ist unsere Sache, die Sache meiner Zunft. Auch die Dichter selbst können da nur bedingt als zuständig gelten, denn sie argumentieren ja „pro domo.“

---

<sup>10</sup> Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Aesthetik. Mit einem Vorwort von Heinrich Gustav Hotho. In: Hegel, Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden. Herausgegeben von Hermann Glockner. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzboog) 1964, Bde. 12-14, hier Bd. 12, S. 379–380.

## Zweiter Essay

# Literaturwissenschaft – was ist das? Der Autor, das Werk und der Leser

### Vorbemerkung

In kompromissloser Profilierung werden drei Problemfelder der Literaturwissenschaft unterschieden: die „Schaffenspsychologie“ (den Autor betreffend), die „Poetologie“ (das Werk betreffend) und die „Rezeptionspsychologie“ (den Leser betreffend). Literaturwissenschaft im strengen Sinne hat es ausschließlich mit der „Poetologie“ zu tun.

### „Die Wissenschaft ist die Theorie des Wirklichen“

Die Frage „Literaturwissenschaft – was ist das?“ scheint längst beantwortet. In Wahrigs „Deutschem Wörterbuch“ von 1997 lesen wir:

Literaturwissenschaft, f.(emininum): Erforschung der schöngeistigen und der unterhaltenden Literatur, ihrer Entstehung und Entwicklung, ihrer Formen, ihres Gehaltes und ihrer Bedeutung im Einzelfall.<sup>1</sup>

Das ist gewiss nicht falsch. Und doch fällt auf, dass weder „Literatur“ noch „Wissenschaft“ definiert werden. Deshalb werde ich jetzt zunächst den Begriff „Wissenschaft“ erläutern und danach den Begriff „Literatur“ so, wie er im Begriff „Literaturwissenschaft“ gemeint ist.

Beginnen wir mit Heideggers Überlegungen zum Begriff „Wissenschaft“, wie er sie 1953 in seinem Vortrag „Wissenschaft und Besinnung“ durchgeführt hat. Heideggers knapper Satz lautet: „Die Wissenschaft ist die Theorie des Wirklichen.“<sup>2</sup> Griechisch „theoria“ übersetzt Heidegger mit „hütende Schau“. Und das „Wirkliche“ ist in diesem Zusammenhang das vorwissenschaftlich Gegebene.

Wie ist das zu verstehen? Heidegger argumentiert so, dass Wissenschaft immer etwas Nachträgliches ist, dem der vorwissenschaftliche Umgang mit dem Gegenstand einer Wissenschaft vorausliegt. Das heißt: Die Natur ist früher da als die Physik, das menschliche Seelenleben in seinen kranken Erscheinungen ist früher da als die Psychiatrie. Die Geschichte als „das, was sich begibt“, ist früher da als die Historie als die

---

<sup>1</sup> Gerhard Wahrig: Deutsches Wörterbuch. Neu herausgegeben von Dr. Renate Burfeind. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag 1997, S. 818.

<sup>2</sup> Martin Heidegger: Wissenschaft und Besinnung (1953), In: Vorträge und Aufsätze. Frankfurt am Main: Klostermann 2000 (= Gesamtausgabe; Bd. 7), S. 37–65.

„Erkundung der Geschichte.“ Die Sprache ist früher da als die Philologie und spricht, „ohne dass sie zur Literatur wird und vollends unabhängig davon, ob die Literatur ihrerseits in die Gegenständigkeit gelangt, der die Feststellungen einer Literaturwissenschaft entsprechen.“<sup>3</sup>

Man sieht: Natur, Mensch, Geschichte, Sprache sind nicht nur früher da als die für sie zuständigen Wissenschaften – sie sind auch jeweils umfassender da als die von den zuständigen Wissenschaften fixierten Gegenstandsbereiche. Der Ruf nach einer Wissenschaft kommt erst auf, wenn deren möglicher Gegenstand bereits vorwissenschaftlich erfahren wurde – im praktischen Umgang. Eine Wissenschaft bringt nicht ihren Gegenstand hervor, sondern: der vorwissenschaftliche Umgang mit ihrem möglichen Gegenstand bringt die zuständige Wissenschaft hervor.

Heidegger nennt in seinem Vortrag „Phänomenologie und Theologie“ aus dem Jahre 1927 den vorwissenschaftlich vorliegenden Gegenstand einer Wissenschaft das „Positum“ dieser Wissenschaft.<sup>4</sup> Diesen Terminus greift er in seinen Ausführungen über „Wissenschaft und Besinnung“ von 1953 nicht wieder auf.

Das Positum einer Wissenschaft ist als mögliches Thema „theoretischer Vergegenständlichung und Befragung vorfindlich“, und das in einer „bestimmten vorwissenschaftlichen“ Zugangsart. Das Positum ist also „vor aller theoretischen Erfassung“ enthüllt, wenn auch „unausdrücklich und ungewusst.“ Ja, Heidegger betont, dass dieses „vorwissenschaftliche Verhalten“ zu dem vorliegenden Seienden (Natur, Mensch, Geschichte, Sprache) schon „erleuchtet und geführt ist von einem, wenn gleich noch unbegrifflichen Seinsverständnis.“<sup>5</sup>

## Das „Positum“ der Literaturwissenschaft

Aus solchen Überlegungen ergibt sich in unserem Zusammenhang die Frage: Was ist das Positum der Literaturwissenschaft? Anders formuliert: Wie sieht der vorwissenschaftliche Umgang mit dem Gegenstand der Literaturwissenschaft aus, dem diese Wissenschaft zu entsprechen hat, wenn sie nicht ihren Gegenstand verfehlen will? Der Gegenstand einer Wissenschaft muss adäquat in den Blick kommen, um nicht durch eine inadäquate Begrifflichkeit verstellt zu werden. In unserem Zusammenhang heißt das: Das Positum der Literaturwissenschaft ist die Dichtung in unserem vorwissenschaftlichen Umgang mit ihr. In diesem Umgang mit Dichtung haben wir die Wissenschaft von ihr nicht nötig.

Ja, was als Literaturwissenschaft öffentlich auftritt und greifbar wird, hat sich an dem zu messen, was als Positum vorwissenschaftlich erfahren wird. Es geht um die

<sup>3</sup> Ebenda, S. 40.

<sup>4</sup> Martin Heidegger: Phänomenologie und Theologie (1927). In: Wegmarken. Frankfurt am Main: Klostermann 1976 (= Gesamtausgabe, Bd. 9), S. 46–78.

<sup>5</sup> Ebenda, S. 50.



Einsicht, dass Literatur-„wissenschaft“ ihren eigenen Gegenstand verstellen kann. So haben etwa die russischen Formalisten mit ihrer Wissenschaft von den Kunstgriffen die These aufgestellt, ein literarisches Kunstwerk sei die Summe seiner Kunstgriffe und habe seine künstlerische Bedeutung darin, wie radikal es die herrschende Konvention des Erzählens zerstört und dadurch die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Erzähltechnik richte. Stichwort: „Innovation“ als Betonung des Gemachten. Ausgezeichnet in solcher Sicht werden Laurence Sternes „Tristram Shandy“ als Parodie auf das Erzählen als solches und Gogols Erzählung „Der Mantel“ als Darstellung des Erzählens als eines solchen, für die das Erzählte nur ein notwendiger Vorwand sei.<sup>6</sup>

Dass damit der Gegenstand der Literaturwissenschaft in seinem vorwissenschaftlichen Umgang verfehlt wird, liegt auf der Hand. Mit dem für die Bewertung leitenden Kriterium der Innovation können die russischen Formalisten keine Erklärung für den schlagenden Sachverhalt finden, dass der Leser immer wieder zu seinen Lieblingstexten zurückkehrt, sie immer „noch einmal“ lesen möchte, soweit die Muße reicht. Adorno ist es, der auf die nicht zu leugnende Tatsache aufmerksam gemacht hat, dass die meisten Konzertbesucher nur auf die „schöne Stelle“ warten.<sup>7</sup> Nichts anderes. Ob Brahms: „Dritte Symphonie“, F-dur, op. 90, oder Mozart: „Symphonie in g-moll“, K. V. 550 – man wartet immer nur auf die „schöne Stelle“. Und das Drumherum versinkt als purer Vorwand. Adorno hat deshalb seine Vorbehalte gegenüber solch einem „atomistischen Hören.“ Und doch: die Freude an der Wiederkehr des Gleichen ist eine echte Freude, und die russischen Formalisten können sie mit ihren Begriffen nicht erklären, weil sie das Positum ihrer Wissenschaft falsch bestimmt haben. Allerdings bleibt zu berücksichtigen, dass ihre These, das literarische Kunstwerk habe seine Substanz in den Kunstgriffen, eine Kampfthese war, gerichtet gegen die sozialkritische Vereinnahmung der Literatur. Die Gleichung „Kunst gleich Kunstgriff“ hat allerdings ihre Gefährlichkeit darin, dass sie Nähe zur Kunst suggeriert und doch größte Ferne bedeutet. Was heute als „Narratologie“ auf sich aufmerksam macht, steht größtenteils ebenfalls im Sog dieser Gefahr, ohne sie eigens zu bedenken.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Vgl. Texte der russischen Formalisten. Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Mit einer einleitenden Abhandlung herausgegeben von Jurij Striedter. München: Fink 1969 (= Theorie und Geschichte der Literatur und Schönen Künste; Bd. 6, 1. Halbband). Darin: Boris Eichenbaum: Wie Gogol's „Mantel“ gemacht ist (S. 123–159), Viktor Šklovskij: Der parodistische Roman. Sternes „Tristram Shandy“ (S. 245–299). Vgl. hierzu Horst-Jürgen Gerigk: Unterwegs zur Interpretation. Hinweise zu einer Theorie der Literatur in Auseinandersetzung mit Gadamers „Wahrheit und Methode“. Hürtgenwald: Guido Pressler Verlag 1989. Darin zum russischen Formalismus: Teil I, Kap. 4: Zurückweisung des Postulats, das Verstehen habe sich angesichts eines Kunstwerks primär auf die Formungsleistung zu richten, S. 99–120.

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno: Schöne Stellen (1965). In: Adorno, Gesammelte Schriften, 20 Bde. ed. Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buch-gesellschaft 1998, Bd. 18, S. 695–718.

<sup>8</sup> Vgl. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. Edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge 2005.

Offensichtlicher ist die falsche Bestimmung des Positums im Falle der marxistischen Literaturwissenschaft. Aus der Behauptung, Geschichte ist Klassenkampf und Literatur jeweils fixiertes Klassenbewusstsein, erwächst die berüchtigte „argumentatio ex privativo“ als hermeneutische Befragungstechnik: die Deutung eines Textes aus dem Ungesagten. Das heißt: befragt wird der literarische Text auf das, was sich verrät, ohne dass es gesagt sein wollte. Der Text wird ins Verhör genommen. Im Resultat kommt es zu einer Bewertung nach inhaltlichen Kriterien, die einer dogmatischen Soziologie unterstehen. Das Positum einer marxistischen Literaturwissenschaft ist das literarische Kunstwerk im Fadenkreuz marxistischer Eschatologie. Dieses Positum ist nicht auf natürliche Weise gegeben und kann nur durch dogmatisierende Einübung gewonnen werden. Georg Lukács etwa erklärt als marxistischer Kritiker Kleist und Kafka für krank, Puschkin und Thomas Mann für gesund.<sup>9</sup> Max Nordaus „Entartung“ (Berlin 1891/92)<sup>10</sup> ist hier mit neuen Koordinaten zurückgekehrt.

Das andere, ebenso einflussreiche Muster für eine „argumentatio ex privativo“ hat Sigmund Freud geliefert. Eine Literaturwissenschaft in seinem Schlepptau hat ihr Positum im literarischen Text als Traum seines Autors, worin ein verbotener Wunsch zum Ausdruck kommt – dies aber so, dass sich durch die Traumzensur hinter der manifesten Bedeutung eine latente Bedeutung verbirgt, die vom Leser durch Rückgängigmachen der Traumarbeit des Autors herausgelegt werden muß, um sichtbar zu sein. Der Schlüssel zum Gesagten ist also hier, wie bei Marx, in einem Ungesagten hinterlegt. Anders ausgedrückt: Was dasteht, erhält seine wahre Bedeutung durch etwas, was nicht dasteht. Die Interpretation literarischer Texte wird so für Freud zu einer Variante der Traumdeutung. Der literarische Text als Traumprotokoll ist das Positum solcher Wissenschaft. Ein literarischer Kanon aber lässt sich aus solcher Einstellung nicht aufstellen, weil alle Träume gleich viel wert sind. Freud selbst räumte denn auch überraschend ein, dass die Analyse vor dem Dichter „die Waffen strecken“ muss.<sup>11</sup> Denn: Erfasst werden von der Tiefenpsychologie können immer nur die Mechanismen der Traumarbeit, also ausschließlich Inhaltliches, nicht die „Ars poetica“. Die Genese einer Dichtung verläuft für Freud im Grundsätzlichen folgendermaßen:

---

**9** Zu Kleist und Puschkin vgl. Georg Lukács: Puschkins Platz in der Weltliteratur. In: Lukács, Russische Literatur – Russische Revolution. Hamburg: Rowohlt 1968 (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie), S. 11–14. Zu Kafka und Thomas Mann vgl. Georg Lukács: Wider den missverstandenen Realismus. Hamburg: Claassen 1959, S. 49–96.

**10** Max Nordau: Entartung. 2 Bde. Berlin: Carl Duncker, 2. Aufl. 1893. Jetzt Neuausgabe in einem Band: Entartung. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Karin Tebben. Berlin / Boston: Walter de Gruyter 2013 (= Europäisch-jüdische Studien. Editionen. Herausgegeben vom Moses Mendelssohn Zentrum für europäisch-jüdische Studien, Potsdam, in Kooperation mit dem Zentrum jüdischer Studien Berlin-Brandenburg. Redaktion: Werner Trefß).

**11** Sigmund Freud: Dostojewski und die Vaternötigung (1928). In: Freud, Studienausgabe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2000, Bd. 10, S. 271–286, hier S. 271.

Ein starkes aktuelles Erlebnis weckt im Dichter die Erinnerung an ein früheres, meist der Kindheit angehöriges Erlebnis auf, von welchem nun der Wunsch ausgeht, der sich in der Dichtung seine Erfüllung sucht: die Dichtung selbst lässt sowohl Elemente des frischen Anlasses als auch der alten Erinnerung erkennen“ („Der Dichter und das Phantasieren“).<sup>12</sup>

Zwischenfazit: Der Soziologie eines Marx und der Psychologie eines Freud Unzuständigkeit gegenüber der Natur des literarischen Textes nachzuweisen, fällt nicht schwer. Beidemale ist das leitende Prinzip der Textauslegung die „argumentatio ex privativo“. Was dasteht, wird im Lichte von etwas gelesen, was nicht dasteht. Demagogen und Sophisten wird damit ein unschlagbares Instrumentarium bereitgestellt.

## Nietzsche und Gadamer

Das ist aber auch bei Nietzsche der Fall. Ja, Nietzsche ist es, der das Prinzip der „argumentatio ex privativo“ auf die höchste Abstraktionsebene gehoben hat. Stichwort „Hinterfragen.“ Diesen Begriff notiert Nietzsche in seiner Schrift „Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile“ aus dem Jahre 1881. Der Eintrag lautet:

*Hinterfragen.* – Bei Allem, was ein Mensch sichtbar werden lässt, kann man fragen: was soll es verbergen? Wovon soll es den Blick ablenken? Welches Vorurteil soll es erregen? Und dann noch: bis wie weit geht die Feinheit dieser Verstellung? Und worin vergeift er sich dabei?<sup>13</sup>

Die Aufdeckung dessen, was sich verrät, ohne dass es gesagt sein wollte, nennt Nietzsche „Interpretation.“ Und er stellt alle Interpretation in den Dienst des Lebens. Aber was heißt das? Nietzsche behauptet: Leben ist Interpretation. Wörtlich:

Der Wille zur Macht interpretiert (bei der Bildung eines Organs handelt es sich um Interpretation).“ Und: „In Wahrheit ist Interpretation ein Mittel selbst, um Herr über etwas zu werden. Der organische Prozess setzt fortwährend Interpretieren voraus.

Eine Pflanze, die sich zum Licht dreht: das ist Interpretation. Und so, wie sich die Pflanze zum Licht dreht, so hat der Mensch die Tradition zu „interpretieren“: im Namen des Lebens, das sich als höchsten Wert selber will.

Diesen Gedanken hat Nietzsche in aller Ausführlichkeit in seiner Abhandlung „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ von 1874 dargelegt, dem „Zweiten Stück“ seiner „Unzeitgemäßen Betrachtungen“. Nietzsche entwickelt darin den Begriff der „kritischen Historie“, mit der alle Tradition kritisch „be“-urteilt und

<sup>12</sup> Der Dichter und das Phantasieren (1908). In: Freud, Studienausgabe, op. cit., Bd. 10, S. 171–179, hier S. 177–178.

<sup>13</sup> Friedrich Nietzsche: Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile (1881). In: Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin, New York: dtv / de Gruyter 1980, Bd. 3, S. 301.

„ver“-urteilt wird, soweit sie nicht dem „frischen Leben“ der Gegenwart dienlich ist: im Namen der Zukunft. Wörtlich heißt es:

Der Mensch „muss die Kraft haben und von Zeit zu Zeit anwenden, eine Vergangenheit zu zerbrechen: dies erreicht er dadurch, dass er sie vor Gericht zieht, peinlich inquiriert, und endlich verurteilt; jede Vergangenheit aber ist wert, verurteilt zu werden – denn so steht es nun einmal mit den menschlichen Dingen: immer ist in ihnen menschliche Gewalt und Schwäche mächtig gewesen.<sup>14</sup>

Tradition verstehen heiße, „zum Leben hin zu lernen und das Erlernte in eine erhöhte Praxis umzusetzen vermögen.“ Wie aber definiert Nietzsche das Leben? Er sagt:

Es ist nicht „die Gerechtigkeit, die hier zu Gericht sitzt; es ist noch weniger die Gnade, die hier das Urteil verkündet: sondern das Leben allein, jene dunkle, treibende, unersättlich sich selbst begehrende Macht. Sein Spruch ist immer ungnädig, immer ungerecht, weil er nie aus einem reinen Borne der Erkenntnis geflossen ist; aber in den meisten Fällen würde der Spruch ebenso ausfallen, wenn ihn die Gerechtigkeit selber sprche.<sup>15</sup>

Man sieht: Nietzsches Begriff des Lebens enthält für ihn die Lösung des hermeneutischen Problems. Interpretieren heißt: sagen, was sich im Namen des Lebens an einem Text verrät. „Argumentatio ex privativo“ im Namen des Lebens. Damit wird das Hinterfragen eines Marx und eines Freud in die höchste Allgemeinheit vorgetrieben und nicht mehr verengt auf die „vis a tergo“ der ökonomischen oder der sexuellen Tatsachen. Nietzsche nennt solche Einstellung „kritische Historie.“

Und von der „kritischen Historie“ fhrt ein direkter Weg zu Gadammers Begriff der „Anwendung“. Verstehen ist für Gadamer Anwendung des Verstandenen auf mich selbst.<sup>16</sup> Das hermeneutische Problem hat aber damit ein völlig anderes Gesicht bekommen. Was Nietzsche zum Postulat gegen ängstliche Erziehung erheben musste: das Leben in seiner Ungerechtigkeit zu übernehmen und damit die Moral zu überwinden, mutiert bei Gadamer zur Anwendung des Verstandenen auf mich selbst im Licht der Vernunft. Das Postulat lautet jetzt: das Verstandene als die andere Meinung der Tradition als mögliche Wahrheit anzuerkennen und im Gespräch mit dem Text die eigenen Vorurteile zu überprüfen. Das ist zweifellos der reflektierte Gipfel aller Rezeptionspsychologie! Hinterfragen schließt hier die eigene Position mit ein. Auch sie ist, wenn es denn die Vernunft erfordert, aus den Angeln zu heben.

Es bleibt aber die Frage, ob denn mit einem Hinterfragen, unter welcher Voraussetzung auch immer, der Natur des literarischen Textes entsprochen werden kann. Denn: Ein Werkbegriff lässt sich aus all den hinterfragenden Einstellungen nicht

<sup>14</sup> Friedrich Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (1874). In: Nietzsche, Sämtliche Werke, op. cit., Bd. 1, S. 249–334, hier S. 269.

<sup>15</sup> Ibid., S. 269.

<sup>16</sup> Vgl. Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: Mohr / Siebeck 1960, S. 291.

ableiten – weder mit Marx und Freud, noch mit Nietzsche und Gadamer. Wenn es um die Substanz des Kunstwerks geht, spricht Gadamer immer nur von „hermeneutischer Identität“. Gemeint ist damit, dass nicht einunddasselbe an einem literarischen Kunstwerk zu verschiedenen Zeiten jeweils anders interpretiert wird, sondern dass zu verschiedenen Zeiten jeweils ganz etwas anderes an einunddemselben Text zum „Interpretandum“ erhoben wird. Der literarische Text „ist“ (transitiv zu hören) seine Wirkungsgeschichte.<sup>17</sup>

Es fällt auf: Marx, Freud, Nietzsche, Gadamer – keiner von ihnen wird von einem literaturwissenschaftlichen Interesse geprägt. Keiner von ihnen fixiert den literarischen Text als einen solchen, sondern immer nur als Katalysator für Erkenntnis. Diese Erkenntnis besteht für den Soziologen Marx und den Psychologen Freud in Urteilsätzen, für die Philosophen Nietzsche und Gadamer in spekulativen Sätzen. Nietzsches spekulativer Satz über die Kunst lautet:

Die Wahrheit ist hässlich: *wir haben die Kunst*, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehn.<sup>18</sup>

Gadamer sagt:

Was man eigentlich an einem Kunstwerk erfährt und worauf man gerichtet ist,“ ist vielmehr „wie wahr es ist, d. h. wie sehr man etwas und sich selbst darin erkennt und wiedererkennt.“<sup>19</sup>

Alle vier soeben genannten Denker binden die Bedeutung eines literarischen Textes an die Situation des Lesers, die jeweils einem anderen Postulat unterstellt wird. Was aber der Text von sich aus zum Ausdruck bringt, wird in solcher Perspektive nicht zur Hauptsache, sondern ist Durchgangsposition zur Erziehung des Lesers durch Einordnung des Verstandenen in seinen eigenen Reflexionshorizont.

In unserem Zusammenhang bedeutet dies: Der literarische Text, in seiner Wirkung auf ein rezipierendes Bewusstsein betrachtet, ergibt kein Positum, das adäquater Gegenstand der Literaturwissenschaft werden könnte.

## „Literatur“ – ein besonderer Gegenstand

„Die Wissenschaft ist die Theorie des Wirklichen“ – von dieser Definition sind wir ausgegangen. Das „Wirkliche“ ist als das kenntlich geworden, was bereits im vorwissenschaftlichen Umgang als Gegenstand einer Wissenschaft vorliegt. Die Wissen-

---

<sup>17</sup> Vgl. dazu Horst-Jürgen Gerigk: *Unterwegs zur Interpretation*, op. cit., Teil II, Kap. 1 bis 5: Die positiven Leitbegriffe Gadamers, S. 121–150. Zum Begriff der „Wirkungsgeschichte“, wie Gadamer selbst ihn verstanden wissen wollte, vgl. jetzt Donatella Di Cesare: *Gadamer. Ein philosophisches Porträt*. Tübingen: Mohr / Siebeck 2009, S. 117–120.

<sup>18</sup> Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*, op. cit., Bd. 13, S. 500.

<sup>19</sup> Gadamer, op. cit. S. 109.

schaft hat als „Theorie“ dem „Positum“ die adäquate Begrifflichkeit zu verschaffen. Es wurde deutlich: Das Positum der Literaturwissenschaft ist der literarische Text in unserem vorwissenschaftlichen Umgang mit ihm. Gleichzeitig aber wurde deutlich, dass es offenbar nicht ganz einfach ist, dieses Positum adäquat zu fixieren, nämlich so, wie es der Natur des literarischen Textes entspricht.

Innerhalb der Vielfalt dessen, was zum Gegenstand einer Wissenschaft werden kann, ist der literarische Text – man könnte auch sagen: die Dichtung oder das literarische Kunstwerk – ein ganz besonderer Fall. Denn Dichtung ist ja bereits verstandene Welt. Der Dichter ist der Hermeneut, nicht wir, die Leser. Wir haben zu verstehen, was uns der Dichter zu verstehen gibt. Das Verstehen der zuständigen Wissenschaft wird sich also hier auf ganz besondere Weise selber zum Thema. Ja, Dichtung ist dadurch ausgezeichnet, dass sie die Bedingungen, unter denen Verstehen überhaupt möglich wird, selber auf ideale Weise herstellen kann: in vollendeter Veranschaulichung durch Charaktere und Handlung in Raum und Zeit. Gegenstand der Literaturwissenschaft ist also „verstandene Welt“, die eigens dafür hergestellt wurde, dass sie verstanden wird.

Zwar trifft auch das Verstehen des Psychiaters in Konfrontation mit dem Psychischfremden seines Patienten auf „verstandene Welt“. Diese verstandene Welt aber wurde nicht eigens dafür hergestellt, dass sie verstanden wird. Sie ist im Gegenteil unverstandene Welt, die erst durch das Verständnis des Psychiaters auf grundsätzlich verstehbare Welt bezogen wird. „Der Patient als Erzähler in der Psychotherapie“ (Brigitte Boothe)<sup>20</sup> ist ein anderer Erzähler als der Dichter.

Bei einem literarischen Kunstwerk können wir dem Autor als „Second Maker“ (im Sinne von Shaftesbury)<sup>21</sup> regelrecht bei der Arbeit zusehen, wenn unser Blick dafür poetologisch geschult worden ist. Poetologie und Hermeneutik gehen dann für den konkreten Verstehensvollzug eine Fusion ein. Der Autor wird zur „künstlerischen Intelligenz“, die in der Entfaltung des Gegenstandes zu sich selber kommt und in dessen phänomenaler Fülle aufgeht. Es kommt nun darauf an, den Begriff „Literatur“ zu erläutern, nachdem der Begriff „Wissenschaft“ verdeutlicht worden ist.

## Definition des literarischen Textes

Was aber ist ein literarischer Text? Antwort: Der literarische Text ist ein endlicher Text, ein Text ohne empirischen Sprecher, ein Text, der alles, was er sagt, selbst beglaubigt. Wir befragen den (impliziten) Verfasser eines literarischen Textes niemals auf die Herkunft seines Wissens von den geschilderten Sachverhalten, sehr wohl aber

<sup>20</sup> Brigitte Boothe: *Der Patient als Erzähler in der Psychotherapie*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2004.

<sup>21</sup> Vgl. Anthony Earl of Shaftesbury: *Soliloquy, or Advice to an Author* (1710). In: Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. 2 vols., ed. John M. Robertson. London 1900, vol. 1, S. 136.

den Verfasser des Leitartikels in der heutigen Zeitung. Er muss sich gefallen lassen, uns die Herkunft seines Wissens zu belegen, damit man ihm glaubt, denn ein Leitartikel ist kein endlicher Text, der sich selbst beglaubigt, sondern ein unendlicher Text, der für immer offen ist für Korrekturen aus einem besseren oder völlig anderen Sachverständnis und Sachwissen.<sup>22</sup>

Diese ontologische Kluft zwischen einem literarischen und einem nicht-literarischen Text kennt jedes Kind. Ich bringe ein Beispiel: Wenn es im Grimmschen Märchen von jenem Zwerge, der kein Bett mehr hat, weil Schneewittchen in seinem schläft, heißt:

Der siebente Zwerg aber schlief bei seinen Gesellen, bei jedem eine Stunde, da war die Zeit herum,

dann wird damit angezeigt, dass so etwas im Märchen „normal“ ist. Weder darf ein solch unsinniges Vorgehen der Zwerge dem Erzähler als Flunkerei noch den Zwergen als Torheit angerechnet werden. Wer schläft denn so wie der siebente Zwerg? Das Kind aber, dem „Sneewittchen“ (so die Namensform der Brüder Grimm)<sup>23</sup> vorgelesen wird, schätzt sofort die Wirklichkeitsebene richtig ein, auf der hier die Handlung sich vollzieht: ein Märchen, kein Tatsachenbericht auf dem Schulhof. Man muss nicht Literaturwissenschaft studiert haben, um „richtig“ zu verstehen. Dass mit dem zitierten Satz über Schneewittchen und die sieben Zwerge der wirklichkeitsbestimmende Konsensus ins Spiel kommt, der den Abstand der Welt des Textes zu unserer alltäglichen Empirie regelt, das lässt sich allerdings erst sagen, nachdem man Literaturwissenschaft studiert hat. Das heißt: vorwissenschaftlich liegt voll ausgeprägt vor, was auf seinen Begriff, den die Wissenschaft später bereitstellt, regelrecht wartet.

Im soeben zitierten Beispiel ging es um unseren Wirklichkeitssinn und das Spiel, das alle Dichtung mit ihm treibt. Kunst kann niemals „realistisch“ sein.<sup>24</sup> Diese Einsicht ist durch die Vorherrschaft des realistischen Romans im 19. Jahrhundert verdeckt worden. „Widerspiegelung der Wirklichkeit“ wurde zum kunstfremden Postulat, zu einem Schlagwort für Dichtung, die es angeblich ernst mit uns meint. Identität mit der empirischen Wirklichkeit kann von einem literarischen Text immer nur simuliert werden. Konfrontiert mit einer Dichtung, registriert unser Wirklichkeitssinn deren Welt als eine realisierte Möglichkeit, Erfahrung zu organisieren. Unsere angeborenen

---

<sup>22</sup> Horst-Jürgen Gerigk: *Unterwegs zur Interpretation*, op. cit., S. 201–223.

<sup>23</sup> *Kinder- und Hausmärchen*, gesammelt durch die Brüder Grimm. München: Winkler 1949. Darin: Nr. 53. *Sneewittchen*, S. 244–252, hier S. 246.

<sup>24</sup> Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: *Kann Kunst „realistisch“ sein? Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit mit poetologischen Anmerkungen zu Dostojewskij, Tolstoj und Tschekow*. In: *Europäische Realismen. Facetten-Konvergenzen-Differenzen*. Herausgegeben von Uwe Dethloff. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2001, S. 19–48.

Antennen für „multiple realities“ (im Sinne von Alfred Schütz)<sup>25</sup> registrieren sehr viel feiner und sicherer, als unser erlerntes Begriffsarsenal dies vermöchte. Wir lassen uns von literarischen Texten automatisch in verschiedene Wirklichkeiten einspüren, ohne solche Einspürung erlernen zu müssen. Die Fähigkeit, sich auf verschiedene Wirklichkeiten einzustellen, gehört zum menschlichen Bewusstsein. Und der Dichter macht von dieser angeborenen menschlichen Fähigkeit auf seine Weise Gebrauch. „Sinn“ ist immer erzwungener Sinn, Resultat dressierten Materials.

Durch solche Dressur kann Dichtung gegenüber der empirischen Wirklichkeit nicht nur eine erhöhte Verständlichkeit sondern, grundsätzlich gesehen, absolute Verständlichkeit herstellen. Der Gegenstand der Literaturwissenschaft ist, wie bereits hervorgehoben, „verstandene Welt“, die vom Autor eigens auf Verständlichkeit angelegt wurde. Ich erläutere dies in aller Kürze an einem Beispiel: an Shakespeares „Hamlet“.

## Die poetologische Differenz

Diese Erläuterung hat grundsätzlichen Charakter, weil sie zeigen will, dass dichterische Wirklichkeit immer eine konstruierte Wirklichkeit ist, die aus der „poetologischen Differenz“ zu erschließen ist. Die poetologische Differenz ist die Differenz zwischen der innerfiktionalen Begründung und der außerfiktionalen Begründung eines innerfiktionalen Sachverhalts. Beispiel: Hamlets Tötung des Polonius. Hier der Sachverhalt.<sup>26</sup> Wir befinden uns im dritten Akt. Um die Situation zu verstehen, aus der heraus Hamlet den Polonius umbringt, weil er ihn irrtümlich für Claudius hält, sei Folgendes vorausgeschickt.

Hamlet hat kurz zuvor in seinem Schauspiel den Mord an seinem Vater nachgestellt, wenn auch mit einem abweichenden Detail: denn in dem Schauspiel, das Hamlet aufführen lässt, ist der Mörder des Königs nicht dessen Bruder, sondern dessen Neffe. Dieser Neffe vergiftet also vor den Augen des zuschauenden Königspaares, Claudius und Gertrud, und den Augen der Hofleute den schlafenden König, indem er ihm Gift ins Ohr träufelt. Danach wirbt der Mörder um die Gunst der Königin mit unterwürfig dargebotenen Geschenken.

Hamlet sitzt selbst als Zuschauer neben Claudius und sagt an dieser Stelle zu ihm: „Gleich werdet Ihr sehen, wie der Mörder die Liebe von Gonzagos Ehefrau erlangt.“

<sup>25</sup> Vgl. Alfred Schütz: Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten. In: Schütz, Gesammelte Aufsätze, I: Das Problem der sozialen Wirklichkeit. Mit einer Einführung von Aron Gurwitsch und einem Vorwort von H. L. van Breda. Den Haag: Martinus Nijhoff 1971, S. 237–298.

<sup>26</sup> Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Lesen und Interpretieren. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002 (= UTB 2323), 3. Aufl. Heidelberg: Mattes 2013. Darin: Die poetologische Differenz, S. 17–40. Vgl. hierzu insbesondere Gerardo Argüelles Fernández: Apuntes críticos sobre teoría literaria en apego a Roman Ingarden y Horst-Jürgen Gerigk. In: Semiosis. Tercera epoca, vol. IV, num. 7, enero-junio de 2008 (91040, Xalapa, Veracruz, México), S. 25–75.



Gonzago, so heißt in Hamlets Schauspiel der ermordete König. An dieser Stelle aber erhebt sich Claudius und verlässt die Aufführung mit den Worten „Gebt mir Licht! – Fort!“, und Polonius befiehlt bereits eine Sekunde vorher: „Brecht das Spiel ab!“

Hamlet weiß nun, dass sein Verdacht, Claudius habe seinen Vater ermordet, zu Recht besteht: Claudius ist der Mörder. Und damit auch jeder Zuschauer in der letzten Reihe weiß, was gespielt wird, präsentiert Shakespeare sofort in der folgenden Szene einen Claudius, der im Monolog seine Tat gesteht: „Mord an dem Bruder! Beten kann ich nicht, obschon der Wunsch danach so heiß ist wie der Wille.“<sup>27</sup>

Jetzt wissen also Hamlet und wir, die Zuschauer, Bescheid. Claudius hat Hamlets Vater umgebracht. Hamlet geht mit diesem Wissen nun zu seiner Mutter in deren Privatgemach, um sie zur Rede zu stellen, denn es steht für ihn jetzt fest: Sie hat den Mörder ihres Ehemannes geheiratet, wenn auch ganz offensichtlich, ohne von diesem Mord etwas zu wissen oder auch nur zu ahnen.

Polonius versteckt sich hinter einem Wandteppich (engl. „arras“), als Hamlet ins Zimmer der Mutter tritt. Sofort redet Hamlet ihr vehement ins Gewissen. Er will ihr, wie er sagt, einen „Spiegel“ aufstellen, in dem sie ihr Innerstes erblicken soll. Sie wird von Angst ergriffen: „Was willst du tun? Du willst mich doch nicht umbringen?“ Und sie ruft um Hilfe. Der Hilferuf wird von Polonius hinter dem Wandteppich aufgegriffen – und Hamlet sticht zu, durch den Wandteppich hindurch, und tötet Polonius. Warum musste Polonius sterben?

Die Frage lässt sich auf zweierlei Weise beantworten: einmal von innerfiktionalem Standpunkt und einmal von außerfiktionalem Standpunkt. Von innerfiktionalem Standpunkt lautet die Antwort: Weil Hamlet ihn für Claudius gehalten hat. Also: „causa efficiens“. Von außerfiktionalem Standpunkt aber muss die Antwort lauten: Weil Shakespeare, um Hamlet zum erfolgreichen Rächer zu machen, ihn mit Claudius an Taten gleichstellen musste. Das heißt: Durch die irrtümliche Tötung des Polonius hat Hamlet, objektiv gesehen, ebenfalls einen Vater getötet (wie Claudius), dessen Sohn nun zur Rache schreiten wird. Hamlet ist durch die Tötung des Polonius plötzlich in der gleichen Situation wie Claudius: Er hat einen Vater getötet, dessen Sohn, Laertes, sich an ihm, Hamlet, rächen will.

---

27 Vgl. William Shakespeare: Hamlet. Edited by Harold Jenkins. London and New York: Methuen 1983 (= The Arden Edition of the Works of William Shakespeare). Akt III, Szene 2 und 3, hier S. 304 und S. 314. Eine ausführliche Interpretation liefert Horst-Jürgen Gerigk: Die Sache der Dichtung, dargestellt an Shakespeares „Hamlet“, Hölderlins „Abendphantasie“ und Dostojewskijs „Schuld und Sühne“. Hürtgenwald: Guido Pressler 1991, S. 17–142. Darin zum ersten Mal der von mir geprägte Begriff der „poetologischen Differenz“ auf Seite 126: „Er (= Hamlet) kann nicht wissen, daß er mit all dem, was er schmerzlich erleben muß, nur der Veranschaulichung eines Begriffs dient, den der Autor Shakespeare von Anfang an bereithält. Es bietet sich an, die Differenz zwischen dem, was innerfiktional da ist, und seinem Begriff, der in seiner prinzipiellen Funktion nur von außerfiktionalem Standpunkt sichtbar ist, ‚poetologische Differenz‘ zu nennen. Jedes literarische Gebilde weist sie auf, und sie kann an einem nicht-literarischen Text nicht vorkommen. Nur wer die poetologische Differenz erfaßt, wird der festen Bedeutung des Dargestellten mit methodischer Sicherheit begegnen können.“

Man beachte den Ausgang des Stücks: Hamlet wird von Laertes getötet, Claudius wird von Hamlet getötet. Das heißt: Hamlet rächt den Tod seines Vaters erfolgreich an Claudius, dem er, selber sterbend, noch zusätzlich den von ihm, Claudius, vergifteten Wein einflößt.

Kurz zuvor hat Hamlet den Laertes im Duell tödlich verwundet, nachdem dieser ihn mit dem selben vergifteten Rapier (das von Claudius heimtückisch gegen Hamlet ins Spiel gebracht wurde) tödlich verwundet hat. Im Hin und Her des Duells vertauschten die Duellanten aber ihre Rapiere. Claudius stirbt also an seinem eigenen Gift, das ihm Hamlet durch Rapier und Wein zurückgibt.

Anders ausgedrückt: Hamlet darf den Claudius erst töten, als er, Hamlet, ihm an Taten gleich ist. Und tatsächlich: Als Hamlet am Ende den Claudius mit dem vergifteten Rapier tödlich verletzt und ihm damit dessen eigenes Gift zurückgibt, das ja ihm, Hamlet, zgedacht war, da hat er zuvor einen „Vater“ (Polonius) und dessen „Sohn“ (Laertes) getötet, der sich wiederum an ihm, Hamlet, rächen wollte.

Das Gleichwerden des Rächers mit dem, an dem er sich rächt, ist der Grundgedanke des Stücks. Dieser Grundgedanke wird in Hamlets Schauspiel (Akt 3, Szene 2) explizit ins Bild gehoben: als das außerfiktionale Intentionum Shakespeares. In diesem Schauspiel ist, wie soeben bereits erwähnt, der Mörder des Königs nicht der Bruder, sondern der Neffe des Königs, so wie Hamlet der Neffe des Claudius ist.

Dass Hamlet den Polonius tötet, hat also seine leitende Begründung in dem außerfiktionalen Ziel Shakespeares, Hamlet und Claudius an Taten gleichzustellen, um damit Hamlets Selbstentfremdung im notwendigen Handeln und den geradezu abgründigen Wesensunterschied zwischen Hamlet und Claudius zu veranschaulichen. Der erste poetologische Schritt auf dieses Ziel hin ist Hamlets Tötung des Polonius. Deren außerfiktionale Begründung ist eine „causa finalis“. Deren innerfiktionale Begründung aber ist eine „causa efficiens“: Hamlet hat sich geirrt. Er meinte, Claudius halte sich hinter der Teppichwand auf. Sobald wir neben der innerfiktionalen Begründung für die Tötung des Polonius auch deren außerfiktionale Begründung sehen, denken wir die „poetologische Differenz“.

Wer den „Hamlet“ zum ersten Mal liest oder auf der Bühne sieht, wird zwar sofort die innerfiktionale Begründung für die Tötung des Polonius erkennen, die so aussieht, dass Hamlet den Polonius für Claudius hält, weil Polonius sich hinter einem Wandteppich versteckt hält („causa efficiens“). Die außerfiktionale Begründung aber für die Tötung des Polonius, dass nämlich Hamlet damit den ersten Schritt getan hat, an Taten dem Claudius gleich zu werden, diese Begründung zeigt sich mit Sicherheit erst im Blick auf das Ganze („causa finalis“).

Es zeigt sich nun etwas Grundsätzliches: Die poetologische Differenz lässt sich angesichts eines bestimmten innerfiktionalen Sachverhalts ganz offensichtlich nicht auf Anhieb denken. Wir müssen den ganzen Text kennen, um eine außerfiktionale Begründung einsehen zu können. Die poetologische Differenz fixiert also immer das Ganze. Wird der innerfiktionale Sachverhalt für sich genommen und so betrachtet, als käme er auch in der empirischen Wirklichkeit vor, dann kann zwar ein adäqua-

tes psychologisches Verständnis für die handelnden Personen zustande kommen, niemals aber kann sich in einer solchen Einstellung der poetologische Sinn dieses Sachverhalts zeigen, denn dieser kann sich erst zeigen, wenn unser Verstehen den Sprung in die poetologische Differenz vollzieht. Der Wechsel aber vom innerfiktionalen Standpunkt, von dem aus wir einführend, das heißt „psychologisch“ verstehen, zum außerfiktionalen Standpunkt, von dem aus wir „poetologisch“ verstehen, das heißt, Realität als eigens gesetzte auffassen, geschieht nicht allmählich, indem wir etwa ein gelehrtes Wissen über die vorliegenden Realien anhäufen, sondern plötzlich. Die außerfiktionale Begründung eines innerfiktionalen Sachverhalt blitzt jeweils plötzlich auf, sie kommt wie eine Erleuchtung, bleibt aber dann für immer präsent, denn sie gehört ja zur Substanz des Textes und ist keine subjektive Assoziation des Lesers. „Jäh“ wird die poetologische Differenz erfahren.

Verständlichkeit zeigt sich also im und am Medium der Dichtung in zwei ganz verschiedenen Räumen, die nicht aneinander anschließbar sind: als die bereits verstandene Welt der dargestellten Personen und als die ins Werk gesetzte dargestellte Sache, die für den Leser und nur für den Leser zum Anblick kommt. Daraus ergibt sich: Dichtung ist zu absoluter Verständlichkeit fähig, weil sie, ihrer Natur nach, die Bedingung der Möglichkeit von Verständlichkeit „ins Werk“ setzen kann.<sup>28</sup>

An der „poetologischen Differenz“ (mein Terminus, geprägt 1989 und veröffentlicht 1991 meiner Monografie „Die Sache der Dichtung“ mit ausführlicher „Hamlet“-Interpretation) lässt sich exemplarisch zeigen, wie das Umschlagen des „vorwissenschaftlichen“ Umgangs mit dem Gegenstand der Literaturwissenschaft in die „wissenschaftliche Fixierung“ dieses Gegenstands aussieht: Der psychologische Nachvollzug verstandener Welt („actus exercitus“) wird zum poetologischen Nachvollzug ihrer Konstruktion („actus signatus“). Das sind zwei ganz verschiedene „Lesarten“: die „psychologische“ verläuft innerfiktional, die „poetologische“ aber ist nur von außerfiktionalen Standpunkt möglich.

Es ist nun aber nicht so, dass der vorwissenschaftliche Umgang auf den psychologischen Nachvollzug beschränkt bliebe und die poetologische Lesart wäre ein Geschenk der Literaturwissenschaft. Bereits im vorwissenschaftlichen Umgang des natürlichen Verstehens mit dem literarischen Text ist die Einsicht voll ausgeprägt da, es mit konstruierter Wirklichkeit zu tun zu haben und nicht mit einem Tatsachenbericht. Dass der literarische Text sich selbst beglaubigt, spürt auch der „naive“ Leser. Es fehlt nur die Begrifflichkeit, die dann als „wissenschaftlicher Hinblick“ die Sicherheit des hermeneutischen Zugriffs garantiert.

Das menschliche Bewusstsein arbeitet von sich aus immer schon ausgerichtet auf Vollkommenheit und kann durch adäquate Wissenschaft in dieser Arbeit unterstützt werden. Durch inadäquate Wissenschaft (die ihr natürliches Positum verfehlt) kann allerdings diese Arbeit auch behindert werden, so dass die erbrachte Leistung des

---

<sup>28</sup> Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Gibt es unverständliche Dichtung? In: Neue Rundschau, 116. Jahrgang (2005), Heft 3, S. 149–159. Jetzt hier weiter unten als Fünfter Essay.

Dichters regelrecht durchkreuzt und verunstaltet wird. Der Dichter ist es, der „intuitiv“ die Automatismen des natürlichen Verstehens seinen Interessen dienstbar macht. Er kennt diese Automatismen, ohne sie „theoretisch“ benennen zu können. Und wir, die Leser, gehorchen ihnen, ohne dies zu bemerken. Erst die Literaturwissenschaft im strengen Sinne hebt diese Automatismen ins Bewusstsein.

## Immanuel Kants Bedeutung für die Literaturwissenschaft

In solchem Zusammenhang kommt den Überlegungen Immanuel Kants in seiner „Kritik der Urteilskraft“ (zuerst 1799) eine eminente Bedeutung zu. Ich nehme die Pointe vorweg. Kant sagt: Das reine Geschmacksurteil, das für den künstlerischen Rang eines literarischen Textes zuständig ist, lässt sich begrifflich nicht begründen. Es ist kein Erkenntnisurteil. Die Frage, die sich daraus ergibt, lautet: Wozu dann noch Literaturwissenschaft?

Hierzu ist Folgendes festzustellen. Kants These lautet: „Schöne Kunst ist Kunst des Genies“ („Kritik der Urteilskraft“, § 46).<sup>29</sup> Den Begriff des Genies schränkt Kant auf den Autor künstlerischer Werke ein. Ein Wissenschaftler wie Newton oder etwa ein Philosoph wie er selbst kann für ihn kein Genie sein. Denn: Das Werk eines Genies ist etwas, das zwar nach Regeln geschaffen wurde, aber nach Regeln, die auch das Genie nicht kennt. Kant drückt das so aus:

*Genie* ist die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“ Dies bedeute, wie es dann wörtlich heißt, dass ein Genie, „wie es sein Produkt zustande bringe, selbst nicht beschreiben oder wissenschaftlich anzeigen könne, sondern dass es als Natur die Regel gebe; und daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich ihm die Ideen dazu herbeifinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, die sie instand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen (§ 46).<sup>30</sup>

Kurzum: ein „geniales“ Kunstwerk lässt sich nicht programmieren. Jedes einzelne Kunstwerk steht in der Möglichkeit des Scheiterns, auch wenn sein Autor bereits ein vollkommenes Kunstwerk produziert hat, denn die Regeln für ein vollkommenes Kunstwerk kann auch sein Urheber „nicht beschreiben oder wissenschaftlich anzeigen“, weil er sie „seinem Genie verdankt“.

Das ist in aller Kürze Kants Begriff des „Genies“, der dazu geführt hat, dass manche meinten und meinen, ein genialer Künstler habe ohne Regeln zu schaffen und seine Originalität gerade in der Missachtung aller Regeln zu beweisen.

<sup>29</sup> Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Herausgegeben von Karl Vorländer. Hamburg: Felix Meiner 1959 (= Philosophische Bibliothek; Bd. 39a), S. 160.

<sup>30</sup> Ebenda, S. 161.

Kant selbst hat diese Folgerung aus seiner Argumentation vorausgesehen und sich vehement dagegen gewehrt. Er unterscheidet hierzu zwischen „mechanischer Kunst“, die sich lehren und erlernen lasse, und „schöner Kunst“, die nicht gelehrt und nicht erlernt werden könne, führt aber dann beide Arten der Kunst zusammen. Die Passage ist für uns Literaturwissenschaftler vielleicht die wichtigste in der „Kritik der Urteilskraft“ und scheint dennoch gar nicht so bekannt zu sein, wie das zu wünschen ist. Es heißt:

Obzwar mechanische oder schöne Kunst, die erste als bloße Kunst des Fleißes und der Erlernung, die zweite als die des Genies, sehr voneinander unterschieden sind, so gibt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefasst und befolgt werden kann, und also etwas Schulgerechtes die wesentliche Bedingung der Kunst ausmache. Denn etwas muss dabei als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Produkt gar keiner Kunst zuschreiben, es wäre ein bloßes Produkt des Zufalls. Um aber einen Zweck ins Werk zu setzen, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht freisprechen darf (§ 47).<sup>31</sup>

Kant lässt also keinen Zweifel daran, dass auch für ein geniales Kunstwerk die handwerkliche Beherrschung der Ausdrucksmittel, das „Schulgerechte“, mithin die „bloße Kunst des Fleißes und der Erlernung“ eine „conditio sine qua non“ ist. Kants sogenannte „Genieästhetik“ überspringt keinesfalls die Beherrschung des Handwerklichen zur Veranschaulichung des darzustellenden Gegenstands, den er „Zweck“ nennt und der soeben von mir mit Bezug auf Shakespeares „Hamlet“ das „Intentum“ genannt wurde.

Sofort im Anschluss an die soeben zitierte Passage macht Kant auf das Missverständnis aufmerksam, zu dem seine Überlegungen führen könnten, ein Missverständnis für, wie er sagt, „seichte Köpfe“, die glauben,

dass sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen und glauben, man paradiere besser auf einem kollerichten Pferde als auf einem Schulpferde (§ 47).<sup>32</sup>

Für ein geniales Kunstwerk muss aber noch etwas hinzukommen, das nicht vom „Schulgerechten“ umfasst wird. Auch das lässt Kant unmissverständlich klarwerden. Was aber ist das, was hinzukommen muss? Worin besteht es, wenn es sich doch „weder beschreiben noch wissenschaftlich anzeigen“ lasse? Kant lässt seinen Leser zwei Paragraphen lang auf die Antwort warten, hält uns also regelrecht in Spannung, bis er in § 49 die Lösung hervorzaubert. Die Lösung heißt „Geist“. Was zur „mechanischen Kunst“ des „Schulgerechten“ hinzukommen muss, damit „schöne Kunst“ das ist, was sie sein soll, ist „Geist“. Kant wörtlich:

<sup>31</sup> Ebenda, S. 163.

<sup>32</sup> Ebenda, S. 164.

Man sagt von gewissen Produkten, von welchen man erwartet, dass sie sich, zum Teil wenigstens, als schöne Kunst zeigen sollten: sie sind ohne Geist; ob man gleich an ihnen, was den Geschmack betrifft, nichts zu tadeln findet. Ein Gedicht kann recht nett und elegant sein, aber es ist ohne Geist. Eine Geschichte ist genau und ordentlich, aber ohne Geist. Eine feierliche Rede ist gründlich und zugleich zierlich, aber ohne Geist. Manche Konversation ist nicht ohne Unterhaltung, aber doch ohne Geist; selbst von einem Frauenzimmer sagt man wohl: sie ist hübsch, gesprächig und artig, aber ohne Geist. Was ist denn das, was man hier unter Geist versteht?<sup>33</sup>

Und darauf folgt Kants Definition des Geistes:

*Geist*, in ästhetischer Bedeutung, heißt das belebende Prinzip im Gemüte. Dasjenige aber, wodurch dieses Prinzip die Seele belebt, der Stoff, den es dazu anwendet, ist das, was die Gemütskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt, d.i. in ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu stärkt.<sup>34</sup>

„Nun behaupte ich,“ fährt Kant fort, wobei besonders zu beachten ist, wann überhaupt Kant „ich“ sagt, nämlich immer dann, wenn es für den Leser so gefährlich wird, dass sein Verständnis abstürzen könnte. „Nun behaupte ich,“ fährt Kant also fort:

dieses Prinzip sei nichts anderes als das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen; unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.<sup>35</sup>

In immer neuen Anläufen erläutert Kant dann, wie man sich diese „ästhetischen Ideen“ vorzustellen habe, denn sie kommen ja hinzu, wenn es sich um ein geniales, d.h. vollkommenes Kunstwerk handelt. Der Autor (Urheber) hat zunächst einen Begriff zu veranschaulichen: den darzustellenden Begriff als Inhalt des literarischen Kunstwerks. Dazu muss alles eingebracht werden, was für diesen Begriff notwendig ist. Nun kann dabei aber die Einbildungskraft schöpferisch werden und Vorstellungen einbringen, „die sich niemals in einem bestimmten Begriff“ zusammenfassen lassen. Und Kant resümiert:

Mit einem Worte, die ästhetische Idee ist eine, einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, dass für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, die also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzudenken lässt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt. (...) Die Gemütskräfte also, deren Vereinigung (in gewissem Verhältnisse) das Genie ausmacht, sind Einbildungskraft und Verstand (§ 49).<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Ebenda, S. 167.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 167.

<sup>35</sup> Ebenda, S. 167-168.

<sup>36</sup> Ebenda, S. 171.

Hier ist einzuschieben: „Einbildungskraft“ definiert Kant als „das Vermögen, einen Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der Anschauung vorzustellen.“ Das heißt: es kommen in der Anschauung auch Qualitäten vor, die zur Definition des Gegenstandes gar nicht nötig sind. Der „Verstand“ wiederum leistet die Schematisierung einer Mannigfaltigkeit von Sinnesdaten auf einen Begriff hin. Er sieht also ab von dem, was zur Definition des Begriffs nicht nötig ist.

Man könnte das in unserem Zusammenhang so ausdrücken: Das geniale Kunstwerk (also schöne Kunst) ist dadurch gekennzeichnet, dass über die Veranschaulichung des darzustellenden Gegenstands hinaus die Erkenntniskräfte „Einbildungskraft“ und „Verstand“ in ein freies Spiel miteinander versetzt werden. Und dieses Spiel sieht so aus, dass die Einbildungskraft schöpferisch wird, Vorstellungen produziert, die zur Veranschaulichung des dargestellten Gegenstands gar nicht nötig sind, und der Verstand versucht „per definitionem“, diese Vorstellungen zu schematisieren, läuft aber mit dieser Schematisierung ins Leere, weil es den adäquaten Begriff für diese „Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen“ nicht gibt. Dieses freie Spiel vermitteln zu können, das heißt, an zusätzlichen Vorstellungen der Einbildungskraft festzuhalten, die einem gegebenen Begriff „beigesellt“ sind, und dafür die Konstellation zu finden, macht das Genie aus.

Dieses freie Spiel der Erkenntniskräfte bringt das hervor, was Kant „freie Schönheit“ (*pulchritudo vaga*) nennt – im Unterschied zur „anhängenden Schönheit“ (*pulchritudo adhaerens*), die zum Dargestellten gehört. Die freie Schönheit aber ist nichts Dargestelltes, das sich benennen ließe. Sie kommt als Geschehen eigener Art zustande innerhalb unseres Bewusstseins: indem Einbildungskraft und Verstand in ein „glückliches Verhältnis“ gesetzt werden, worin die Einbildungskraft derart schöpferisch wird, dass der Verstand vergeblich schematisiert, nämlich ohne Begriff, d.h. auf einen Begriff hin, den es für die vorliegende Anschauung nicht gibt. Dieses Geschehen, so Kant, empfindet der Leser als „Lust“. Kant unterscheidet, was die Rezeption eines Werkes der schönen Kunst anbelangt, drei Lüste, die bei der Lektüre immer gleichzeitig in Aktion sind: die Lust am Angenehmen, die Lust am Schönen (d.h. an der freien Schönheit) und die Lust am Guten. Die Lust am Angenehmen und am Guten ist mit Interesse verbunden, denn sie hat eine thematische Entsprechung. Die Lust am Schönen ist nicht mit Interesse verbunden, denn sie hat keine thematische Entsprechung. Und doch meint „freie Schönheit“ weder „l'art pour l'art“ noch etwa die Selbstreferenz des Zeichens.

Das ist zweifellos ein komplexer Sachverhalt, der, um verstanden zu werden, höchste denkerische Anstrengung erfordert. Kant geht denn auch davon aus, dass in den allermeisten Fällen, in denen ein Urteil über Kunst abgegeben wird, im Urteilenden eine theoretische Verkennung des wahren Ablaufs der Urteilsfindung stattfindet. Denn: In den meisten Fällen wird eine thematische Qualität des Kunstwerks zugrunde gelegt oder aber das greifbar Formale. Immer aber verläuft das „reine Geschmacksurteil“, das für den künstlerischen Rang eines Kunstwerks zuständig ist, so, wie Kant es beschreibt, auch dann also, wenn der Urteilende das nicht weiß und den Ablauf

verkennt. Ja, auch der Autor eines Werks der schönen Kunst kann ja über sein eigenes Produkt nicht adäquat Auskunft geben. Es sei nun bedacht, was Kants Position für eine zu postulierende Wissenschaft von der Literatur bedeutet.

„Die Wissenschaft ist die Theorie des Wirklichen“, und das Wirkliche zeigt sich im vorwissenschaftlichen Umgang mit dem noch nicht wissenschaftlich fixierten Gegenstand dieser Wissenschaft. Folgen wir Kant, dann ist das „Positivum“ der Literaturwissenschaft nur bis zu einer gewissen Grenze wissenschaftsfähig. Diese Grenze lässt sich aber wiederum nur wissenschaftlich bestimmen. Mit Kant gesprochen, lässt sich nur der notwendige Anteil „mechanischer Kunst“ wissenschaftlich benennen, also das Handwerkliche bei der Veranschaulichung des darzustellenden Gegenstands. Das aber ist sehr viel und wird nur selten umfassend vorgenommen.

Was Kanon und Wertung betrifft, so lauert in Kants Überlegungen die radikale Pointe, dass infolge der theoretischen Selbstverkenning des menschlichen Bewusstseins Kanonbildung oft auf der Grundlage thematischer und formaler Präferenzen stattfindet, die mit der künstlerischen Wertung des reinen Geschmacksurteils gar nichts zu tun haben. Und doch stimmen zumeist die Resultate solcher Kanonbildung, weil unser Bewusstsein von Natur aus richtig arbeitet!

Ideologische Einübungen können allerdings das reine Geschmacksurteil verkümmern lassen oder sogar auslöschen. Eine „Literaturwissenschaft im strengen Sinne“, die sich am vorwissenschaftlichen Umgang mit literarischen Texten in kompromissloser Selbstdisziplin orientiert, ist deshalb immer auch rettende Gegenkraft zur Ausschaltung der ideologischen Selbstentfremdung des Menschen. Hier berühren sich Ästhetik und wünschbare Politik in gegenseitiger Harmonie.

Im Horizont meiner leitenden Frage „Literaturwissenschaft – was ist das?“ wende ich mich nun dem Autor eines literarischen Textes zu. Begonnen hatte ich mit der Rezeption literarischer Texte, danach stand das Werk zur Debatte. Nun steht, zum Abschluss des ersten Durchlaufs meiner Argumentation, der Autor in Beziehung zu seinem Werk zur Erörterung an.

## **Das Leben des Autors und die Wirklichkeit seiner Kunst**

Die Frage lautet: Gehören Dichterbiografien zur Literaturwissenschaft? Die Antwort ist bereits vorprogrammiert: Sie gehören nur so weit dazu, wie sie dem natürlichen „Positivum“ der Literaturwissenschaft Rechnung tragen. Ob Kenntnisse vom Leben eines Dichters der adäquaten Interpretation seiner Werke förderlich sind oder immer nur ein allgemeines kulturgeschichtliches Interesse bedienen können, diese Frage steht in unserem Zusammenhang nicht zur Debatte. Homer und Shakespeare etwa sind Beispiele dafür, dass literarische Werke auch ohne Kenntnis des Lebens ihres Autors verstanden werden können. Eine Peinlichkeit für all jene, die meinen, das Werk eines Autors könne nur dann wirklich verstanden werden, wenn man über sein Leben Bescheid weiß.



Dichterbiografien haben ganz offensichtlich die Tendenz, ihre Verfasser selbst zu Dichtern werden zu lassen. Mit der Suggestivität eines allwissenden Autors wird oftmals fremdes Dasein bis in die letzten Winkel der Intimität durchleuchtet – insbesondere dann, wenn es um Kreativität geht, die von Krankheit gezeichnet ist. Das Genie wird zur Fallgeschichte, erregt Bewunderung und Bedauern. Wilhelm Lange-Eichbaum hat hier, in Fortsetzung der Tradition eines Cesare Lombroso (Hauptwerk: „Genie und Irrsinn“)<sup>37</sup>, ein pathographisches Panorama geliefert: „Genie, Irrsinn und Ruhm“ (1928).<sup>38</sup> Niemand aber würde solche Darstellungen der „Literaturwissenschaft“ zurechnen. Weitaus vorsichtiger und nicht auf Sensationen bedacht, schreibt Karl Jaspers als Psychiater die Monografie „Strindberg und van Gogh“ (1922)<sup>39</sup>, worin auch Hölderlins Leben und Werk analysiert werden. Das Positiv solcher Pathographien ist die nachweislich kranke kreative Persönlichkeit in ihrer Reaktion auf Lebensumstände und Zeitgeist im Medium künstlerischer Äußerungen. Das Kunstwerk wird vom Verfasser einer Pathographie in einem Kontext wahrgenommen, den es von sich aus nicht erkennen lässt. Die hier auftretende Wissenschaft ist die medizinische Wissenschaft in ihrer Sonderform der psychiatrischen Befragung eines Autors im Hinblick auf dessen künstlerische Produktion.

Etwas über den Menschen zu erfahren, dessen Dichtungen man schätzt, ist ganz offensichtlich ein ursprüngliches menschliches Interesse, das im Tiefsten darauf gerichtet ist, das Geheimnis des Kreativen zu enträtseln, ein Interesse, das aber immer wieder auch eine oberflächliche Seite hat: die Freude am Anekdotischen, an den recherchierbaren Existenzformen vergangener Zeiten, unter Einschluss des Abartigen wie auch des Alltäglichen: im Fadenkreuz von Soziologie und Psychologie.

So schreibt etwa Jurij Lotman eine Puschkinbiografie, die von dessen dichterischer Leistung regelrecht absieht. Lotman vermerkt programmatisch am Ende seiner Darstellung:

---

**37** Vgl. Cesare Lombroso: Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte. Mit Bewilligung des Verfassers nach der 4. Aufl. des italienischen Originals übersetzt von A. Courth. Leipzig: Philipp Reclam jun. 1887.

**38** Wilhelm Lange-Eichbaums Monografie: Genie, Irrsinn und Ruhm (München: Ernst Reinhardt Verlag 1928) fand nach dem Tod des Autors eine auf zwölf Bände berechnete Fortsetzung: Wilhelm Lange-Eichbaum und Wolfram Kurth: Genie, Irrsinn und Ruhm. Siebente, völlig neubearbeitete Auflage von Wolfgang Ritter. München und Basel: Ernst Reinhardt Verlag 1985 f. Darin: Bd. 4: Dichter und Schriftsteller 1987 (Andersen bis Kleist), Bd. 5: Dichter und Schriftsteller 1987 (Lenau bis Zola). Im Grobraster erfasst werden folgende Daten: Vorfahren, Eltern, Kindheit, Begabung, Ausbildung, erster Erfolg, Verhalten, weitere Entwicklung (z. B. Heirat), Krankheiten (soweit von Bedeutung), Ruhmbildung, Produktivität, psycho-pathographische Erfassung, Todesursache, Konstitution, Charaktertypus, Persönlichkeitsmerkmale, Intelligenz, bedeutsame Wirkungsstätten.

**39** Karl Jaspers: Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin (zuerst 1922). München: Piper 1977.

Puschkin ist in die russische Kultur nicht nur als der Dichter eingegangen, sondern auch als der geniale Lebenskünstler, ein Mensch, dem die unerhörte Gabe beschieden war, noch in den tragischsten Befindlichkeiten glücklich zu sein.<sup>40</sup>

Von „Literaturwissenschaft“ kann in dieser Biografie an keiner Stelle die Rede sein. Die Werke sind nur dadurch da, dass hin und wieder ihre Titel genannt werden. Ein vorwissenschaftlicher oder wissenschaftlicher Umgang mit ihnen fehlt.

Im Gegensatz dazu liefert die Puschkinbiografie von Reinhard Lauer eine literaturwissenschaftliche Fixierung der Werke des Dichters, formal und inhaltlich, dargeboten in chronologischer Folge, wobei der Rückbezug auf das Selbsterlebte des Dichters die Erörterung seiner Werke wie ein Refrain begleitet, ergänzt durch die Kennzeichnung ausländischer Autoren, deren Verfahren Puschkin nach Russland importiert hat. Und das sind Shakespeare, Schiller, Walter Scott, Byron und E. T. A. Hoffmann. Das Positivum ist hier der jeweils ermittelte Schaffenstumult in Puschkins Werkstatt. Stichwort: „Aporie als Erfahrungstatsache“. Es soll gezeigt werden, so heißt es am Ende der Einführung, „wie dieses Genie der Poesie jeglichen Impuls seiner privaten, politischen, gesellschaftlichen und literarischen Gegenwart unablässig in hohe Kunst verwandelte.“<sup>41</sup> Das Leben des Dichters illustriert hier, wie ich sagen möchte, das Werk. Lotman und Lauer lassen, nebeneinander gestellt, sehr gut deutlich werden, dass unter der „Biografie eines Dichters“ ganz Verschiedenes verstanden werden kann.

Die höchste theoretische Rechtfertigung einer Fusion von Leben und Werk eines Dichters mit dem Ziel, das Werk adäquat zu deuten, hat Friedrich Schleiermacher mit seiner „Hermeneutik“ geliefert, die in seinen Berliner Akademiereden einen lebendigen Niederschlag findet.<sup>42</sup> Schleiermacher kommt es darauf an, den Autor eines literarischen Werks als „dunkles Du“ zu enträtseln. Dies hat „divinatorisch“ zu geschehen, das heißt: seherisch, so dass schließlich der Autor aus seinem Werk und das Werk aus der jeweiligen Lebenssituation seines Autors ihre adäquate Deutung finden. Die „psychologische Interpretation,“ mit der sich der literarische Text als Ausdruck einer Individualität in einer bestimmten Schaffenslage erweist, ist hier das Ziel aller Rekonstruktion. Den Autor besser zu verstehen, als er sich selbst verstand, lautet die Maxime Schleiermachers. Damit aber ist kein Hinterfragen des Autors gemeint, wie später Nietzsche es propagiert, sondern ein höherer Grad an Bewusstheit gegenüber

---

**40** Juri Lotman: Alexander Puschkin – Leben als Kunstwerk. Aus dem Russischen übersetzt von Beate Petras. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Klaus Städtke. Leipzig: Reclam 1989, S. 232. Aus „Eugen Onegin“ werden bezeichnenderweise drei Strophen zitiert, um Puschkins Aufenthalt in Odessa zu dokumentieren (S. 133–133).

**41** Reinhard Lauer: Aleksandr Puškin. Eine Biographie. München: C. H. Beck 2006, S. 17.

**42** Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: Hermeneutik. Nach den Handschriften neu herausgegeben und eingeleitet von Heinz Kimmerle. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1974 (= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Jahrgang 1959, 2. Abhandlung).

dem Werk. Schleiermachers „dunkles Du“ impliziert nicht das Verdrängte im Sinne Sigmund Freuds. Verstehen ist für Schleiermacher Nachvollzug einer Produktion durch Aufspüren des „Keimentschlusses“ (sein Wort), mit dem sich dem Autor das Werk in seiner Ganzheit erschlossen hat und es vor seinem geistigen Auge sichtbar werden ließ.

Hier einige der Formulierungen Schleiermachers: „Man muss den Menschen schon kennen, um die Rede zu verstehen, und doch soll man ihn erst aus der Rede kennenlernen.“ „Eine Hauptsache beim Interpretieren ist, dass man imstande sein muss, aus seiner eigenen Gesinnung herauszugehen in die des Schriftstellers.“ Das einzelne Werk muss, wie Schleiermacher uns einschärft, als „Tat seines Urhebers“ begriffen werden, um verstanden werden zu können. Als solche Tat bildet es zusammen mit den anderen Taten des Verfassers das „Ganze seines Lebens.“ Betrachtet man das Werk losgelöst von seinem Autor, so sei die Gefahr groß, dem Autor „Intentionen anzudichten, die ihm nicht in den Sinn gekommen sind.“ Deshalb muss alle adäquate Deutung das Wissen von den Lebensumständen der Autoren zum Fundament haben, „um durch die eigentümliche Art, wie sich ihr Gemüt ausbildete, auch ihre Werke zu beleuchten.“<sup>43</sup>

Was ist das Positum der Hermeneutik Schleiermachers? Antwort: das Bewusstsein des Autors im Zustand der Kreativität angesichts des fertigen Produkts, dem Anlass und Vorgang seiner Produktion gleichsam noch anhaften, ihm eingeschrieben sind. Wir haben es also mit Schaffenspsychologie angesichts eines Einzelwerks zu tun. Für Schleiermacher enthält die Wahrnehmung eines Einzelwerks immer die psychologische Bedingung seiner Hervorbringung als implizites Kennzeichen der „Individualität“ seines Autors. Das Prinzip, Leben und Werk als Einheit zu sehen, wie das für Dichterbiografien weithin üblich ist, wurzelt (gewusst oder ungewusst) im Fundament der Hermeneutik Schleiermachers. Man denke etwa an Thomas Manns Essays über Schriftsteller, der gewiss von Schleiermacher nie etwas gehört hat.<sup>44</sup> Von „freier Schönheit“ aber ist dabei nirgends die Rede: weder bei Schleiermacher noch bei seinen unwillkürlichen Nachfolgern.

## Zwei Zugänge zum Werk: Schaffenspsychologie und Rezeptionspsychologie

Der Schaffenspsychologie gegenüber steht die Rezeptionspsychologie, mit Nietzsche als dem herausragenden Repräsentanten. Das hermeneutische Problem, an dem sich dessen „kritische Historie“ orientiert, hat jetzt seinen Ort im auslegenden Subjekt:

<sup>43</sup> Schleiermacher, op. cit., S. 44, 32, 147, 149, 150.

<sup>44</sup> Zur Hermeneutik Thomas Manns in seinen Essays über Schriftsteller vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Thomas Manns „Anna Karenina“. Überlegungen zu Humanität, Hermeneutik und Poetologie. In: Thomas Mann Jahrbuch 12 (1999), S. 171–190.

im Leser inmitten des „frischen Lebens“ seiner Gegenwart. Das Kunstwerk hat sich jetzt vor dem Leser zu verantworten, im Fadenkreuz von Nutzen und Nachteil für das Leben. Ein Werkbegriff lässt sich aus Nietzsche nicht ableiten. Gegen Kants Begriff der „freien Schönheit“ hegt Nietzsche unverhohlene Abneigung. Er vermerkt:

Seit Kant ist alles Reden von Kunst, Schönheit, Erkenntnis, Weisheit vermanscht und beschmutzt durch den Begriff ‚ohne Interesse‘.<sup>45</sup>

Kurzum: Sowohl Nietzsche als auch später Gadamer<sup>46</sup> haben für Kants „Kritik der Urteilskraft“, was den zentralen Begriff der ästhetischen Urteilskraft, die „freie Schönheit“, anbelangt, nichts übrig. Und das heißt in unserem Zusammenhang: für einen adäquaten Werkbegriff bleibt nur Kant zuständig.

„Die Wissenschaft ist die Theorie des Wirklichen“. Was den vorwissenschaftlichen Umgang mit Dichtung anbelangt, so hat nur Kant einen Werkbegriff freigelegt, der nicht im Dienste des Autors oder im Dienste des Lesers steht. Der Begriff der „freien Schönheit“ hält sowohl den Autor als auch den Leser in Schach und stellt doch mit der Prämisse des „Schulgerechten“ der mechanischen Kunst als „conditio sine qua non“ für ein gelungenes Kunstwerk das Positiv einer Literaturwissenschaft im strengen Sinne bereit.

Kant kennt kein hermeneutisches Problem; für ihn hat der Autor dafür zu sorgen, dass der „Zweck“ der Darstellung so ins Werk gesetzt wird, dass er diesem unmittelbar und eindeutig zu entnehmen ist. Die „freie Schönheit“ aber (deren ästhetische Ideen die „Aussicht in ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen“ eröffnen und den Geist „als das belebende Prinzip im Gemüte“ betreffen) geht über den benennbaren Zweck der Darstellung hinaus. Die Anschauungen werden vom Begriff, dem sie dienen, losgelöst und doch nicht in grenzenlose Freiheit gesetzt: sie bleiben „ein Feld verwandter Vorstellungen,“ die sich nicht systematisieren lassen. Die Literaturwissenschaft hat auf diesem Feld allerdings nichts zu suchen.

Und doch weist die unabdingbare Voraussetzung der „mechanischen Kunst“, über deren Details uns Kant nichts mitteilt, einer „Literaturwissenschaft im strengen Sinne“ das Universum poetischer Texte zu: von den „Einfachen Formen“<sup>47</sup>, wie sie André Jolles beschrieben hat, bis zum vielleicht längsten Gedicht in englischer Sprache, Herman Melvilles „Clarel. A Poem and Pilgrimage in the Holy Land.“<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke, op. cit., Bd. 10, S. 243.

<sup>46</sup> Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode, op. cit., S. 42: Kants Unterscheidung der „freien“ und der „anhängenden“ Schönheit, „eine für das Verständnis der Kunst höchst fatale Lehre.“

<sup>47</sup> André Jolles: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen: Max Niemeyer 1974 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; Bd. 15).

<sup>48</sup> Herman Melville: Clarel. A Poem and Pilgrimage in the Holy Land. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library 1991 (= The Writings of Herman Melville. The Northwestern-Newberry Edition. Vol. 12).

## Fazit: Autor – Werk – Leser

Drei Regionen ließen sich kennzeichnen, die gemeinhin der „Literaturwissenschaft“ zugeordnet werden: (1.) den Autor betreffend als Schaffenspsychologie, (2.) das Werk betreffend als Poetologie und (3.) den Leser betreffend als Rezeptionspsychologie. Schaffenspsychologie und Rezeptionspsychologie kontextualisieren das „Werk“ im Horizont der Sorge seines Autors oder seines Lesers. Es kommt aber darauf an, dem Zug zur Sorge, den die Welt des Werks herstellt, zu gehorchen. Eine Literaturwissenschaft im strengen Sinne, die sich auf den natürlichen vorwissenschaftlichen Umgang mit Dichtung konzentriert, kann deshalb nur von der Poetologie betrieben werden. Poetologie ist nicht Poetik. Poetiken sind präskriptiv. Literaturwissenschaft als Poetologie ist nicht präskriptiv. Die Wertung geht ihr vorwissenschaftlich voraus. Das Fachgespräch aber mit dem Autor als einer „künstlerischen Intelligenz“ betrifft die Strategien der Veranschaulichung. Hier hat die Literaturwissenschaft ihren zentralen Ort.

Nun wäre es allerdings absurd, einem Schleiermacher, einem Nietzsche, einem Marx, einem Freud Unfähigkeit zu einem adäquaten Umgang mit Dichtung zu unterstellen, denn der adäquate Umgang mit Dichtung ist eine Naturanlage des Menschen. Dennoch ist das menschliche Bewusstsein nicht dagegen gefeit, sich „wissenschaftlich“ gegen die eigene Erfahrung zu sperren. Die theoretische Selbstverkenning, das Zuwiderhandeln gegen die Naturanlage des Verstehens, gehört offensichtlich ebenfalls zu den Wesenszügen des Menschen. Manche Wissenschaften okkupieren Gegenstandsbereiche, für die sie nicht zuständig sind, nachdem sie ihre Dignität zunächst in ihrem tatsächlichen Zuständigkeitsbereich erworben haben. Universalitätsansprüche aber sind Machtansprüche.

Wenn jedoch eine Literaturwissenschaft im strengen Sinne für irgendetwas zu sorgen hat, dann für einen Kanon der Weltliteratur. Für einen solchen hat die „freie Schönheit“ immer schon ihr stilles Machtwort gesprochen. Die Begründungen aber werden sich immer wieder in den Bereich moralischer Botschaft begeben und sich im Koordinatennetz menschlicher Freiheit und menschlicher Abhängigkeit aufhalten – denn hier lässt sich gut reden. Hier wird man verstanden. Für die „freie Schönheit“ aber fehlen uns die Worte, und doch ist sie nicht nur subjektiv da, wenn subjektiv heißt: in das Belieben des Subjekts gestellt. Sie ist objektiv „am Werk“.

Wenn soeben betont wurde, es komme darauf an, dem Zug zur Sorge, den die Welt des Werks herstellt, zu entsprechen, so ist dem hinzuzufügen, dass nur so jener Nachvollzug verstandener Welt fixiert wird, der für das freie Spiel der Erkenntniskräfte „Einbildungskraft“ und „Verstand“ den Anlass bieten kann. Die Suche nach dem lebensgeschichtlichen Schlüssel wie auch die Anwendung der vermittelten Erkenntnis auf mich selbst blenden solchen Nachvollzug aus.

Dasselbe, anders gesehen: Sobald das freie Spiel der Erkenntniskräfte in Aktion tritt, werden Schaffenspsychologie und Rezeptionspsychologie ausgeblendet. Das heißt: Die Naturanlage des Verstehens, deren Funktionieren Kant aufdeckt, wird sich punktuell immer wieder auch gegen verfestigte theoretische Selbstverkennung

gen des menschlichen Bewusstseins durchsetzen. Auch dogmatische Repräsentanten der Schaffenspsychologie und der Rezeptionspsychologie können sich nicht dagegen wehren, in unbewachten Augenblicken dem „reinen Geschmacksurteil“ zu gehorchen, wenn sie einen literarischen Text lesen. Auf lange Sicht ist gegen die Natur des Verstehens kein Kraut gewachsen. Sie kann nur durch Verwertungsgesellschaften des Zeitgeistes öffentlich außer Kraft gesetzt und damit gleichsam ins Exil getrieben werden.

### **Schlusswort: Wie viele Bücher kann ein Mensch lesen?**

Damit wäre ich tatsächlich am Ende meiner heutigen Überlegungen angelangt, wenn da nicht noch etwas Wichtiges wäre, das ich bislang überhaupt nicht berührt habe. Ich meine den Faktor Zeit. Immer wieder kamen, gleichsam unter der Hand, zeitliche Strukturen ins Spiel. So ist der „vor“-wissenschaftliche Umgang mit dem literarischen Text „früher“ da als der literaturwissenschaftliche Zugriff. Ja, der wissenschaftliche Zugriff, der den Text zu seinem Gegenstand macht, impliziert eine ganz andere „Zeitwelt“, als es die vom literarischen Text erschlossene „Zeitwelt“ ist. Der „actus exercitus“ der Lektüre wird plötzlich zum „actus signatus“ der Literaturwissenschaft, und der intentionale Gegenstand hat gewechselt. Auch bildet die Entstehungsgeschichte eines literarischen Textes, mit dem Autor als Produzenten, eine andere Zeitwelt als die Rezeptionsgeschichte dieses Textes, die sich ihrerseits in verschiedene Zeitwelten gliedert, wie etwa die der zeitgenössischen Rezeption und die der späteren Rezeptionsphasen mit jeweils ganz anderen geschichtlich gewachsenen Prämissen. Und der literarische Text selbst hat darin seine Besonderheit, eine Welt aufzustellen, eine eigene „Zeitwelt“, die einen festen Anblick bietet, der mit zum natürlichen Verstehen gehört und nicht erst durch den Zugriff der Literaturwissenschaft zustandekommt. Es kommt darauf an, all diese verschiedenen Zeitwelten trennscharf auseinanderzuhalten und vor allem, die dann hervortretende „Eigenzeit“ des literarischen Textes zu erfassen, seine Eigenart, eine ganz eigene Zeitwelt zu sein: mit Charakteren und Handlung, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, eine Zeitwelt die darin ihre Auszeichnung hat, dass sie sich selbst über alle Zeiten hinweg zum Anblick bringt, indem sie als bereits verstandene Welt vom Leser nachvollzogen wird. Der Begriff „Zeitwelt“ ist hier im Sinne von Reiner Wiehl zu verstehen, dessen Definition lautet:

Zeitwelten sind subjektive Eigenwelten.“ Und: „Eine Zeitwelt ist ein Individuum: eine einmalige, einzigartige, einzige Verbindung von Welt, Zeit und Subjekt. Die Komponenten dieser Verbindung gehören untrennbar zusammen. Keine hat außerhalb ihrer Verbindung ein eigenständiges Sein.“<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Reiner Wiehl: Zeitwelten. Philosophisches Denken an den Rändern von Natur und Geschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 1366), S. 7.

Und schließlich stellt sich dem Literaturwissenschaftler die Aufgabe, die Endlichkeit seiner eigenen individuellen Existenz nicht zu leugnen. Sigmund Freud vertrat die Ansicht, jeder Mensch sei im Tiefsten seiner Seele davon überzeugt, unsterblich zu sein. In Analogie dazu darf man behaupten, der Philologe glaubt im Tiefsten seiner Seele, alle Bücher der Welt doch noch irgendwann lesen zu können. Wie viele Bücher aber kann ein Mensch tatsächlich lesen? Leselisten, die nicht die Zeit angeben, die man braucht, um die einzelnen Titel durchzulesen, sind nichts wert. Sieht man sich die knapp zwanzig Seiten lange Leseliste an, die Karl Otto Conrady seiner „Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft“<sup>50</sup> von 1966 beifügt, dann weiß man, warum es „Kindlers Literatur-Lexikon“ gibt. Utopien aber kommen niemals aus der Mode. Wer hat schon alle Bände seiner eigenen Privatbibliothek gelesen? Vor wenigen Monaten erschien in New York im Verlag Alfred A. Knopf die Monografie „Hitler’s Private Library. The Books That Shaped His Life“ von Timothy Ryback.<sup>51</sup> Nun wissen wir also, dass Adolf Hitlers Privatbibliothek sechzehntausend Bände umfasste. Hat er sie alle gelesen? Unmöglich. Nachweislich aber las er mit Vergnügen Karl May, Edgar Wallace und Hedwig Courts-Mahler. Auch ein Kanon.

Doch ich will mich nicht ablenken lassen. Jeder Kanon, der aufgestellt wird, auch der Negativkanon verbotener Bücher, ist als Selektion dessen, was zu lesen sich lohnt und nicht lohnt, eine Antwort auf die Endlichkeit unserer individuellen Existenz, wenn das auch etwa den Institutionen, die Bücher verbieten und sie sogar verbrennen, gewiss nicht in den Sinn gekommen ist. Wo Bücher verbrannt werden, haben wir es, wie Bert Brecht es formulierte, mit einer „Pyrokratie“ zu tun. Der Zeitfaktor aber hat immer schon entschieden, dass sich jede Generation ihren Kanon der Weltliteratur neu aufstellen muss. Gewiss leisten Erich Auerbachs „Mimesis“, J. B. Priestleys „Literature and Western Man“ und Harold Blooms „The Western Canon“ willkommene Hilfestellung, das daraus gewonnene Resultat aber will jeweils von jedem einzelnen neu errungen sein.<sup>52</sup>

Auffällig und erwähnenswert ist das überraschende Faktum, dass in Kants „Kritik der Urteilskraft“ nur vier Autoren literarischer Texte eingebracht werden: Homer, Wieland, Friedrich der Große und Withof. Um Withof zu finden, ist ein Speziallexikon

---

**50** Karl Otto Conrady: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1966 (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie). Darin: Leseliste für das Studium der Neueren deutschen Literaturwissenschaft, S. 114–133 (einschließlich „Weltliteratur“, S. 130–133).

**51** Timothy Ryback: Hitler’s Private Library. The Books That Shaped His Life. New York: Alfred A. Knopf 2008.

**52** Erich Auerbach: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern: A. Francke Verlag 1946; J. B. Priestley: Literature and Western Man. London, Melbourne, Toronto: Heinemann 1960; Harold Bloom: The Western Canon. The Books and School of the Ages. New York, San Diego, London: Harcourt Brace & Company 1994. Ezra Pound schreibt irgendwo, und das habe ich mir für immer gemerkt: um unsere abendländische Tradition zu kennen, genüge die Lektüre von nur vier Büchern: Homers „Ilias“ und „Odyssee“, Ovids „Metamorphosen“ und Dantes „La Commedia“.

vonnöten. Er lebte von 1725 bis 1789, war Professor der „Moral, Beredsamkeit und Medizin“ zu Duisburg und schrieb Gedichte in der Nachfolge Hallers. Wie man sieht, genügt die Kenntnis von Homer und Wieland, um einschlägig über das literarische Kunstwerk nachzudenken.



Dritter Essay

# **„Poetologische Differenz“ und „Vierfacher Schriftsinn“: Der künstlerische Ausdruck und die Positionen des Lesers**

## **Vorbemerkung**

„Poetologische Differenz“ und „Vierfacher Schriftsinn“ regeln die Zugänge zum literarischen Text. Betrachte ich einen literarischen Text im Licht der „poetologischen Differenz“, so bewege ich mich gleichzeitig innerhalb der Welt des Textes (im Nachvollzug bereits verstandener Welt) und außerhalb der Welt des Textes (indem ich diese Welt von außerfiktionalem Standpunkt als Komposition ihres Autors wahrnehme). Das heißt: Auf die Frage: „Warum ist diese Szene in diesem Text?“ steht immer eine doppelte Antwort parat: eine „psychologische“ (innerfiktionale) Antwort und eine „poetologische“ (außerfiktionale) Antwort. Auf ganz andere Weise regelt die Lehre vom „Vierfachen Schriftsinn“ den Umgang mit literarischen Texten: die erste Ebene, der „buchstäbliche Sinn“, ist nichts anderes als Nachvollzug bereits verstandener Welt; die zweite Ebene, der „allegorische Sinn“, erhebt das dargestellte Einzelne zur Idee seiner Gattung; die dritte Ebene, der „tropologische Sinn“, besteht in der Anwendung des Verstandenen auf mich selbst hier und jetzt. Erst auf der vierten Ebene kommt mit dem „anagogischen Sinn“ die Komposition des Ganzen vor Augen und enthüllt sich im Licht der „poetologischen Differenz“.

## **Der zweifache Anblick: psychologisch und poetologisch**

Sobald die „poetologische Differenz“ erfasst wird, zeigt sich der literarische Text auf eine zweifache Weise: als innerfiktionaler Anblick und als außerfiktionaler Anblick.

### **1 Der innerfiktionale Anblick**

Die Komposition eines literarischen Textes ist, soweit sie ein „psychologisches Faktum“ ist, innerfikcional sichtbar. Das heißt: Wir werden als die Leser eines Romans in die fiktionale Welt entführt und hineingezogen, je nach Position des Erzählers: als Augenzeuge, Mitstreiter oder auch Voyeur. Immer sind wir mit dabei – in ausgezeichneter Position, denn nur uns wird ja „alles“ gezeigt. Sobald ein Ich-Erzähler vorliegt (man denke an Stevensons „Treasure Island“), geht die Komposition auf das Konto des Erzählers und wird zu einem „psychologischen Faktum“: Jim Hawkins erläutert, wie er an seine Kenntnisse gekommen ist (Kap. 9: What I heard in the apple barrel),

und bestreitet die Kapitel 16, 17 und 18 mit dem „Bericht vom Doktor fortgesetzt“ (Narrative continued by the Doctor).

Das Gleiche gilt für den Chronisten der „Brüder Karamasow“. Auch er gehört mit zur Fiktion und gibt Auskunft über die Herkunft seiner Kenntnisse, wobei zwischen Faktum und Gerücht unterschieden wird. Das Sechste Buch („Ein russischer Mönch“) der insgesamt Zwölf Bücher hat ihm Alexej Karamasow als Manuskript übermittelt. Bei der Gerichtsverhandlung im Zwölften Buch („Ein Justizirrtum“) war der Chronist persönlich anwesend. Die Chronologie des Erzählten, jeweils im Horizont der drei Hauptpersonen (Alexej, Iwan und Dmitrij), ist ganz Sache des Chronisten. Er arrangiert die Reihenfolge.

Sowohl Stevenson als auch Dostojewskij verstecken sich hinter ihren Erzählern, was die „poetologische“ Begründung der Komposition betrifft, denn die poetologische Begründung eines innerfiktionalen Sachverhalts kann innerfiktional kein Thema sein.

Besonders deutlich wird diese Unterscheidung in den Erzählungen Joseph Conrads, in denen Marlow als Erzähler auftritt. Man denke etwa an „Heart of Darkness“ oder „Freya of the Seven Isles“, Werke, in denen Komposition und Reihenfolge der geschilderten Sachverhalte ganz auf das Konto des Ich-Erzählers gehen. Denn Marlow ist es ja, der recherchiert und uns an seiner Suche nach der Wahrheit teilnehmen lässt. Die Komposition wird also vor den Augen des Lesers „psychologisch“ begründet. Über die „poetologische“ Begründung schweigt sich Joseph Conrad aus, denn er hat sie ja „ins Werk“ gesetzt. Und von Marlow behauptet Joseph Conrad, er habe ihn ganz zufällig kennengelernt und inzwischen sei aus der Bekanntschaft eine echte Freundschaft geworden: „For all his assertiveness in matters of opinion, he is not an intrusive person. Of all my people he's the one that has never been a vexation to my spirit. A most discreet, understanding man.“ Man sieht: Joseph Conrad legt Wert auf die Feststellung, dass er nur weiterreiche, was ihm Marlow erzählt habe („Author's Note“, 1917 zu: *Youth, Heart of Darkness, The End of the Tether. Three Stories by Joseph Conrad*. London 1961, S. vi). Am Beginn der Erzählung „Youth“ hofft Joseph Conrad, dass er den Namen Marlow richtig geschrieben habe. Es heißt: „Marlow (at least I think that is how he spelled his name) told the story or rather the chronicle, of a voyage.“ Und dann erzählt Marlow in der Ich-Form, was er erlebt hat. Innerfiktionale Wirklichkeit und empirische Wirklichkeit des lesenden Lesers werden eins, indem sich Joseph Conrad konsequent zu einer Person seiner eigenen Fiktion werden lässt. Und der Text wird mit Charakteren, Handlung und Struktur zur „Chronik“ (chronicle). Überall Psychologie, nirgends Poetologie, denn es geht nichts über die Wirklichkeit.

## 2 Der außerfiktionale Anblick

Die Komposition eines literarischen Textes als eines „poetologischen Faktums“ ist nur von außerfiktionalem Standpunkt sichtbar. So sind die fünf Akte von Shakespeares „Hamlet“ beispielsweise symmetrisch gebaut: mit der Symmetrieachse genau in der Mitte des Dritten Aktes (Hamlets Schauspiel). Erst nach dem Schauspiel weiß Hamlet mit Sicherheit: Claudius ist der Mörder seines Vaters. Vor dem Schauspiel liegt Hamlets Gespräch mit Ophelia, nach dem Schauspiel liegt Hamlets Gespräch mit seiner Mutter. Am Beginn des Stücks: die referierte Nachricht, dass Hamlets Vater den „Norweger“ in der Schlacht getötet hat. Am Ende des Stück erscheint Fortinbras, der Sohn des „Norwegers,“ und lässt die Leichen wegräumen. Die Symmetrie solchen Aufbaus, die nur von außerfiktionalem Standpunkt sichtbar wird, hat mit dem Inhalt des Stücks nichts zu tun. Und doch ist sie ein wesentliches Kennzeichen des Stücks: als dessen „abstrakte Form“, mit der sichtbar wird, dass Shakespeare sein Stück wie am Reißbrett durchgeplant hat.

Und wir als „Leser“ erkennen darin die Fakten der „poetologischen Differenz“ an Ort und Stelle: die versehentliche Tötung des Polonius als „causa efficiens“ und gleichzeitig als Beginn der „causa finalis“. Denn jetzt, mit der zweiten Hälfte des Dritten Aktes, hat Hamlet einen Vater getötet, dessen Sohn, Laertes, später ihn töten wird. Die Rache gelingt Hamlet erst, als er Claudius an Taten gleich ist und ihn, selber sterbend, mit dem von ihm, Claudius, vergifteten Rapier tödlich verwundet, mit dem er zuvor Laertes tödlich verwundet, weil die Rapiere während des Duells vertauscht wurden.

Das heißt: aus verstandener Welt, die nachempfunden wird, sowie aus deren Anblick von außerfiktionalem Standpunkt ergibt sich für uns, die Leser, die Kommunikation mit der künstlerischen Intelligenz „Shakespeare“. Wir werden „ergriffen“ nicht nur vom Schicksal der Titelgestalt (psychologische Sicht), sondern auch vom Künstlertum des Autors Shakespeare (poetologische Sicht). Jede Sicht hat ihre eigene Dynamik und fasziniert auf ihre Weise. Aber nur dann, wenn beide zusammen vollzogen werden, kann der Leistung des Dichters hermeneutisch adäquat entsprochen werden. Die meisten Leser kommen allerdings über den innerfiktionalen Anblick der Welt eines literarischen Textes gar nicht hinaus. Ihnen genügt der Nachvollzug verstandener Welt, eine Aufgabe, die aber sehr wohl eine besondere Anstrengung erfordern kann, man denke nur an Goethes „Faust“ oder den „Ulysses“ des James Joyce.

Als einmaliges Muster der Problematik dieses Sachverhalts ist Dostojewskijs zweitletzter Roman, „Der Jüngling“ (Podrostok, 1875), in Erinnerung zu bringen. Darin wird geschildert, wie ein junger Mann, 20 Jahre alt, aufgewachsen ohne feste Familie als unehelicher Sohn eines Gutsbesitzers und einer Leibeigenen, nach Petersburg kommt, um hier, „auf dem Ozean des Lebens“, seine Identität zu finden. Hier schreibt er seine Memoiren über seine Erlebnisse im vergangenen Jahr, die jetzt ein halbes Jahr zurückliegen. Diese unveröffentlichten Memoiren eines Zwanzigjährigen sind der Roman, den uns Dostojewskij vorlegt, versehen mit der vier Seiten langen

Beurteilung des ehemaligen Betreuers der Hauptgestalt, der die „Aufzeichnungen“ des jungen Mannes gelesen hat und sie nun, in einem Brief an ihn, wohlwollend als „Material“ für einen zukünftigen Künstler bezeichnet, einen Künstler, der sogar für die Darstellung vergangener Unordnung „schöne Formen“ finden werde. Dass Dostojewskij damit auf der innerfiktionalen Ebene einen „handgreiflichen“ Beweis der tatsächlichen Existenz des Manuskripts konstruiert, wurde nicht erkannt.

Auch namhafte Dostojewskij-Forscher haben diesen innerfiktionalen Kommentar zu den „Aufzeichnungen“ des Ich-Erzählers für Dostojewskijs eigene Stellungnahme zu seinem Roman gehalten. Dabei hat Dostojewskij hier nichts anderes getan, als sein Prinzip „*celare artem*“ auf die Spitze zu treiben. Was die Darstellungstechnik betrifft, so hat Dostojewskij in den Werkstattnotizen zu diesem Roman vermerkt, er werde seinen jungen Mann durch „Ungeschicklichkeit im Erzählen“ (*nelovkost' rasskaza*) charakterisieren. Ein solches Verfahren ist zweifellos nicht nur sehr kühn, sondern auch irreführend, denn man wird die ersichtliche „Ungeschicklichkeit im Erzählen“ dem Autor anlasten und nicht als Ausdrucksmittel erkennen und anerkennen, was ja dann auch tatsächlich geschehen ist.

Eine genaue „poetologische“ Prüfung des Romans hat inzwischen gezeigt, dass der „Jüngling“, was die Komposition anbelangt, bis ins Detail durchgeplant wurde. So arbeitet Dostojewskij bei der Zeitbehandlung mit Erzählgegenwart (Zeit der Niederschrift), historischer Gegenwart (erinnerte Geschehnisse in chronologischer Reihenfolge) und Vorvergangenheit (geknüpft an Assoziationskontakte in der historischen Gegenwart, die eine „unwillkürliche Erinnerung“ heraufbeschwören, ein Verfahren, das später von Marcel Proust als „*mémoire involontaire*“ benannt und praktiziert wurde). Des weiteren werden die Spannungsmittel ausgesprochen virtuos gehandhabt, sowohl in der Haupthandlung mit „Katerinas Brief“ als Zentrum und Motor, als auch in den flankierenden Nebenhandlungen. Trotz der selbst für Dostojewskij außergewöhnlichen Vielzahl der handelnden Personen bleiben die vier Hauptgestalten mit dem Ich-Erzähler Arkadij Dolgorukij an der Spitze immer profiliert im Zentrum: Andrej Wersilow (der Vater), Katerina Achmakowa (die verehrte junge Frau) und Maurice Lambert (der Schulkamerad auf schiefer Bahn). Die Gleichzeitigkeit derart verschiedener „Stimmen“ wurde erzähltechnisch professionell bewältigt, wozu ein Ich-Erzähler von 20 Jahren gar nicht in der Lage wäre, der zudem noch klagt, dass ihm die Ereignisse über den Kopf wachsen und er sich dem „Räderwerk der Fakten“ hilflos ausgeliefert sieht.

Kurzum: Wir haben es hier mit einem Musterfall der grundsätzlichen Differenz zwischen einer innerfiktional sichtbaren „Psychologie“ der Komposition und einer nur von außerfiktionalen Standpunkt sichtbaren „poetologischen“ Strukturierung zu tun. Mir ist kein Beispiel der Weltliteratur bekannt, das die innerfiktionalen „Psychologie“ der Komposition und die außerfiktionalen „Poetologie“ der Komposition so auseinanderklaffen lässt wie Dostojewskijs „Jüngling.“ Damit aber wird an diesem Roman eine hermeneutische Unterscheidung besonders deutlich, die für alle literarischen Texte gilt. Dies aber hat in diesem Fall dazu geführt, die auffällige „Unordnung“ des

Erzählten dem Autor als Nachlässigkeit anzukreiden. Erst in neuerer Zeit hat Dostoevskijs „Jüngling“ die adäquate, nämlich „poetologische“ Würdigung gefunden, zu der meine Monografie von 1965 ganz offensichtlich den Grundstein gelegt hat.<sup>1</sup>

## Längeres Gedankenspiel

Eine weitverbreitete Sonderform des literarischen Textes hat ihr Kennzeichen darin, dass in den Text das „Längere Gedankenspiel“ einer der handelnden Personen eingelagert ist, so dass wir eine Fiktion innerhalb der Fiktion vorliegen haben. Diese Einlagerung wird aber vom Autor nicht als eine solche kenntlich gemacht, so dass im Leser zunächst der Eindruck entstehen muss, dass er es mit der objektiven Wirklichkeit der Fiktion zu tun hat, obwohl die Einlagerung nur „geträumt“ wurde. Der Träumer aber ist hier ein innerfiktionaler „Autor“ und erhält durch das, was er träumt, sein Psychogramm: für uns, die Leser – geliefert und bereitgestellt vom tatsächlichen Autor des Textes.

Ein solches Verfahren der Textgestaltung finden wir insbesondere in der Romanik. E. T. A. Hoffmann zum Beispiel ist ein Meister des Gedankenspiels. Man denke nur an seine Erzählung „Die Marquise de la Pivardiere.“ Darin wird das Schicksal einer jungen Frau geschildert, die noch im Alter von 28 Jahren unverheiratet ist, weil sie den Maximen ihres Vaters gehorcht, die sich ganz auf die Vernunft gründen und sich gegen das Gefühl richten.<sup>2</sup>

Jetzt, drei Jahre nach dem Tod ihres Vaters, heiratet sie den Marquis de la Pivardiere, einen Mann „von mittelmäßiger Gestalt, trockenem Wesen“ und „etwas unbehilflichem Geiste,“ der „gleichgültig“ ist „gegen das Leben“, weil er es in früherer Zeit vergeudet habe. In den Meinungen und Grundsätzen des Marquis glaubt Franziska (so heißt die nun schon nicht mehr junge Frau) viel Ähnliches mit ihrem Vater zu finden. Hoffmanns Erzähler lässt jedoch einfließen:

„Der Marquis, schlau genug, einzusehen, worauf es ankomme, um sie für sich zu gewinnen, hatte nichts Angelegentlicheres zu tun, um auf das sorglichste alles zu studieren und sich einzuprägen, was Franziska aus dem Innersten heraus vorzüglich über das Verhältnis der Ehe äußerte, und es dann als seine eigene Überzeugung vorzutragen.“<sup>3</sup>

Franziska führt mit dem Marquis auf dem Rittergut Nerbonne ein „ruhiges, glückliches“ Eheleben in völliger Gleichgültigkeit gegeneinander. Sie haben eine Tochter.

<sup>1</sup> Vgl. hierzu im Detail Horst-Jürgen Gerigk: Versuch über Dostoevskijs „Jüngling“. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. München: Fink 1965 (= Forum Slavicum. Herausgegeben von Dmitrij Tschizewskij; Bd. 4).

<sup>2</sup> Die Marquise de la Pivardiere. In: E. T. A. Hoffmann: Späte Werke. München: Winkler Verlag 1965. S. 327–358.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 336.

Schauplatz der Erzählung ist Frankreich um die Zeit der Eroberungskriege Ludwigs XIV. gegen die Pfalz (1688–1697). Der im Jahre 1688 ausbrechende Krieg veranlasst den Marquis, beim Militär zu dienen.

Allein zu Hause, muss die Marquise in dem neuen Beichtvater ihren verschollen geglaubten Verehrer aus der Jugendzeit wiedererkennen: Silvain François (= Franziskus) Charost, der jetzt ergraut und bleich hinter dem Gitter des Beichtstuhls in ihr wiederum seine Jugendliebe erkennt, deretwegen er Mönch wurde, weil sie ihm durch einen von ihm unbemerkten Schachzug ihres Vaters entzogen worden war.

Zwischen Franziska und Franziskus entspinnen sich nun unschuldige gesellschaftliche Kontakte. Franziska bringt in Erfahrung, dass ihr Ehemann, der Marquis, in der Ferne seines Soldatenlebens ein anrühiges Doppelleben führt. Als der Marquis eines Tages für kurze Zeit zu Hause erscheint, um sich Geld zu verschaffen, stellt ihn die Marquise zur Rede und schließt sich danach im Zimmer ihrer neunjährigen Tochter ein. Der Marquis legt sich im ehelichen Schlafzimmer zur Ruhe. „Am andern Morgen war er spurlos verschwunden.“

Die Marquise wird des Mordes an ihrem Ehemann angeklagt und ihr Beichtvater der Mithilfe verdächtigt. Vor Gericht beteuern beide entgegen belastenden Aussagen zweier Mägde und des Hausdieners ihre Unschuld. Man beschließt, „zur Tortur zu schreiten“, da öffnen sich die Türen des Gerichtssaals, und der ermordet geglaubte Marquis de la Pivardiere tritt herein, um die „abscheuliche Klage“, die gegen die Marquise und Charost erhoben worden ist, zu widerlegen. Doch das Gericht glaubt ihm nicht: er möge seine Identität beweisen. Das bittere, verhöhnende Lächeln der Marquise legt den Verdacht nahe, dass sie das Erscheinen einer Person, die den Marquis de la Pivardiere spielen sollte, „vorher gewusst“ habe und nun gespannt war, wie diese Person ihre Rolle spielen würde.

Der Schluß der Erzählung sieht so aus, dass die Identität des Marquis bewiesen und die Anklage gegen die Marquise und ihren Beichtvater fallengelassen wird. Die Marquise geht, „von tiefstem Gram entstellt“, für immer in ein Kloster, und der Marquis findet, nachdem er seinen Kriegsdienst wieder aufgenommen hatte, in einem Gefecht mit Schleichhändlern den Tod

Um es kurz zu machen: E. T. A. Hoffmann präsentiert uns hier den Tagtraum einer unglücklichen Ehefrau, deren ungeliebter Mann in den Krieg gezogen ist, während sie zu Hause über ihre Situation nachdenkt. So entsteht in ihr ein längeres Gedankenpiel, worin sich verbotener Wunsch und schlechtes Gewissen überlagern – mit dem Resultat: Die Marquise de la Pivardiere ist ihren verbotenen Wünschen nicht gewachsen. Auch in ihren Phantasien gehorcht sie den Vernunftprinzipien ihres verstorbenen Vaters. E. T. A. Hoffmanns Botschaft: „Aufklärung“ führt zu einer bedauerlichen Ablehnung der „Romantik“, wodurch die Innerlichkeit unterdrückt und ihre Entfaltung verhindert wird.

Die Marquise erträumt sich: ihr Verehrer aus der Jugendzeit möge wieder auftauchen. Ihr Vater, inzwischen verstorben, hatte die sich anbahnende Verbindung verhindert. Und per Zufall ist der neue Priester ihrer Gemeinde ihre Jugendliebe: Fran-

çois Charost. Getrennt durch das Gitter des Beichtstuhls, erkennen sie sich wieder. Und Franziska erfährt: er ist, weil er sie damals nicht wiedersehen durfte, Mönch geworden. Das ist zweifellos eine narzißtische Konstruktion: hier phantasiert, mit Sigmund Freud gesprochen, „Seine Majestät, das Ich“. Und sofort hat sie ein schlechtes Gewissen gegenüber ihrem Ehemann. Allerdings kommt ihr zu Ohren, er führe in der Ferne ein anrühiges Dopelleben. Plötzlich besucht er sie. Sie stellt ihn zur Rede (was gar nicht ihre Art ist) und verschließt sich im Zimmer ihrer neunjährigen Tochter. Wieder eine narzißtische Konstruktion! Franziska ist frei von Schuld. Alle Schuld liegt beim Ehemann. Nun aber liegt die Ermordung des Ehemanns nahe, unter Mithilfe ihres Beichtvaters. Doch nein, das ginge zu weit. Sofort sieht sie sich vor Gericht, um öffentlich ihre Unschuld zu beteuern. Wo aber sind die Beweise? Da betritt der angeblich ermordete Marquis den Gerichtssaal und widerlegt durch sein Erscheinen alle Anklage.

Das Unwahrscheinlichste wird hier Ereignis, wie es sich für einen Tagtraum gehört. Aber selbst der träumenden Marquise wird das zuviel. Und deshalb äußert der Richter seine Zweifel an der Identität dieses Marquis, nicht zufällig habe die Marquise bei seinem Erscheinen verhöhrend gelächelt. So stilisiert sich die Träumende zur raffinierten Intrigantin. Schließlich aber erweist sich der Marquis doch als echt (auch das gehört zum Traumspiel), und die Anklage wird fallengelassen. Der Schluss setzt erneut eine egozentrische Pointe: Die Marquise geht für immer ins Kloster, „von tiefstem Gram entstellt“. Das macht sich besser, als lustig zu frohlocken. Die Marquise will der Schwere des Erlebten in der Einsamkeit gedenken. Ihr Ehemann findet den Tod im Gefecht mit irgendeinem Gesindel. Und von Charost ist gar nicht mehr die Rede. Der phantastische Duktus der Geschehnisse, zu dem das willkürliche Abrufen von Unwahrscheinlichkeiten gehört, belegt die spezielle Wirklichkeit des Tagtraums als Selbstbespiegelung des träumenden Subjekts. E. T. A. Hoffmann hat ganze Arbeit geleistet mit seiner Bewusstseinsdarstellung einer unglücklichen Ehefrau, eingekerkert in einer Vernunfttehe.

Die Erzählung „Die Marquise de la Pivardiere“ erschien Ende Oktober 1820 im „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen auf das Jahr 1821“ und spielt, wie schon erwähnt, um 1688 während der Eroberungskriege Ludwigs XIV. gegen die Pfalz. Es bleibt offen, ob wir uns den Text als Imagination einer damals, im Jahre 1820, zeitgenössischen Leserin vorzustellen haben, die sich in die Zeit dieser Eroberungskriege als „Marquise de la Pivardiere“ hineinversetzt. Mit einem derartigen Gegenwartsbezug arbeitet zum Beispiel Oscar Wilde in seinem Bühnenstück „Salome“, wo die Titelfigur ein träumendes Subjekt voraussetzt, das einem zeitgenössischen Bewusstsein (1893) als Identifikationsfigur dient.<sup>4</sup> Bei Wilde handelt Salome, im Unterschied zur Tradition, in eigenem Auftrag und nicht im Auftrag ihrer Mutter. Alles, was geschieht,

---

<sup>4</sup> Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Salome und Lolita. Die „Kindfrau“ als Archetypus. In: Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität. Herausgegeben von Karin Tebben. Göttingen. Vandenhoeck & Ruprecht 2000 (= Sammlung Vandenhoeck), S. 173–190.

ist als ein Traumspiel Salomes aufzufassen, dessen objektiver Rahmen nicht mitgeliefert wird.

E. T. A. Hoffmanns Verfahren sieht so aus, dass in den Anblick, den sein Text von außerfiktionalem Standpunkt bietet, eine Fiktion innerhalb der Fiktion erkennbar eingelagert wird: das Gedankenspiel der Marquise. Was die Marquise sich erträumt, kommt also zum Anblick innerhalb des Anblicks, den die Erzählung insgesamt bietet. Hoffmann präsentiert uns also ein Psychogramm seiner Hauptperson, das diese selbst liefert, indem wir als Leser Zugang zu ihren geheimsten Phantasien finden: wir beobachten ihre Traumarbeit.

Die poetologische Differenz muss also zunächst mit Blick auf das Gedankenspiel der Marquise gedacht werden. Denn sie ist es ja, die hier „dichtet.“ Das „Intentum“ besteht in der Mitteilung, dass sie, „von tiefstem Gram entstellt“, für immer in ein Kloster geht. Aber warum? Die „psychologische“ Antwort lautet: Weil sie mit ihren Wunsch, ihren Ehemann umzubringen, schuldig wurde. Und die „poetologische“ Antwort lautet: Weil sie sich aus der Vernunftehe befreien wollte und dafür nicht stark genug war, denn die Einreden des Gewissens haben über den verbotenen Wunsch gesiegt. So sieht die poetologische Differenz in der Fiktion innerhalb der Fiktion aus.

Im Anblick aber, den die Erzählung als Leistung des Autors E. T. A. Hoffmann bietet, besteht die poetologische Differenz darin, dass die Marquise die nachteiligen Folgen ihrer Vernunftehe durch Sehnsucht nach einem Liebhaber und Tötungswunsch gegenüber ihrem Ehemann auszugleichen versucht. „Causa finalis“ ist der Zustand der Hilflosigkeit, worin sie mit dem Ausbruchversuch ihrer Seele landet. „Causa efficiens“ ist das Verhalten des Ehemanns, der diesen Zustand durch seine Gleichgültigkeit ihr gegenüber herbeiführt.

Es fällt auf, dass die entscheidenden Passagen, beginnend mit dem neuen Beichtvater, durchgehend in der dritten Person erzählt werden, obwohl ja das Längere Gedankenspiel eher die Ich-Form nahelegen würde. Damit aber würde die Marquise selbst ganz bewusst erzählen, während das Erzählen in der dritten Person einen unbemerkten Beobachter impliziert, der das Bewusstsein der Marquise gleichsam mit versteckter Kamera photographiert.

Mit seiner Erzählung „Des Veters Eckfenster“<sup>5</sup> hat E. T. A. Hoffmann sein Erzählverfahren explizit erläutert: der gelähmte Vetter, das ist der Dichter, der aus seinem Eckfenster hoch über dem Markt in Berlin die einzelnen Personen beim Kauf beobachtet und mit dem Ich-Erzähler, der ihn besucht, über diese Personen diskutiert. Die möglichen Lebensumstände einer jeweils fixierten völlig unbekannt Person werden im Detail ausgemalt. Das heißt: aus einer realen Situation des wirklichen Lebens entsteht die Dichtung als mutmaßlicher Kontext zum realen Wirklichkeitsausschnitt. Die Grenze zwischen objektiver Wirklichkeit und ausgemaltem Schicksal ist aus dem Eckfenster deutlich zu erkennen. In Hoffmanns anderen Erzählungen wird diese Grenze allerdings nicht markiert, sondern muss vom Leser erschlossen werden.

5 Des Veters Eckfenster. In: E. T. A. Hoffmann, op. cit., S. 595–622.



Mit dem Blick aus dem „Eckfenster“ lässt E. T. A. Hoffmann sein Erzählverfahren zum literarischen Thema werden. „Die Verfahrungsweise des poetischen Geistes“ (Hölderlin) – hier übersetzt in Charaktere und Handlung.

Mit diesem Erzählverfahren hat E. T. A. Hoffmann immensen Einfluss ausgeübt. Puschkin schreibt seine berühmte Erzählung „Pique Dame“ sowie die nicht weniger berühmten fünf „Geschichten des verstorbenen Iwan Belkin“ ganz im Sinne seines Vorbilds.<sup>6</sup> Dostojewskij konzipiert seine frühe Erzählung „Die Wirtin“ sowie seinen ersten großen Roman, „Verbrechen und Strafe“, ganz im Stil seines Meisters aus Deutschland.<sup>7</sup> Auch Faulkners Roman „Die Freistatt“ (Sanctuary) untersteht der Logik des Gedankenspiels.<sup>8</sup> Und schließlich präsentiert auch der Hollywood-Film, definiert als „Traumfabrik“, realistisch getarnte Gedankenspiele, deren emotionale Substanz, unmittelbar verständlich, im Unbewussten zuhause ist: man denke an „The Woman in the Window“ (Fritz Lang), „Double Indemnity“ (Billy Wilder), „Cape Fear“ (Martin Scorsese), „Lost Highway“ (David Lynch), „Ghost Dog“ (Jim Jarmusch) oder „Matchpoint“ (Woody Allen).

Dass E. T. A. Hoffmann der „Klassiker“ dieser Entwicklung ist, wurde allerdings längst vergessen. Der letzte, der es wusste und sagte, war offensichtlich Dostojewskij. Das veranschaulichte Gedankenspiel gehört inzwischen zum eisernen Bestand intensivster „Empathie“-Weckung in Literatur und Film.

Ja, Arno Schmidt hat 1959 in seinen „Berechnungen“<sup>9</sup> eine Theorie der Literatur entworfen, die ihr Musterbeispiel in der Kurzgeschichte „The Secret Life of Walter Mitty“ von James Thurber hat.<sup>10</sup> Thurber schildert darin die blitzartigen Tagträume des Herrn Mitty, der, im Auto auf Einkaufsfahrt in Waterbury (einer amerikanischen Stadt), ständig die Abhängigkeit von seiner lebensstüchtigen Ehefrau zu spüren bekommt und sich, in Reaktion auf diese demütigende Zwangslage, in die verschiedensten Heldenrollen hineinräumt.

Arno Schmidts These lautet: Jeder literarische Text ist eine Reaktion auf eine Zwangslage in der Wirklichkeit, deren Anlass aus dem Text zu erschließen und in Rechnung zu stellen ist. Thurbers Erzählung lasse mit den Tagträumen des Walter

---

**6** Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Puschkin und die Welt unserer Träume. Zwölf Essays zur russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Herausgegeben von Renate Breuning und Roman Yaremko. Ulm: Humboldt-Studienzentrum 2011 (= Bausteine zur Philosophie; Bd. 30), S. 13–39.

**7** Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller. Vom „Toten Haus“ zu den „Brüdern Karamasow“. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2013 (= Fischer Klassik), S. 309 (Die Wirtin) und Seite 93–98 (Verbrechen und Strafe).

**8** Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: „Schuld und Sühne“ als poetologisches Muster für „Die Freistatt“. In: Gerigk, Die Russen in Amerika, Dostojewskij, Tolstoj, Turgenjew und Tschchow in ihrer Bedeutung für die Literatur der USA. Hürtgenwald: Guido Pressler Verlag 1995, S. 165–196.

**9** Vgl. Berechnungen I / Berechnungen II. In: Arno Schmidt: Rosen & Porree. Karlsruhe: Stahlberg Verlag 1959, S. 283–328.

**10** Vgl. The Secret Life of Walter Mitty, in: James Thurber: The Thurber Carnival. Written and Illustrated by James Thurber. New York: Random House 1994 (= The Modern Library), S. 62–68.

Mitty explizit werden, dass jeder literarische Text als „Gedankenspiel“ eine Antwort auf eine vorausgehende objektive Zwangslage sei, eine Antwort, in der sich objektive Wirklichkeit (Zwangslage) und subjektive Wirklichkeit (Reaktion) vermischen, was uns mit dem „geheimen Leben“ des Walter Mitty vor Augen geführt werde. Und damit gelangt Arno Schmidt zur Formel: LG = E I plus E II.

Das heißt: Das „Längere Gedankenspiel“ (= LG als literarischer Text) fusioniert „Erlebnisebene I“ (= objektive Zwangslage) und „Erlebnisebene II“ (= subjektive Reaktion auf diese Zwangslage). Das ist „freudianisch“ gedacht ohne Freud, öffnet allerdings mit seinem uneingeschränkten Geltungsanspruch auch willkürlichen Unterstellungen das Tor, was sich leicht zeigen ließe. In unserem Kontext wird deshalb die Beschäftigung mit dem „Längeren Gedankenspiel“ auf Texte beschränkt, die ein solches tatsächlich erkennbar in sich tragen. Und das sind nicht alle literarischen Texte. Zweifellos aber vermitteln die Überlegungen Arno Schmidts Denkanstöße, die der Ermittlung von speziellen Sinnbewegungen innerhalb literarischer Texte förderlich sind.

Fazit: Die Wahrnehmung der „poetologischen Differenz“ reguliert systematisch die Perspektiven des lesenden Bewusstseins in Konfrontation mit dem literarischen Text.

## Die Lehre vom „Vierfachen Schriftsinn“

Auf wiederum ganz andere Weise reguliert der „Vierfache Schriftsinn“ die Positionen des Lesers gegenüber dem literarischen Text. Dass hier eine Tradition der Kirchenväter vorliegt,<sup>11</sup> denen es um die rechte und damit stets aktuelle Auslegung der Bibel ging, sollte nicht dazu verleiten, die Lehre vom „Vierfachen Schriftsinn“ als antiquiert abzutun, wie das heute weithin der Fall ist. Wie sich zeigen lässt, kennzeichnet der Vierfache Schriftsinn nichts anderes als den Prozeß des natürlichen Verstehens, das uns angeboren ist und von der „Lehre“ nur verfestigt, aber nicht geschaffen wurde.

Grundlage ist der „buchstäbliche Sinn“, das „fundamentum“, auf dem das „superaedificatum“, der Überbau, errichtet wird, der aus drei Stufen besteht: dem „allegorischen Sinn“, dem „tropologischen Sinn“ und dem „anagogischen Sinn.“

Der „buchstäbliche Sinn“ wird als Nachvollzug bereits verstandener Welt erschlossen. Das heißt: unsere Erstlektüre eines literarischen Textes untersteht zunächst ganz der Perspektive des Erzählers und den veranschaulichten Perspektiven der handelnden Personen. Wir „lesen“, was dasteht, und verstehen, wie der Text es verlangt. Diese Aneignung geschieht mit dem ersten Wort und Satz in einer

<sup>11</sup> Vgl. Friedrich Ohly: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter (1958). In: Ohly, Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977. Wichtig insbesondere Joseph Strelka: Anagogic Qualities of Literature. London and University Park: Penn State University Press 1971.

Erwartungshaltung: wir wollen wissen, was geschieht und was geschehen wird. So kommt es zu einem Vorauseilen auf ein Ziel hin, von dem her das Geschehen in allen Details seine Erklärung findet. In Abhängigkeit vom Typus des literarischen Textes wird dieses Ziel erreicht, in der Schwebelage gehalten oder unmöglich gemacht.

Konkret gesagt: In Edgar Allan Poes Erzählung „Die Morde in der Rue Morgue“ erhält mit der Entlarvung des Täters, der hier ein Affe ist, alles Vorherige, so rätselhaft es auch schien, seinen festen Sinn. Das hier waltende Prinzip des Erzählens beherrscht auch mehr oder weniger subtil die Kriminalromane von Arthur Conan Doyle, Edgar Wallace, Agatha Christie oder Mickey Spillane. In der Schwebelage gehalten wird das Ziel unseres Verstehens in Dostojewskijs Erzählung „Die Wirtin.“ Der fieberkranke Ordynow (und mit ihm der Leser) wird niemals erfahren, in welcher Beziehung Murin zu Katerina gestanden hat: ob Ehemann, Geliebter oder brutaler Entführer – das bleibt für immer offen. Das Gleiche gilt für die Beobachtungen der Gouvernante bezüglich der ihrer Obhut anvertrauten beiden Kinder, Flora und Miles, in der Erzählung „Bis zum Äußersten“ (The Turn of the Screw) von Henry James. Der Autor verweigert die Auflösung und verführt den Leser gezielt zu Mutmaßungen. Völlig durchkreuzt wird jegliches Ziel unseres Verstehens in Anton Tschechows Erzählung „Meine Frau“: Der Leser wird mit blinden Motiven in die Irre geführt und fragt sich am Ende, was denn das Ganze soll, denn Tschechow gestaltet am Beispiel einer komplizierten ehelichen Beziehung die Kontingenz der bestehenden Welt, die objektiv keinen Sinn ergibt. In vielen großen Romanen und Dramen werden alle drei Prinzipien der Darstellung in Anschlag gebracht, wobei meist eins im Vordergrund steht. Kurzum: der buchstäbliche Sinn stellt seiner Natur nach dem Autor eines literarischen Textes drei Möglichkeiten der Verständnislösung bereit, denen der Leser zu entsprechen hat.

Mit dem „allegorischen Sinn“ wird die Metaphorik des buchstäblichen Sinns erfasst. In einer Dichtung ist alles Metapher. Aber nicht jeder Leser hat Sinn für die „übertragene Bedeutung“ dessen, was wörtlich dasteht. Die meisten begnügen sich mit dem buchstäblichen Sinn, denn einen hermeneutischen Zwang zur Allegorie gibt es nicht. Warum denn auch Melvilles „Moby Dick“ allegorisch lesen? Der weiße Wal ist ein weißer Wal und Captain Ahab ein fanatischer Kapitän, der den weißen Wal zur Strecke bringen will, weil er ihm das rechte Bein zertrümmert hat. Das gibt genug zu denken. Dass hier ein exemplarischer Held dafür lebt, das Böse zu vernichten, und dabei zugrundegeht – wo steht das „geschriebene“? Warum also nicht Goethes „Heidenröslein“ und Heines „Die Lorelei“ als das lesen, was dasteht. Wozu die Metapher enthüllen? Der wörtliche Sinn sucht doch als ein solcher nicht seine Vollendung durch den Leser. Doch so einfach liegen die Dinge nicht. Der allegorische Sinn ist keine Zutat zum buchstäblichen Sinn, auf die man auch verzichten könnte. Er gehört bereits zum buchstäblichen Sinn, weil alles Besondere, separiert als Gegenstand von Dichtung, zum Allgemeinen wird, das wiederum als ein solches benannt werden will. Und so lässt sich sagen: Der Blick für den allegorischen Sinn muss trainiert und kultiviert werden, sonst können wir der Natur des literarischen Textes nicht gerecht

werden. Die Allegorie lässt, mit Schopenhauer gesprochen, das Einzelne zur „Idee seiner Gattung“ werden.

Den „tropologischen Sinn“ zu erläutern, ist weitaus einfacher, denn hier geht es um die Anwendung des Verstandenen auf mich selbst. Meine persönliche Meinung ist gefragt, und diese wird meistens in einem moralischen Urteil bestehen, zumindest dann, wenn ich mein Urteil veröffentlichen möchte. Denn „political correctness“ ist der strenge Maßstab unserer Öffentlichkeit. Wer sich diesem Maßstab nicht fügt, darf sich nicht mehr blicken lassen und kann nur noch mit einer Tarnkappe frei herumlaufen. Und doch schließt der „tropologische Sinn“ eine nicht öffentlichkeitsfähige Stellungnahme gar nicht aus. Wo kämen wir da hin, wenn „Big Brother“ auch meine Innerlichkeit bei der Lektüre eines literarischen Textes beobachten würde. Wer wird nicht während der Lektüre von „Verbrechen und Strafe“ mit Raskolnikow gegen den Untersuchungsrichter Partei ergreifen und die Untat Raskolnikows rechtfertigen? Denn Dostojewskij selbst hat ja seine Konstruktion genau darauf ausgerichtet, den Leser zum Parteigänger seines Mörders zu machen. Es fällt auf, dass Nietzsche, wenn er von der großen Tradition und ihrer Beurteilung spricht, immer nur den „tropologischen Sinn“ kennt (ohne ihn so zu nennen), denn er fragt nur, inwieweit ein literarisches Werk dem frischen Leben der Gegenwart dienlich ist, um seinen Wert zu bestimmen. Auch Karl Marx und Hans-Georg Gadamer kennen nur den „tropologischen Sinn“, wenn es um den Wert einer Dichtung geht. So ist also der „tropologische Sinn“ ganz offensichtlich das Ventil, das jegliche Art von Urteil gestattet, ja provoziert. Hier ist der Leser ganz bei sich selbst und hat beliebig viele Gesichter. Der Literaturwissenschaftler aber kann beim „tropologischen Sinn“ nicht stehenbleiben. Er hat die „poetologische Rekonstruktion“ durchzuführen, um zu seiner Expertise zu kommen. Und damit sind wir bereits beim „anagogischen Sinn“ angelangt.

Der „anagogische Sinn“ – das ist die höchste Stufe des Überbaus (= *superaedificatum*). Ein spätmittelalterliches Distichon hat den „Vierfachen Schriftsinn“ wie folgt zusammengefasst:

*Littera gesta docet, quid credas allegoria,  
Moralis quid agas, quo tendas anagogia.*

Auf Deutsch: „Der Buchstabe lehrt das Geschehene; was zu glauben ist, die Allegorie; was zu tun, der moralische Sinn; wohin zu streben, die Anagoge.“<sup>12</sup>

„Wohin zu streben“ – das ist heute, in unserem säkularen Zeitalter, eine hermeneutische Anweisung, eine erneut griechisch gedachte „Hinaufführung“ des Eingeweihten zur „poetologischen Rekonstruktion“, mit der jetzt der Autonomie des literarischen Textes entsprochen wird. Die ursprüngliche Verankerung der Lehre vom „Vierfachen Schriftsinn“ im christlichen Dogma darf nicht darüber hinwegtäuschen,

---

<sup>12</sup> Vgl. Henri de Lubac: *Der geistige Sinn der Schrift*. Geleitwort von Hans Urs von Balthasar. Einsiedel 1952.

dass diese Lehre voll und ganz aus dem natürlichen Verstehen entwickelt wurde, dem jedes Dogma fremd ist. Und darum ist diese Lehre auch heute noch aktuell.

Im „anagogischen Sinn“ findet auch die „poetologische Differenz“ ihren Platz. Ja, buchstäblicher Sinn, allegorischer Sinn und tropologischer Sinn sind nichts anderes als die Leiter, auf der wir zur „poetologischen Rekonstruktion“ des literarischen Textes hinaufsteigen, um dann diese Leiter „wegzuwerfen“ (wie Wittgenstein sagen würde).

Im Denkraum des „Vierfachen Schriftsinns“ durchlaufen wir also vom buchstäblichen Sinn bis zum tropologischen Sinn drei Stationen, bei denen wir nicht stehenbleiben dürfen: um uns dann in Wahrnehmung der poetologischen Differenz ausschließlich der poetologischen Rekonstruktion des literarischen Textes zu widmen. Und genau darin besteht das Ziel einer „Literaturwissenschaft im strengen Sinne“. Das heißt: Die poetologische Rekonstruktion setzt den Sprung in die poetologische Differenz voraus: als Wahrnehmung des zweifachen „Anblicks“ der Welt eines literarischen Textes.

## Vierter Essay

# Kants Lehre vom Schönen und was damit zusammenhängt: das Angenehme, das Schöne und das Gute

## Vorbemerkung

Kants Lehre vom Schönen findet sich in seiner Schrift „Kritik der Urteilskraft“, eine Lehre, von der Heidegger behauptet, dass sie „bisher nur auf Grund von Mißverständnissen gewirkt hat“.<sup>1</sup> Die Schwierigkeit besteht unter anderem darin, dass Kant zweierlei Schönheit unterscheidet: „freie Schönheit“ (*pulchritudo vaga*) und „anhängende Schönheit“ (*pulchritudo adhaerens*). Freie Schönheit kann nur an einem Kunstwerk vorkommen, macht seinen künstlerischen Rang aus und gehört nicht zum Dargestellten. Anhängende Schönheit kommt auch in der Empirie vor und kann auch als eine solche von einem Kunstwerk dargestellt werden, bedingt aber nicht die „schöne Kunst“ des Genies, denn diese hat ihr Merkmal in der „freien Schönheit.“

## Definitionen

Urteilskraft definiert Kant als das Vermögen, ein Besonderes (Anschauung) unter ein Allgemeines (Begriff) zu subsumieren. Ist ein Besonderes gegeben, und das zuständige Allgemeine ist bekannt, dann haben wir es mit der „bestimmenden Urteilskraft“ zu tun. Ist ein Besonderes gegeben, und das zuständige Allgemeine wird gesucht, dann haben wir es mit der „reflektierenden Urteilskraft“ zu tun. Das reine Geschmacksurteil ist Sache der reflektierenden Urteilskraft, denn das Besondere, das als „schöne Kunst“ vorliegt, ist eine Anschauung, zu der es keinen Begriff gibt. Angesichts der „freien Schönheit“ schematisiert der Verstand ohne Begriff, das heißt: er kommt in keinem Begriff zur Ruhe. Diese Bewegung aber, die nicht zur Ruhe kommt, ist die Lust an der „freien Schönheit.“<sup>2</sup> Was sich dabei im lesenden Bewusstsein abspielt, ist nun zu erläutern.

---

1 Vgl. Martin Heidegger: Kants Lehre vom Schönen. Ihre Mißdeutung durch Schopenhauer und Nietzsche. In: Heidegger, Nietzsche, 2 Bde. Pfullingen: Neske 1961, Bd. 1, S. 126–135. Heideggers Erläuterungen richten sich auf das Wohlgefallen „ohne alles Interesse“, ohne dabei den literarischen Text in die Mitte zu stellen.

2 Vgl. Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Herausgegeben von Karl Vorländer. Hamburg: Felix Meiner 1959 (= Philosophische Bibliothek; Bd. 39a). Des weiteren: Horst-Jürgen Gerigk: Ästhetische Erfahrung als Rauschzustand. Überlegungen mit Rücksicht auf literarische Texte in Orientierung an Kant und Nietzsche. In: Rausch. Herausgegeben von Helmuth Kiesel. Heidelberger Jahrbücher, Band 43. Berlin, Heidelberg, New York: Springer-Verlag 1999, S. 237–254.

## Das Angenehme, das Schöne und das Gute

Wenn ich ein literarisches Kunstwerk beurteile, so kann das aus ganz verschiedenen Gründen geschehen, denn der literarische Text besteht immer aus dem Angenehmen, dem Schönen und dem Guten.

Es stellt sich jetzt die Frage: Gehört das reine Geschmacksurteil, das über den künstlerischen Rang eines literarischen Textes entscheidet, zur Poetologie oder wird es in eigener Zuständigkeit vollzogen, unabhängig von aller Poetologie? Wie bereits deutlich wurde, hat es Poetologie immer mit der Thematik und der Komposition eines literarischen Textes zu tun, während das reine Geschmacksurteil sich an den „ästhetischen Ideen“ orientiert, die mit der Thematik, wie sie von der Poetologie untersucht wird, in keinem systematischen Zusammenhang stehen.

Vorsichtig formuliert: die Poetologie liefert zwar mit der Analyse des „Schulgerechten“ die „*conditio sine qua non*“ für das reine Geschmacksurteil; und doch ließe sich ein literarischer Text denken, der poetologisch einwandfrei wäre, dabei aber künstlerisch nur „Fabrikware“, was zum Beispiel für viele berühmte Kriminalromane gilt; man denke etwa an „*The Fellowship of the Frog*“ von Edgar Wallace oder an „*The Postman Always Rings Twice*“ von James M. Cain. Den anderen Fall, dass ein literarischer Text künstlerisch genial, poetologisch aber misslungen wäre, kann es nicht geben, denn künstlerisches Gelingen setzt immer die Beherrschung des „Schulgerechten“ voraus. So sieht die Antwort auf unsere Frage aus.

Darzulegen ist nun allerdings die Angewiesenheit des reinen Geschmacksurteils auf den poetologischen Sachverhalt, der vom Leser auch ohne ein literaturwissenschaftliches Studium „verspürt“ und „gesichtet“ wird. Die Literaturwissenschaft im strengen Sinne lässt diese ursprüngliche „Ahnung“ zu festem Wissen werden.

Die Poetologie ist zuständig für die Struktur des literarischen Textes im Lichte der „poetologischen Differenz“. Das heißt: analysiert und beurteilt wird die Verfahrensweise des Autors bei der Entfaltung der darzustellenden Sache zu „phänomenaler Fülle“ (im Sinne Edmund Husserls). Zu dieser Entfaltung gehören die Erzählhaltung, die Behandlung von Zeit und Raum, die Technik der Personendarstellung, die Spannungsmittel, um den Leser nicht abspringen zu lassen, sowie die Einbringung von Milieus und Berufswelten (Walfang, Militär, Zirkus, Kloster, Gefängnis, Kirche, Leben im Hotel, Expeditionen in ferne Gegenden). Der „Poetologie“ geht es immer um Analyse und Beurteilung der jeweils vorliegenden Veranschaulichung des Darzustellenden, also um Analyse und Beurteilung der Bewältigung des Schulgerechten durch den Autor eines literarischen Textes: eine Bewältigung, die sich lehren und erlernen lässt.

## „Schulgerechtes“

Und natürlich gibt es zu den soeben, wenn auch nur in Stichworten, benannten „Entfaltungen“ eine Unzahl von „Lehrbüchern“ und Schriften, die es wissen wollen, die sich der Literaturwissenschaftler, soweit wie möglich, durch intensives Studium anzueignen hat.

Zu nennen wären etwa „Das literarische Kunstwerk“ (1931) von Roman Ingarden, „Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur“ (1946) von Erich Auerbach, „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“ (1948) von Ernst Robert Curtius, „Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft“ (1948) von Wolfgang Kayser, „Theory of Literature“ (1949) von René Wellek und Austin Warren, „Allgemeine Literaturwissenschaft“ (1951) von Max Wehrli, „Baupformen des Erzählens“ (1955) von Eberhard Lämmert, „Sachwörterbuch der Literatur“ (1955, erweitert 2001) von Gero von Wilpert, „Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts“ (1963) von Walther Killy, „Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik“ (1963, zweite, um ein Vorwort vermehrte Auflage; zuerst 1916 in „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft“, danach als Buch 1920 bei Paul Cassirer, Berlin) von Georg Lukács, „Typische Formen des Romans“ (1964) von Franz K. Stanzel, „Shakespeare heute“ (Szkice o Szekspirze: 1965 aus dem Polnischen) von Jan Kott, „Grundbegriffe der Poetik“ (1966) von Emil Staiger, „Towards the Romantic Age“ (1974) von Rudolf Neuhäuser, „Theorie des modernen Romans. Eine Einführung“ (1970) von Karl Migner, „Anton Čechovs Menschenbild. Materialien zu einer poetischen Anthropologie“ (1970) von Gabriele Selge, „Anagogic Qualities of Literature“ (1971) von Joseph Strelka, „Probleme und Gestalten. Essays“ (1974) von Richard Alewyn, „Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes“ (1975) von Horst-Jürgen Gerigk, „Methodologie der Literaturwissenschaft“ (1978) von Joseph Strelka sowie „Der Kriminalroman“ (2 Bde., 1971), herausgegeben von Jochen Vogt, „Die Form der Individualität im Roman“ (Neuaufgabe 1976, zuerst 1932) von Clemens Lugowski, „Das Drama. Theorie und Analyse“ (1977) von Manfred Pfister, „Handbuch der deutschen Strophenformen“ (1982) von Horst Joachim Frank, „Strukturen in Goethes ‚Faust‘“ (1982) von Erwin von Löw, „Pfade in die Weltliteratur“ (1984) von Wilhelm E. Mühlmann, „Zeitigung und Romanstruktur. Philosophische Analysen zur Deutung des modernen Romans“ (1985) von Walter Biemel, „Literarische Phantasie: Theorie und Geschichte. Barock und Aufklärung“ (1986) von Silvio Vietta, „Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch“ (1987) von Horst S. und Ingrid Daemmrlich, „Moderne Literatur in Grundbegriffen“ (1994), herausgegeben von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač, „Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven“ (1995), herausgegeben von Manfred Schmelting, „Risse in der Zeit. Zur Bedeutung des Augenblicks im Werk von Vladimir Solov'ev und Aleksandr Blok“ (2002) von Bettina Kaibach, „Goethe und die Weltkultur“ (2003), herausgegeben von Klaus Manger, „Frage nach der Frage, auf die die Hermeneutik die Antwort ist“ (Zukunft braucht Herkunft. Stuttgart 2003) von Odo Mar-



quard, „Der gelehrte Narr. Gelehrten satire seit der Aufklärung“ (2003) von Alexander Košenina, „Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert“ (2004) von Helmuth Kiesel, „Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans ‚Die toten Seelen‘“ (2004) von Urs Heftrich, „Das Herrscherlob in Russland. Katharina II., Lenin und Stalin im russischen Gedicht. Ein Beitrag zur Ästhetik und Rhetorik politischer Lyrik“ (2005) von Christoph Garstka, „Routledge Encyclopedia of Narrative Theory“ (2005), edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, „The Novel. Volume 1: History, Geography, and Culture. Volume 2: Forms and Themes“ (2006), edited by Franco Moretti, „Grundlagen und Techniken der Schreibkunst“ (2010), herausgegeben von Otto Schumann, „Die Entstehung des Neuen Testaments als literaturgeschichtliches Problem“ (2011) von Gerd Theissen, „Das literarische Werk erklärt sich selbst. Theodor Fontanes ‚Effi Briest‘ und Gabriele Reuters ‚Aus guter Familie‘ poetologisch entschlüsselt“ (2012) von Denise Roth, „Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie“ (2012) von Albrecht Koschorke, „Close Encounters. Essays on Russian Literature“ (2013) von Robert Louis Jackson, „Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur“ (2013) von Andreas Kablitz, „Mandelstam, Heidelberg. Gedichte und Briefe 1909–1920“ (2016) von Ralph Dutli, „Hermeneutik der Literatur und Theorie des Geistes. Exemplarische Interpretationen poetischer Texte“ (2016) von Wolfgang Dietel, „Was heißt: einen literarischen Text interpretieren? Voraussetzungen und Implikationen des Redens über Literatur“ (2016) von Jan Philipp Reemtsma. Besondere Hervorhebung verdient „A History of Modern Criticism: 1750–1950“ von René Wellek, ein Werk, das in acht Bänden von 1955 bis 1992 erschienen ist. Eine Fortsetzung, unsere Zeit betreffend, liefert der Sammelband „Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts“, herausgegeben von Ulrich Schmid im Jahre 2010.

Kant lässt sich in der „Kritik der Urteilskraft“ und auch anderswo nicht näher darüber aus, was er unter dem „Schulgerechten“ versteht. Was er meint, ist jedoch klar: ein literarisches Kunstwerk muss einen „Zweck“ haben (in unserem Kontext heißt das „Dominante“ oder „Intention“), dem alles andere, was auch noch darin ist, dient. Und dieser „Zweck“ ist vom Autor schulgerecht zu veranschaulichen.

Nachdem dies deutlich geworden ist, bringt Kant den Begriff der „ästhetischen Idee“ herein, den er meistens im Plural verwendet. Eine „ästhetische Idee“ ist eine Anschauung, der niemals ein Begriff entspricht, während eine „Vernunftidee“ ein Begriff ist, dem niemals eine Anschauung entspricht.

Ein Werk, das ganz im Schulgerechten verbleibt, ist ein Werk der „mechanischen“ Kunst. Ein Werk der „schönen“ Kunst aber entspricht zwar ebenfalls dem „Schulgerechten“, ist aber darüber hinaus durch „ästhetische Ideen“ gekennzeichnet, die seinen Gegenstand begleiten, sich nicht benennen lassen und im Leser das freie Spiel der Erkenntniskräfte („Einbildungskraft“ und „Verstand“) in Gang setzen, das nie zur Ruhe kommt und sich immer wieder neu auflädt.

Kant beruft sich also auf einen Zustand des lesenden Bewusstseins, der das reine Geschmacksurteil auslöst, das sich nicht auf Inhaltliches bezieht, sondern auf das

freie Spiel der Erkenntniskräfte, ein Spiel, das vom genialen Kunstwerk ausgeht. Das „ästhetische Urteil“ ist kein Erkenntnisurteil, denn dann müsste es sich auf Schulgerechtes beziehen und würde zur „teleologischen Urteilskraft“ gehören. Auch bezogen auf das „Angenehme“, ist unser Urteil ein „ästhetisches Urteil“, bleibt jedoch ein „Privaturteil“, das keinen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit hat. Angesichts der „freien Schönheit“ aber hat unser „ästhetisches Urteil“ Anspruch auf allgemeine Gültigkeit, ohne dass sich dies beweisen ließe. Angesichts des „Guten“ aber (der moralischen Botschaft eines literarischen Textes) ist unser Urteil allgemein gültig, weil das Gute durch den „kategorischen Imperativ“ definiert ist, so dass eine „Beistimmung erzwungen werden“ könnte. Das „Angenehme“ aber lässt sich als solches nicht definieren, weil es jedem überlassen bleibt, etwa eine Speise, die ihm nicht schmeckt, abzulehnen, auch ohne das Rezept zu kennen, obwohl dieselbe Speise einem anderen durchaus schmecken könnte. Beim „Schönen“ (= freie Schönheit) liegt der Sonderfall vor, dass mein Urteil allgemeingültig ist, ohne dass sich dessen Berechtigung beweisen ließe.

Wenn also, das literarische Kunstwerk betreffend, zwischen dem Angenehmen, dem Schönen und dem Guten unterschieden wird, so hat das Schöne (als „freie Schönheit“) einen Sonderstatus, weil es Anspruch auf allgemeine Zustimmung hat, ohne begrifflich beweisbar zu sein. Kants Konstruktion besagt:

- dass das „Angenehme“ eines literarischen Textes ohne Angabe von Gründen vom Leser bejaht oder verneint wird;
- dass das „Gute“ in einem literarischen Text (seine moralische Botschaft) aber bejaht werden muss – und dies geschieht immer allgemeingültig;
- während das „Schöne“ ohne Angabe von Gründen Anspruch auf allgemeine Zustimmung hat.

Die „künstlerische“ Bewertung eines literarischen Textes hat also mit dem Angenehmen und dem Guten nichts zu tun, obwohl sich die meisten Leser mit ihrer Zustimmung oder Ablehnung auf das Angenehme oder das Gute berufen, „ungewusst“ aber auf etwas ganz anderes Bezug nehmen, das, paradox gesagt, „per definitionem“ nicht definiert werden kann.

Kant will durch seine Überlegungen die theoretische Selbstverkenning unseres Bewusstseins beseitigen.

Wir verstehen nach dieser Beseitigung nicht „besser“, hören aber auf, unzutreffende Begründungen unseres Urteils zu benennen. Es kommt Kant darauf an, unserem Bewusstsein klarzumachen, wie es tatsächlich arbeitet. Verbalisierte Stellungnahmen zum künstlerischen Wert eines literarischen Textes, ob zustimmend oder ablehnend, betreffen zumeist entweder das Angenehme („Ich lese am liebsten Kriminalromane, die sind immer spannend“) oder das Gute („In der ‚Reise ans Ende der Nacht‘ fehlt leider die Hoffnung“). Darunter verläuft, unerkannt und unbemerkt, das freie Spiel der Erkenntniskräfte, das keinen begrifflichen Anwalt hat. Denn das Schöne kennt keine begriffliche Fixierung, es tut seine Wirkung auf der notwendigen

Grundlage des „Schulgerechten“ mittels der „ästhetischen Ideen“, über die sich nicht reden lässt, weil „keine Sprache“ sie „völlig erreicht und verständlich machen kann.“

## Wo stecken die „ästhetischen Ideen“?

Wie aber lässt sich diese Sonderstellung des Schönen (= freie Schönheit) konkret an einem bestimmten literarischen Text festmachen? Werfen wir zur Beantwortung dieser Frage einen Blick auf den Roman „Die Brüder Karamasow“.

Die enge Bindung an das „Schulgerechte“ fällt auf: Dostojewski bringt hier alle nur denkbaren literarischen Gattungen zum Einsatz, so dass uns eine regelrechte Enzyklopädie der gängigen Erzählformen geliefert wird.

Wie Wladimir Sacharow<sup>3</sup> nachgewiesen hat, repräsentieren die Zwölf Bücher des Romans die verschiedensten literarischen Gattungen: Familienroman (Erstes Buch: „Die Geschichte einer Familie“), Sozialpsychologischer Roman (Zweites Buch: „Eine unangebrachte Zusammenkunft“ und Viertes Buch: „Überspanntheit“), Erotischer Roman (Drittes Buch: „Die Lüstlinge“), Philosophischer Roman (Fünftes Buch: „Pro und Contra“ und Sechstes Buch: „Der russische Mönch“), Christlicher Roman (Siebtes Buch: „Aljoscha“), Kriminalroman (Achstes Buch: „Mitja“), Detektivroman (Neuntes Buch: „Die Voruntersuchung“), Adoleszenzroman (Zehntes Buch: „Die Knaben“), Mystischer Roman (Elfte Buch: „Der Bruder Iwan Fjodorowitsch“), Gerichtsroman (Zwölftes Buch: „Ein Justizirrtum“). Innerhalb dieser leitenden Gattungen nutzt Dostojewskij zahlreiche kleine literarische und nicht-literarische Gattungen, herausragend als „Conte philosophique“ die Legende vom „Großinquisitor“ (Fünftes Buch, Kapitel 5).

Kurzum: Wie kein anderes Werk der Weltliteratur führt uns dieser Roman die Beherrschung des „Schulgerechten“ eigens vor Augen: Wir sehen: Dostojewskij „kann“ tatsächlich alles. Und doch hat alles, was erzählt wird, sein Zentrum in der Haupthandlung: der Ermordung Fjodor Karamasows durch Smerdjakow und der Verurteilung Dmitrij Karamasows als angeblicher Täter zu 20 Jahren Zuchthaus in Sibirien. Mit der Ermordung Fjodor Karamasows verschafft Dostojewskij seinem Roman einen „zentripetalen Sog“, der alles, was auch noch vorkommt, an sich reißt. Und das gilt auch für die Aufmerksamkeit des Lesers.

Und doch wurde die so unterschiedliche Thematik der Zwölf Bücher so suggestiv gestaltet, dass gleichzeitig ein „zentrifugaler Sog“ entsteht, der unser Interesse immer wieder auf seine Art fesselt und in die unterschiedlichsten Assoziationsräume

---

<sup>3</sup> Vgl. Wladimir Sacharow: „Brat'ja Karamazovy“: metafizika teksta. In: „Die Brüder Karamasow“. Dostojewskijs letzter Roman in heutiger Sicht. Elf Vorträge des IX. Symposiums der Internationalen Dostojewskij-Gesellschaft, Gaming, Niederösterreich, 30. Juli – 6. August 1995. Mit einem Vorwort und einer Bibliographie herausgegeben von Horst-Jürgen Gerigk. Dresden: Dresden University Press 1997 (= Artes Liberales. Beiträge zu Theorie und Praxis der Interpretation; Bd. 1), S. 213–227.

entführt. David Hume<sup>4</sup> ist es, der die Assoziationsgesetze entdeckt und plausibel gemacht hat: Nach drei Kriterien werden unsere Vorstellungen (ideas) miteinander verknüpft: Ähnlichkeit (similarity), Nachbarschaft (contiguity) und Ursache und Wirkung (cause and effect). Und nach Maßgabe dieser Gesetze hat die Dostojewskij-Forschung auf die „Brüder Karamasow“ reagiert. Zahllose Kommentare und Analysen haben aus den gestalteten Themenbereichen Sachverhalte entführt: aufgrund von Ähnlichkeit, Nachbarschaft und Ursache und Wirkung.<sup>5</sup> Und doch bleiben all diese Entführungen immer auf den „zentripetalen Sog“ bezogen, weil sich das Werk als Katalysator über die Zeiten hinweg gegenüber all seinen Rezeptionen unverändert behauptet.

Diese ständig in Kraft befindliche Ausstrahlung des Romans aber ist genau das, was Kant den „ästhetischen Ideen“ zuschreibt. Sie geben zu denken über das hinaus, was thematisch gestaltet vorliegt – in unablässigem Rückbezug auf das „Schulge-rechte“ als bleibende Substanz. Kant wörtlich:

Unter „einer ästhetischen Idee (...)“ verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. (...) Mit einem Worte, die ästhetische Idee ist eine einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, dass für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, die also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzudenken lässt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt.“<sup>6</sup>

Das sind deutliche Worte. Die „ästhetischen Ideen“ gehören also nicht zum Text, sondern sind Vorstellungen des Lesers während der Lektüre, Vorstellungen, die von einem „gegebenen Begriff“ (im Text) ausgehen, weil sie diesem Begriff ja „beigesellt“ sind, wofür die Assoziationsgesetze David Humes zuständig sind, was Kant nicht eigens erwähnt. Ja, diese Vorstellungen lassen sich von dem, der sie hat, nicht verbalisieren, weil die Einbildungskraft geradezu entfesselt tätig wird, so dass der Verstand für das Fixieren eines Begriffs gar keine Zeit findet. Und so haben wir eine „Mannig-

<sup>4</sup> Vgl. David Hume: *Of the Association of Ideas*. In: Hume, *Enquiries concerning the Human Understanding and concerning the Principles of Morals*. Second Edition. Oxford: Clarendon Press 1961, S. 23–24.

<sup>5</sup> Vgl. Victor Terras: *A Karamazov Companion. Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1981, 2. Aufl. 2002. Des weiteren: „Die Brüder Karamasow“. Dostojewskijs letzter Roman in heutiger Sicht, op. cit. (siehe Anm. 3). Darin Beiträge von Georgij M. Fridlender, Malcolm V. Jones, Horst-Jürgen Gerigk, William Mills Todd III, Boris Christa, Michel Cadot, Victor Terras, Nathan Rosen, Hans Rothe, Robert L. Belknap, Wladimir N. Sacharow. Wichtig auch der Eintrag „Brat'ja Karamazovy“ von Gurij K. Schtschennikow in: Dostojewskij: *Sochinenija, pis'ma, dokumenty. Slovar'-spravochnik*. Nauchnye redaktery: Gurij K. Schtschennikow, Boris N. Tichomirow. Sankt-Peterburg: Rossijskaja Akademija Nauk. Institut russkoj literatury. Pushkinskij Dom 2008, S. 34–45.

<sup>6</sup> Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, op. cit., S. 167–168 und S. 171.

faltigkeit von Teilvorstellungen“ vorliegen, die den Begriff, dem sie „beigesellt“ sind, hinter sich lassen. Das Schulgerechte der Veranschaulichung des „Zwecks“ liefert also Folie und Rahmen für das Getümmel der Teilvorstellungen, die von der Einbildungskraft präsentiert werden.

Die Einbildungskraft liefert hier so vieles auf einmal, dass der Verstand diese Lieferungen gar nicht verarbeiten kann. In dieser Unmöglichkeit, dass der Verstand in einem Schema gegenüber den Lieferungen der Einbildungskraft zur Ruhe kommt, ist die Lust am Schönen zentriert: als ein Wohlgefallen „ohne alles Interesse“, wodurch der dargestellte Gegenstand nicht auf möglichen Genuss und Vorteil angesehen wird, sondern überhaupt erst „als reiner Gegenstand zum Vorschein kommt“ (Heidegger).

Anders gesagt: die „ästhetischen Ideen“ lassen sich nicht beschreiben, sie können während der intensiven Lektüre eines Werks der „schönen Kunst“ immer nur „erfahren“ werden: als Gefühl, ausgelöst vom freien Spiel der Erkenntniskräfte „Einbildungskraft und Verstand“, die hier, ohne die Zwänge des Alltags, nur sich selbst überlassen bleiben. „Einbildungskraft“, von Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658) eingeführtes Kunstwort für „*facultas imaginandi*“, bezeichnet bereits bei Leibniz das Vermögen, einen Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der inneren Anschauung vorzustellen. Für Kant unterlegt die „produktive Einbildungskraft“ dem „Verstande Stoff, um den Begriffen desselben Inhalt zur Erkenntnis zu verschaffen“.<sup>7</sup> Angesichts der „freien Schönheit“ (*pulchritudo vaga*) schematisiert (= ordnet) der Verstand ohne Begriff, weil es hier „per definitionem“ keinen Begriff geben kann, was aber gerade die „Lust“ des Betrachters hervorruft.

Dieses „freie Spiel der Erkenntniskräfte“ kann aber nicht als ein solches gestaltet werden, es hat, um wirklich zu werden, immer den Umweg über das Schulgerechte der mechanischen Kunst nötig. Auch diese mechanische Kunst befindet sich aber stets in der Nähe zur schönen Kunst, denn sonst wäre sie überhaupt keine Kunst. Und das heißt: Jede Interpretation eines literarischen Textes beschwört mit der „poetologischen Rekonstruktion“ immer auch das Rätsel der Kunst, das nicht zu lösen ist.

Wer meinen Überlegungen bis hierher gefolgt ist, sollte nun, wie ich meine, zur ersten oder zur wiederholten Lektüre der „Brüder Karamasow“ schreiten, denn in diesem größten aller Werke dieses Meisters aus Russland wimmelt es geradezu von „ästhetischen Ideen“. Gibt es aber deshalb eine „kantianische“ Lektüre, die

---

<sup>7</sup> Vgl. Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: Kant, Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Wiesbaden: Insel-Verlag 1960–1964, Bd. 6, S. 399–690. Dort S. 466: „Die Einbildungskraft (*facultas imaginandi*), als ein Vermögen der Anschauungen auch ohne Gegenwart des Gegenstandes, ist entweder produktiv, d. i. ein Vermögen der ursprünglichen Darstellung des letzteren (*exhibitio originaria*), welche also vor der Erfahrung vorhergeht; oder reproduktiv, der abgeleiteten (*exhibitio derivativa*), welche eine vorher gehabte empirische Anschauung ins Gemüt zurückbringt. (...) Die Einbildungskraft ist (mit andern Worten) entweder dichtend (produktiv) oder bloß zurückrufend (reproduktiv). Die produktive ist aber dennoch darum eben nicht schöpferisch, nämlich nicht vermögend, eine Sinnenvorstellung, die vorher unserem Sinnesvermögen nie gegeben war, herzubringen, sondern man kann den Stoff zu derselben immer nachweisen.“

erst durch die „Kritik der Urteilskraft“ angeregt und vermittelt würde? Gewiß nicht. Richtig lesen ist eine Folge des natürlichen Verstehens, das nicht eigens erlernt zu werden hat. Kant selbst würde auf das „Schulgerechte“ aufmerksam machen, das in den „Brüdern Karamasow“ ausgesprochen virtuos dem Angenehmen und dem Guten gewidmet ist. Und doch dürfte in Kenntnis der „Kritik der Urteilskraft“ die Gefahr der theoretischen Selbstverkenning unseres Bewusstseins gebannt sein, so dass unsere Reflexion nicht beim Angenehmen und Guten stehen bleibt. Das heißt: Worin die „ästhetischen Ideen“ bestehen, die unsere Lektüre der „Brüder Karamasow“ begleiten, könnte auch Kant nicht sagen.

## Fünfter Essay

# Gibt es unverständliche Dichtung? Das Nichts, die Angst und die Kunst

## Vorbemerkung

Hermeneutik als die Kunst der Textauslegung versteht sich landläufig als Aufklärung des Unverständlichen in der Begegnung mit einem literarischen Text. Vorausgesetzt wird die „Kommentarbedürftigkeit“ des literarischen Textes. Ungesehen bleibt dabei, dass große Dichtung seit eh und je durch ihre suggestive Verständlichkeit überzeugt hat und nur deshalb immer wieder neue Kommentatoren auf den Plan ruft. Es kommt darauf an, diese verborgene Selbstverständlichkeit und ihre Implikationen ins Bewusstsein zu heben. Mit der Wirklichkeit der Kunst wird das „Nichten des Nichts“ (Heidegger) entmachtet, aus dem die Angst aufsteigt. Kunst ist Vernichtung der Angst. Dies hat Friedrich Schiller ganz auf seine Weise bestätigt, als er „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ berichtet hat.

## Angst und Sorge

Was bleibt aber, stiften die Dichter“ („Andenken“, letzte Zeile): Hölderlin definiert damit Dichtung als das Verständliche schlechthin, als das über alle Zeiten hinweg Verständliche. Dichten heißt: Sinn stiften. Was aber heißt „stiften“?

Friedrich Kluge vermerkt im „Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache“:

das Zeitwort ‚stiften‘ ist den westgermanischen Sprachen des Festlands gemeinsam: althochdeutsch, mittelhochdeutsch, mittelniederländisch bedeutet ‚stiften‘, altfriesisch ‚stifta‘: ‚gründen‘\*. Indem man eine Urbedeutung ‚Holz- und Ständerbauten errichten‘ voraussetzt, gelangt man zur Wurzel \*stip- ‚steif; Stange; Stecken‘.<sup>1</sup>

Und in Gerhard Wahrigs „Deutschem Wörterbuch“ heißt es unter „stiften“:

schenken, spenden, gründen (Kloster, Kirche); (fig.) schaffen, veranlassen; Brand stiften: Brand legen, etwas böswillig anzünden; Frieden stiften; Gutes stiften; einen Orden, einen Preis stiften; eine Runde stiften (umg.), für alle Anwesenden ein Getränk (meist Bier) spendieren; Unfrieden stiften; eine Summe für einen bestimmten Zweck stiften.

Und dem Substantiv „Stift“ folgt die Definition:

---

<sup>1</sup> Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin: Walter de Gruyter 1963, S. 750.

mit gestiftetem Grundbesitz und Vermögen ausgestattete, einem geistlichen Kollegium gehörende, kirchlichen Zwecken dienende Anstalt, z.B. Kloster.<sup>2</sup>

„Was bleibt aber, stiften die Dichter“ bedeutet also: der Dichter schenkt der Welt etwas, das er gegründet und erbaut hat, etwas, das vorher nicht da war und nun bleiben wird: Sinn, der in sich steht. Als klassisches Beispiel dient immer wieder Vergils „Aeneis“, worin das Römische Weltreich in seinem Selbstverständnis vollendet fixiert wird. Die bleibende Sinnstiftung vollzieht Vergils Dichtung.

Was aber fixiert im Sinne von „stiften“ etwa Hölderlins „Friedensfeier“? Wer ist der Fürst des Festes? Es zeigt sich hier etwas Grundsätzliches. Das Denotat einer Dichtung kann unbestimmt sein, und doch ist das Intention eindeutig. Wer der Fürst des Festes ist, ob Christus oder eine andere benennbare Gestalt der Geschichte, ist unerheblich. Das Gemeinte ist die Vorstellung einer Person, die zu menschheitlich positiver Geselligkeit inspiriert: der „Allesversammelnde“. Dass unklar bleibt, wer mit solcher Gestalt gemeint ist, heißt nicht, dass hier ein Modus von unverständlicher Dichtung vorliegt.

Die „Lesbarkeit“ von Hölderlins „Friedensfeier“ stößt an keine Grenze. Der Text ist selber explizite Darstellung der Genese von Sinnstiftung überhaupt. Hieraus ist zu schließen: Dichtung entspricht dem „Vorgriff der Vollkommenheit“ unseres Bewusstseins.<sup>3</sup> Ich bringe damit einen Begriff Hans-Georg Gadamers ein: Sobald wir hören oder lesen, was ein anderer sagt, setzen wir automatisch voraus, dass das Gesagte wahr ist. Anders könnten wir gar nicht verstehen. Das Gesagte kritisch zu prüfen, es abzulehnen oder ihm zuzustimmen, ist immer etwas Nachträgliches. Die Aussage wird zunächst als „wahr“ rezipiert, auch wenn wir den Sprecher von vornherein ablehnen, weil wir ihn kennen. Dass wir danach sofort, nämlich unverzüglich „hinterfragen“ im Sinne Nietzsches,<sup>4</sup> ändert nichts an der grundsätzlichen Vorgängigkeit des „Vorgriffs der Vollkommenheit“. Das menschliche Bewusstsein ist offensichtlich auf einen Entwurf von Wahrheit angelegt, der „dann“ aus der hermeneutischen Situation, aus der dieser Entwurf hervorgegangen ist, überprüft wird.

Martin Heidegger hat diesen Sachverhalt unter dem Leitbegriff der „Sorge“ untersucht. Das Sein des Daseins als „Sorge“ zu bestimmen, heißt in unserem Zusammen-

<sup>2</sup> Gerhard Wahrig: Deutsches Wörterbuch. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag 1997, S. 1181.

<sup>3</sup> Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: J. C. B. Mohr / Paul Siebeck 1960, S. 277–278. Die beste Einführung in sein Hauptwerk liefert Gadamer mit seinem Aufsatz „Die griechische Philosophie und das moderne Denken“. In: Gadamer, Der Anfang des Wissens. Stuttgart: Reclam 1999, S. 151–160. Gadamer kennzeichnet darin die „Praxis“ unserer Lebensbewältigung als die Grundlage aller Erkenntnis, vor der sich die von den modernen „Wissenschaften“ vorgenommenen isolierenden Fixierungen ihrer „Gegenstände“ zu rechtfertigen haben.

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche: Morgenröthe. Fünftes Buch, Nr. 523: „Hinterfragen“. In: Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin, New York: dtv / de Gruyter 1980, Bd. 3, S. 301.



hang: Das menschliche Bewusstsein kann Sinnlosigkeit, d.h. Unlesbarkeit nicht aushalten, es realisiert sich ununterbrochen in Sinnentwürfen. Heidegger sagt deshalb, Befindlichkeit, Verstehen und Rede machen „gleichursprünglich“ die „existenzielle Konstitution des Da“ aus.<sup>5</sup>

Das heißt, verstandene Welt ist immer lesbare Welt aus einer Situation heraus, lesbar nicht in dem Sinne, dass sich im befindlichen Verstehen sofort die adäquate Verbalisierung einstellen würde. Jedoch ist das, was da verstanden wird, „Sprache“, weil es grundsätzlich verbalisierbar ist. Es wird „etwas als etwas“ verstanden, und das „existenzial-hermeneutische Als“ liegt dem „apophantischen Als“ der Aussage voraus. In der „Sorge“ als ständig sich erneuerndem Sinnentwurf ist sich das „Dasein“ immer schon „vorweg“. Heideggers Definition solchen Vollzugs lautet:

Sinn ist das durch Vorhabe, Vorsicht und Vorgriff strukturierte Woraufhin des Entwurfs, aus dem heraus etwas als etwas verständlich wird.<sup>6</sup>

„Existenzial-hermeneutisch“, das heißt: Der Mensch kann nicht anders, als darauf aus zu sein, sich durch Sinnentwürfe in der Welt einzurichten. Sinnlosigkeit hat im Daseinsvollzug keinen Ort, sie ist nur als Störung da, als Un-Fall, Un-Glück, Un-Heil, Un-Wetter und Irrtum. Die absolute Störung ist der Tod. „Die Angst offenbart das Nichts.“<sup>7</sup> Im Ausweichen vor der Angst richtet sich das Dasein in der Welt ein.

Die ursprüngliche Angst kann jeden Augenblick im Dasein erwachen. Sie bedarf dazu keiner Weckung durch ein außergewöhnliches Ereignis. [...] Die Hineingehaltenheit des Daseins in das Nichts auf dem Grunde der verborgenen Angst macht den Menschen zum Platzhalter des Nichts.<sup>8</sup>

Heideggers Überlegungen finden ihr Echo in Gadammers meistzitiertem Satz:

Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache.<sup>9</sup>

Meistzitiert, aber oft missverstanden. Denn: Gemeint ist nicht: Alles Sein ist Sprache, sondern: Es gibt auch unverstandenes Sein, das sich eben nicht zeigt. Nur was verstehbar vorliegt, ist Sprache. Und „Sprache“ heißt nicht: „verbalisiert“, sondern: verbalisierbar, grundsätzlich in Worte fassbar. Gadamer wörtlich:

<sup>5</sup> Martin Heidegger: Sein und Zeit. Frankfurt am Main: Klostermann 1977 (= Gesamtausgabe; Bd. 2), § 29–34, S. 178–220.

<sup>6</sup> Heidegger, ebenda, § 32, S. 152.

<sup>7</sup> Martin Heidegger: Was ist Metaphysik? In: Wegmarken. Frankfurt am Main: Klostermann 1976 (= Gesamtausgabe, Bd. 9), S. 112.

<sup>8</sup> Ebenda, S. 118.

<sup>9</sup> Gadamer: Wahrheit und Methode, op. cit., S. 450.

So reden wir ja nicht nur von einer Sprache der Kunst, sondern auch von einer Sprache der Natur, ja überhaupt von einer Sprache, die die Dinge führen.<sup>10</sup>

Der Satz „Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache“ ist also ausschließend gemeint. Ausgeschlossen wird das, was keinen Sinn gibt. Gadammers Begriff des Verstehens als „Anwendung des Verstandenen auf mich selbst“ gründet in Heideggers Begriff der „Sorge“, der wiederum auf Nietzsches Begriff der „kritischen Historie“ zurückweist: also Interpretieren als Erhaltung des Lebens. „Erhaltungsbedingungen“, so Nietzsche, sind „Steigerungsbedingungen“. Auch hier die Konstitution von Sinn als Abwenden von dem, was keinen Sinn gibt. Nietzsches Zweite Unzeitgemäße Betrachtung, „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“, nimmt nicht zur Kunst Stellung. Eine solche Stellungnahme prägt aber die vorausliegende „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“. Auch dort das Ausweichen vor der Sinnlosigkeit als Postulat. Der „Blick ins Grauen der Nacht“ ist nicht auszuhalten: deshalb dezidierte Hinwendung zur Kunst. Natur und Geschichte bestehen aus Krankheit und Tod sowie der Bosheit der Menschen untereinander – unabschaffbare Sinnzerstörungen. Das Ausweichen in die Wissenschaft, um Natur und Geschichte zu bezwingen, ist eine „Illusionsstufe“: immer wieder erwacht der Mensch aus dem Fortschrittsoptimismus des theoretischen Menschen.

In der Mitte zwischen diesen beiden Wahrheiten, der traurigen Wahrheit des „Blicks ins Grauen der Nacht“ und der „Illusionsstufe“ einer Wahrheit des wissenschaftlichen Fortschritts, liegt die Kunst als Leistung der griechischen Tragödie. Ohne den Blick vom „Grauen der Nacht“ abzuwenden, – gleichzeitig aber, ohne der „Illusionsstufe“ der Wissenschaft zu verfallen, – übernimmt die Kunst das „Leben“, indem sie im Zuschauer den kunstschaftenden Zustand auslöst: den „ästhetischen Zustand.“ Er hat seine eigene perspektivensetzende Wahrheit. Später pointiert Nietzsche diesen Sachverhalt zu der Sentenz:

Die Wahrheit ist hässlich: *wir haben die Kunst*, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehn.<sup>11</sup>

An dieser Stelle sei nicht vergessen, dass zwischen Nietzsche und Heidegger Karl Jaspers die Konfrontation von „Gehäuse“ und „Grenzsituation“ expliziert hat. Dass seine „Psychologie der Weltanschauungen“ direkten Einfluss auf „Sein und Zeit“ ausgeübt hat, ist von Heidegger selbst explizit vermerkt worden. Die „Grenzsituation“ (eine Prägung von Karl Jaspers) setzt die Bewältigungsstrategien des Menschen außer

<sup>10</sup> Ebenda.

<sup>11</sup> Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente, Frühjahr-Sommer 1888. In: Nietzsche, op. cit., Bd. 13, S. 500.

Kraft. In einer Grenzsituation versagt der Schutz des „Gehäuses“. Jaspers benennt als Grenzsituationen: Kampf, Tod, Zufall, Schuld.<sup>12</sup> Wörtlich heißt es:

Der im Gehäuse existierende Mensch ist der Tendenz nach abgesperrt von den Grenzsituationen. Diese sind ihm durch das fixierte Bild der Welt und der Werte ersetzt. So kann er, dem schwindelerregenden Prozess entronnen, sich gleichsam in einem behaglichen Wohnhaus einrichten.<sup>13</sup>

Ein dauernder Aufenthalt in Grenzsituationen ist nicht möglich. Der Mensch strebt immer wieder nach einem „Halt im Begrenzten“, dem „Gehäuse“, weil er ein „Bedürfnis nach Festem und nach Ruhe“ hat. Diese Bewegung geht vom Unverständlichen zum Verständlichen, vom Nicht-Lesbaren zum Lesbaren. Im Grundsätzlichen ist diese Sinnbewegung von Schelling unüberholbar formuliert worden. Er sagt in seinen „Philosophischen Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände“:

Die Angst des Lebens selber treibt den Menschen aus dem Zentrum, in das er erschaffen worden; denn dieses als das lauterste Wesen alles Willens ist für jeden besonderen Willen ein verzehrendes Feuer; um in ihm leben zu können, muss der Mensch aller Eigenheit absterben, weshalb es ein fast notwendiger Versuch ist, aus diesem in die Peripherie herauszutreten, um da eine Ruhe seiner Selbstheit zu suchen.<sup>14</sup>

In die Fragestellung meiner hier vorgelegten Überlegungen übersetzt, bedeutet das: Zur Peripherie hin wächst die Lesbarkeit. Im Zentrum jedoch, im „verzehrenden Feuer“ ist kein Ort für kalkulierte Bewältigungen des Daseins. Wie Gadamer in seinen Erinnerungen festhält, hat Heidegger die oben zitierte Passage Schellings besonders geschätzt.<sup>15</sup> Sie lässt vor allem klarwerden, warum in „Sein und Zeit“ die Analyse der Verstrickung des Menschen in die Uneigentlichkeit des „Man“ nicht als moralisierende Kritik des alltäglichen Daseins aufzufassen ist, sondern in rein ontologischer Absicht vorgenommen wurde. Das „Man“ lässt sich nicht abschaffen. Es gehört zum „Da-sein“.

Zwischenfazit: Im Durchgang durch philosophische Positionen von Schelling bis Heidegger lässt sich sagen: Ohne Angst würde der Mensch unverzüglich zugrundegehen. Angst ist der Motor für die Unterscheidung zwischen dem Zutraglichen und dem Abträglichen. In der Angst gründen Genese und Grenzen der „Lesbarkeit“, d.h.

<sup>12</sup> Karl Jaspers: *Psychologie der Weltanschauungen*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer-Verlag, 6. Aufl. 1971, S. 256–280.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 305.

<sup>14</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*. Mit einem Essay von Walter Schulz „Freiheit und Geschichte in Schellings Philosophie“. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975 (= stw; 138), S. 74.

<sup>15</sup> Hans-Georg Gadamer: *Philosophische Lehrjahre. Eine Rückschau*. (Motto: De nobis ipsis silemus). Frankfurt am Main: Klostermann 1977, S. 217.

Genese und Grenzen der Sinnentwürfe des „Da-seins“ auf seine Möglichkeiten hin (hier in Heideggers Sprachgebrauch mit Bindestrich als ausschließlich „menschliches“ Dasein).

## Nennung ist Bannung

Ich kehre nun zum Anfang meiner Überlegungen zurück, zum Diktum Hölderlins „Was bleibt aber, stiften die Dichter“. Die Sinnstiftung des Dichters, so lässt sich jetzt sagen, setzt

Sinnentwürfe des Daseins selber „ins Werk“. Das Werk als ein solches ist etwas, das vorher „so“ nicht da war: Stiftung. Und doch hat es teil an dem, was immer sich vollzieht, wenn Sinn zustande kommt. „Second Maker“ kommt als Bezeichnung für den Dichter zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf (Shaftesbury).<sup>16</sup>

Leibniz sagt mit Bezug auf die vernunftbegabte Seele oder den „Geist“, dieser sei „nicht nur ein Spiegel des Universums der Geschöpfe“ – sondern: Er „ist selber auch imstande“, etwas den Werken Gottes „Ähnliches, wenn auch nur im Kleinen, hervorzubringen“:

Denn, ganz zu schweigen von den Wundern der Träume, in denen wir mühelos (aber auch ohne es zu wollen) Dinge erfinden, über die man lange nachdenken müsste, wollte man sie im Wachsein finden, so verfährt unsere Seele auch in ihren gewollten Handlungen wie ein Baumeister: und indem sie die Wissenschaften entdeckt, denen gemäß Gott die Dinge eingerichtet hat (nach ‚Gewicht‘, ‚Maß‘, ‚Zahl‘ etc.), ahmt sie innerhalb ihres Bereiches und ihrer kleinen Welt, in der sie sich betätigen darf, das nach, was Gott in der großen tut.<sup>17</sup>

Dichtung als imitierte Schöpfung im Kleinen – ein solcher Gedanke liegt in unserem Zusammenhang sehr nahe. Es kommt aber nun darauf an, diesen Gedanken „poetologisch“ zu denken. Imitiert wird nicht „eine“ Welt, nicht von Mimesis ist die Rede als Erkenntnis durch Steigerung der empirischen Wirklichkeit zur Idee, sondern davon, dass Dichtung die Bedingung der Möglichkeit von Verstehen überhaupt eigens ins Werk setzt. Dichtung ist verstandene Welt, die wir nachzuvollziehen haben. Der Dichter ist der Hermeneut, nicht wir, die Leser. Er hat Welt ausgelegt. Dichtung stellt eine Welt auf. Dichtung als ihrer Natur nach endlicher Text hat die Möglichkeit, dem „Vorgriff der Vollkommenheit“ vollkommen zu entsprechen und totale Ver-

<sup>16</sup> Anthony Earl of Shaftesbury: Soliloquy, or Advice to an Author [1710]. In: Shaftesbury, Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. 2 volumes. Edited by John M. Robertson. London 1900. Vol. 1, S. 136: „Such a poet is indeed a second Maker; a just Prometheus under Jove.“ Gemeint ist der verantwortungsvolle Dichter im Unterschied zum verantwortungslosen: „The moral artist who can thus imitate the Creator“ (ebenda).

<sup>17</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz: Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade. In: [dasselbe und] Monodologie. Übersetzt aus dem Französischen von Artur Buchenau. Hamburg: Felix Meiner 1956, 2. Aufl. 1969 (= Philosophische Bibliothek; Bd. 253), S. 21.

ständigkeit herzustellen. Dichtung bezeugt sich selbst, ist Text ohne Sprecher. Sie führt, poetologisch verstanden, die Genese der Lesbarkeit von Welt eigens vor Augen: ohne Grenzen, d.h. ohne unverständlichen Rest. Sie kann zwar Unverständliches als solches eigens darstellen, aber niemals als solche unverständlich sein.

Selbst die „nonsense“-Verse eines Edward Lear sind, wie T. S. Eliot betont hat, „kein Vakuum an Sinn“, sondern „eine Parodie von Sinn“, und darin bestehe gerade ihr Sinn.<sup>18</sup> Und wie steht es mit „Finnegans Wake“? Ist das verständliche Dichtung? Antwort: Joyce präsentiert mit „Finnegans Wake“ Verständlichkeit als Potential, gefasst als das schlummernde Bewusstsein eines Dubliner Gastwirts: freigesetztes kollektives Unbewusstes.

Das literarische Gebilde geht also auf verschiedene Weise mit seiner grundsätzlichen Möglichkeit um, absolute Verständlichkeit herzustellen. Es hat darin seine Geschichte. Ungeschichtlich aber ist diese Möglichkeit selber: sie ist solange „da“, wie es Dasein gibt. So demonstrieren etwa die Werke Franz Kafkas, man denke insbesondere an den „Prozess“ und das „Schloss“, das Paradoxon einer Verständlichkeit „ex negativo“, denn zum Ausdruck gebracht wird durch Handlung und Charaktere die Unlesbarkeit der Welt: dies aber so verbindlich, wie es nur Dichtung kann. In der Empirie wäre eine solche Verbindlichkeit nicht möglich.

Immer aber steht die aufgestellte Welt einer Dichtung zwischen dem Zentrum der Angst und der Peripherie des schützenden Gehäuses. Immer geht es um Dasein als

Sinnentwurf: gerichtet gegen die Sinnlosigkeit von Krankheit, Tod und menschlicher Bosheit. Im Umgang mit diesen „unverständlichen“ Realitäten des Daseins entwickelt die Dichtung Strategien der Bewältigung durch Sinnentwürfe, deren Rituale sich zu literarischen Gattungen formieren. Man denke an die vier Evangelien des Neuen Testaments, geschrieben von den Evangelisten als den „Sekretären Gottes“ (so Jorge Luis Borges), oder an den Detektivroman, der die Aufklärung eines Mordes zum „exercitium logicum“ macht und damit von der Sinnlosigkeit des Bösen ablenkt: im Namen der Vernunft. Edgar Allan Poes Erzählung „The Murders in the Rue Morgue“ bringt diesen Gedanken vollendet zur Anschauung: Das Hereinbrechen des Unfassbaren hat kein menschliches Gesicht – der Mörder ist ein lohfarbener Orang-Utan der Borneo-Spezies, der gar nicht weiß, was er anrichtet. Über Thomas Manns „Zauberberg“ liegt das Licht kurioser Geselligkeit, deren Rituale das Grauen vor Krankheit und Tod niederhalten, ohne es aber auszuschalten. Ja, die medizinische Lesbarkeit von Krankheit durch Diagnose lässt den Wider-Sinn des Todes umso deutlicher hervortreten. Man „lese“ hierzu auch Thomas Manns letzte Erzählung, „Die Betrogene“. In diesem Zusammenhang sei mit Nachdruck auf Miguel de Unamunos „San Manuel

---

<sup>18</sup> T. S. Eliot: *The Music of Poetry*. In: Eliot, *On Poetry and Poets*. London and Boston: Faber and Faber 1979, S. 29.

Bueno, martir“ verwiesen, worin der christliche Glaube als helfende Fiktion dargestellt wird. Wer sie abschafft, öffnet der Verzweiflung Tür und Tor.<sup>19</sup>

Wenn Martin Walser im „Tod eines Kritikers“ die „Ichwichtigkeit“ inkriminiert, wie sie der Medienbetrieb unserer Gegenwart ins Extrem hochtreibt, so ist das eine Warnung vor der Selbstentfremdung an der Peripherie durch das „Vokabular“, eine Warnung, die mit dem Postulat des Zwiegesprächs des Menschen mit sich selber gekoppelt wird: im Sinne eines Heinrich Seuse. Und das in wünschbarer Nähe zum Zentrum.<sup>20</sup>

Jede Dichtung veranschaulicht mit ihren impliziten Axiomen eine bestimmte anthropologische Prämisse, die im Umgang mit dem Unausdenklichen Bewältigungsstrategien herstellt: Jenseitsglaube, Fortschrittsoptimismus, Stoizismus, irrationale Erfahrungsgewissheit. Im Grundsätzlichen gilt: „Nennung ist Bannung.“ Die Veranschaulichung geschieht immer unter Laboratoriumsbedingungen, unter Herstellung nämlich der „Lesbarkeit“ des Dargestellten.

„Gibt es unverständliche Dichtung?“ Nein. Aber sehr wohl die Darstellung des Unverständlichen, vor dem das Dasein an die Peripherie zurückweicht. Das philosophische Staunen mündet angesichts des Kunstwerks in die hermeneutische Grundfrage: „Warum gibt es überhaupt so viel Verständliches und nicht viel mehr Unverständliches?“

## Unterwegs zum Text

Was aber bedeutet „Verständlichkeit“? Sie tritt uns angesichts eines literarischen Kunstwerks auf zwei verschiedenen Ebenen entgegen: zunächst auf der innerfiktionalen Ebene, danach im Anblick, den die dargestellte Wirklichkeit in ihrer diskursiven Erstreckung bietet: von außerfiktionalem Standpunkt. „Verstanden“ wird im innerfiktionalen Raum das Verhalten der dargestellten Personen. Solches Verstehen ist Nachvollzug bereits verstandener Welt. Wir „verstehen“ die handelnden, denkenden, fühlenden Personen, indem wir ihre Motive nachvollziehen, also ihre Existenz erschließen. Wir unterliegen als Leser im Nachvollzug bereits verstandener Welt der Verständnislenkung durch den Autor. Je größer das handwerkliche Können des Autors, desto weniger wird diese Lenkung bemerkt. Nach Maßgabe der Poetik eines Autors wird das Verstehen als postulierter Nachvollzug bereits verstandener Welt erschwert oder erleichtert. So sind die Personen eines Balzac oder Tolstoj „leichter“

---

**19** Miguel de Unamuno: San Manuel Bueno, martir / San Manuel Bueno, Märtyrer. Spanisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Erna Brandenberger. Stuttgart: Reclam 1987 (= Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8437).

**20** In solcher Perspektive ist auch Martin Walsers Hermeneutik unter dem Titel „Die menschliche Wärmelehre“ zu lesen. In: Walser, Die Verwaltung des Nichts. Aufsätze. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 160–168.

zu verstehen als die Personen eines Dostojewskij oder Faulkner, deren Erzähltechnik den Zugang des Lesers zu entscheidenden Informationen systematisch erschwert, wodurch unsere Aufmerksamkeit intensiviert wird. Künstlerisch gesehen, sind beide Verfahren gleichviel wert. Unser hier provoziertes Verstehen ist ein psychologisches Verstehen. Es beruht auf Einfühlung in die dargestellten Personen.

Der Nachvollzug bereits verstandener Welt besteht aber nicht nur in der Einfühlung in Fremdpsychisches, sondern auch und mitlaufend im Nachvollzug der „Einspurung“ in die Prämissen der innerfiktionalen Wahrscheinlichkeit:

Der siebente Zwerg aber schlief bei seinen Gesellen, bei jedem eine Stunde, da war die Nacht herum.

Dieser Satz hat nur im Märchen von „Sneewittchen“ (sic!) den Sinn, den er haben soll.<sup>21</sup> In der empirischen Wirklichkeit gäbe es für solches Schlafen keine rationale Begründung. Dass der zitierte Satz sofort richtig verstanden wird, dafür sorgt die automatisch vom Leser vollzogene „Einspurung“ in die spezifische Welt des Textes, die hier bei den Brüdern Grimm eine Welt des Märchens ist. Das damit in Aktion tretende gattungspoetische Bewusstsein ist kein Resultat literaturwissenschaftlichen Studiums, sondern entspringt der Naturanlage des Menschen, sich auch auf phantastische Welten sofort einzustellen zu können. Jedes Kind kann das bereits, ohne den Basisbezug zur empirischen Wirklichkeit zu verlieren.

Alfred Schütz hat in seiner Abhandlung „On Multiple Realities“<sup>22</sup> dargelegt, dass das menschliche Bewusstsein jederzeit in der Lage ist, sich auf andere Wirklichkeiten als die gewohnte alltägliche einzustellen. Aus praktischen Gründen werden wir jedoch von der alltäglichen Welt und ihren Prämissen dominiert. In diesem Zusammenhang ist auch auf die Überlegungen Reiner Wiehls zu den verschiedenen „Zeitwelten“ hinzuweisen, in denen wir uns ständig bewegen, ohne sie eigens „erlernen“ zu müssen.<sup>23</sup> So hat etwa das Sicherinnern, das Planen, das Mitgehen in einem Gespräch jeweils eine eigene Zeitwelt. Von diesen multiplen Wirklichkeiten, diesen Zeitwelten, macht der Dichter jeweils Gebrauch, wenn er eine Welt aufstellt: die Welt eines literarischen Textes. Jede Dichtung hat eine eigene Welt mit nur für sie geltenden Gesetzen der innerfiktionalen Wahrscheinlichkeit. Man könnte die Welten der Dichtung aufgrund ihrer Ferne oder Nähe zur alltäglichen Empirie systematisieren. Kafkas literarische Texte und die Märchen der Brüder Grimm sind durch „Abstand“

**21** Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm. München: Winkler 1949, S. 246.

**22** Alfred Schütz: Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten. In Schütz, Gesammelte Aufsätze. Bd. 1: Das Problem der sozialen Wirklichkeit. Mit einer Einführung von Aron Gurwitsch und einem Vorwort von H. W. von Breda. Den Haag: Martinus Nijhoff 1971, S. 237–298. Zuerst: „On Multiple Realities“. In: Philosophy and Phenomenological Research, 5 (1945), S. 533–576.

**23** Reiner Wiehl: Zeitwelten. Philosophisches Denken an den Rändern von Natur und Geschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (= stw 1366).

zur alltäglichen Empirie gekennzeichnet, Flauberts „Madame Bovary“ und Truman Capotes „In Cold Blood“ durch „Nähe“.

Kurzum: die regulierenden Prämissen zum Verständnis der dargestellten Personen sowie der Wirklichkeitsebene ihrer Lebenswelt werden vom Dichter als Selbstverständlichkeiten der Phantasietätigkeit des menschlichen Daseins genutzt. Einfühlung in den anderen geschieht aufgrund unserer Fähigkeit, das „Menschenmögliche“ als das dem Menschen Mögliche in Analogie zu uns selbst automatisch zu erschließen, während ebenso automatisch die Einspurung in verschiedene Wirklichkeitsstile vonstatten geht. Soviel zum Nachvollzug bereits verstandener Welt im Medium von Dichtung.

Die zweite Art der Verständlichkeit von literarischen Kunstwerken tritt mit dem „Anblick“ hervor, den die Welt des Textes von außerfiktionalem Standpunkt in ihrer diskursiven Erstreckung bietet. Von diesem Standpunkt zeigt sich das literarische Kunstwerk als Entfaltung der Eigentümlichkeit der dargestellten Sache durch den Autor. Damit ist jedoch kein Rückgang auf die „mens auctoris“ im Sinne Schleiermachers gemeint, also keine Rekonstruktion der biografisch zu bestimmenden Schaffenslage des Autors, sondern der Rückgang auf den Autor als künstlerische Intelligenz, deren Vorgehen sich ausschließlich aus der hinterlegten Verwirklichung des darzustellenden Gegenstands im Werk erschließen lässt. Das Vorgehen der künstlerischen Intelligenz liegt im Werk offen zutage, wird jedoch unsichtbar, sobald wir uns ganz und gar den dargestellten Gegenständen überlassen.

Es kommt also darauf an, einen Standpunkt einzunehmen, von dem aus sich die außerfiktionale Begründung innerfiktionaler Sachverhalte zeigt: die „causa finalis“ des Verhaltens der Charaktere, kurzum, die poetologische Begründung. Um die poetologische Begründung zu sehen, muss der Leser Kunstverstand aufbringen. Die Einfühlung in die dargestellten Charaktere setzt ein nur „psychologisches“ Verstehen voraus. Die „poetologische“ Begründung des Verhaltens einer dargestellten Gestalt zu sehen, setzt indessen einen Blick für das Ganze, für die Sache der Dichtung als „Anblick des organisierten Nacheinander“ voraus, hat also die Fähigkeit des Lesers zur „Objektsynthese“ (im Sinne Broder Christiansens) zur Grundlage.<sup>24</sup>

Shakespeare ist es, der mit seinem „Hamlet“ das schönste Beispiel für eine Definition der „poetologischen Differenz“ geliefert hat. Wenn Hamlet im Zimmer seiner Mutter Polonius durch einen Wandteppich (engl. „arras“) hindurch ersticht, weil er ihn für Claudius hält, so versteht das auch der letzte Zuschauer. Hamlet ersticht Polonius, weil er sich geirrt hat: „causa efficiens“. Also: „psychologische“ Begründung. Shakespeares „poetologische“ Begründung aber für die Tötung des Polonius versteht nur, wer das ganze Drama in seiner Struktur durchschaut. Die poetologische Begründung („causa finalis“) für den Tod des Polonius lautet: Hamlet musste, um sich an Claudius erfolgreich rächen zu können, ihm an Taten gleich werden. Zu diesem Ziel

<sup>24</sup> Broder Christiansen: Philosophie der Kunst. Berlin-Steglitz: B. Behr's Verlag Friedrich Feddersen 1912. Kap. II: Das ästhetische Objekt, S. 49–131.



ist Shakespeare mit der Tötung des Polonius durch Hamlet unterwegs: Hamlet hat jetzt, wie Claudius, den Vater eines Sohnes getötet, der sich an Hamlet so rächen wird, wie Hamlet sich an Claudius für die Ermordung seines Vaters rächen wird. Laertes, der Sohn des Polonius, tötet Hamlet, der erst danach Claudius tötet, weil er, Hamlet, erst jetzt genauso dasteht wie Claudius: Hamlet hat einen Vater getötet, dessen Sohn, Laertes, nun ihn tötet; Claudius hat einen Vater getötet, dessen Sohn, Hamlet, nun ihn tötet.

Um als Rächer erfolgreich zu sein, muss der edle Hamlet dem, an dem er sich rächen will, an Taten gleich werden – und hat sich damit von sich selber entfremdet. Das ist die zentral gestaltete Sache als tragische Notwendigkeit in Shakespeares „Hamlet“. Wenn man diese Konstruktion bedenkt, wird auch klar, warum im Schauspiel, mit dem Hamlet die Ermordung seines Vaters nachstellt, der Mörder des Königs nicht dessen Bruder, sondern dessen Neffe ist. Shakespeare rückt damit das Gleichwerden Hamlets mit Claudius ins Bild. Auf der psychologischen Ebene aber ist diese Abänderung eine versteckte Drohung an Claudius: Dein Neffe wird dich töten!<sup>25</sup> Von der poetologischen Notwendigkeit kann Hamlet selber natürlich nichts wissen, denn er weiß ja nicht, dass er der Titelheld in Shakespeares „Hamlet“ ist.

Im Grundsätzlichen heißt das: die Verständlichkeit eines literarischen Kunstwerks verläuft auf zwei verschiedenen Ebenen: auf der psychologischen Ebene der innerfiktionalen Sachverhalte und auf der poetologischen Ebene der gedanklichen Anlage des Ganzen. Wer diese beiden Ebenen in ihrer Differenz denkt, denkt die „poetologische Differenz“: sie ist, will man sie definieren, die Differenz zwischen der innerfiktionalen Begründung und der außerfiktionalen Begründung eines innerfiktionalen Sachverhalts.<sup>26</sup> Kurzum: Hamlet zu verstehen, ist etwas anderes, als „Hamlet“ zu verstehen.

Verständlichkeit zeigt sich also im und am Medium von Dichtung in zwei verschiedenen Räumen, die nicht aneinander anschließbar sind: als die bereits verstandene Welt der dargestellten Personen und als ins Werk gesetzte, dargestellte Sache. Daraus ergibt sich: Dichtung ist zu absoluter Verständlichkeit fähig, weil sie ihrer Natur nach die Bedingung der Möglichkeit von Verständlichkeit selber ins Werk setzt.

Absolute Verständlichkeit – das heißt: Dichtung legt als ihrer Natur nach endlicher Text ein für allemal fest, was als „Datum“ zu gelten hat. Wenn Puschkin den Zaren Boris Godunow als den Mörder Dmitrijs gestaltet, dann kann auch die inzwischen fortgeschrittene historische Forschung daran nicht rütteln. Andererseits kann Dichtung auch ein für allemal Mehrdeutigkeit fixieren. Eine solche Mehrdeutigkeit wäre ontologisch ebenfalls unter den Begriff der „absoluten Verständlichkeit“ zu sub-

---

<sup>25</sup> William Shakespeare: Hamlet. Edited by Harold Jenkins. London and New York: Methuen 1982 (= The Arden Shakespeare), S. 302.

<sup>26</sup> Horst-Jürgen Gerigk: Die poetologische Differenz. In: Gerigk, Lesen und Interpretieren. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 17–40. Vgl. hierzu Joachim Vahland: Der Text als Theodizee. Lektionen für Leser. In: Zeno. Jahrbuch für Literatur und Kritik, 24. Jahrgang (2003), S. 96–104.

sumieren. Man denke an die von Henry James in seiner Erzählung „The Turn of the Screw“ gestaltete Unmöglichkeit, zu entscheiden, ob die Geschichte der Gouvernante auf Halluzinationen beruht, auf Inszenierungen unbekannter Hand oder auf dem Hereinbrechen des Übernatürlichen in unsere Wirklichkeit. „Unheimlich, fantastisch oder wunderbar“ (im Sinne Todorovs)<sup>27</sup> – das bleibt hier offen. Die empirische Wirklichkeit würde gegenüber dieser Geschichte den realen Vorgang bereithalten, den wir noch nicht kennen und vielleicht niemals kennen werden. Alle Versionen des realen Vorgangs blieben als Teile eines unendlichen Textes korrigierbar. Der Text, den Henry James liefert, nimmt dagegen den Leser an die Kandare gezielter Mehrdeutigkeit und macht damit Gebrauch von der ontologischen Fähigkeit des literarischen Textes zu absoluter Verständlichkeit. Dichtung ist Text ohne Sprecher, sie bezeugt sich selbst, weil ihre Sachverhalte nicht auf ihre Hinterbringung zu befragen sind. Sie sind das, was sie poetologisch zu sein haben. Ein nicht-literarischer Text aber, etwa die Monografie eines Historikers über einen Herrscher und dessen Taten, ist für immer offen für Korrekturen aus einem anderen Sachverständnis. Nicht-literarische Texte sind keine endlichen Texte und deshalb nicht zu absoluter Verständlichkeit fähig.

Die „*conditio sine qua non*“ für große Dichtung besteht darin, dem Gemeinten (Intentum) die Verständlichkeit zu sichern durch die mitveranschaulichten Bedingungen ihrer Möglichkeit. Bedeutung ist auf eine Situation angewiesen. Die Wirkungsgeschichte großer Dichtungen, etwa des „Hamlet“, zeigt allerdings, dass die meisten Interpreten, aufgrund ihrer Unerzogenheit im hermeneutischen Denken, sich als Interpretament etwas herausnehmen, das angesichts der Eigentümlichkeit der gestalteten Sache gar nicht als Interpretament gedacht war. Zahllos ist diese Art von Interpreten, die keinen ursprünglichen Bezug zur Dichtung haben, aber das Handtieren mit dem Vokabular bestimmter Schulen beherrschen.

Dass Kunstwerke von den Verwertungsgesellschaften des Zeitgeistes höchste Aufmerksamkeit erhalten, wird sich niemals abstellen lassen. Man denke an den mehr oder weniger schnellen Wechsel von Marxismus, Freudianismus, Strukturalismus, Intertextualität und Dekonstruktivismus im vergangenen Jahrhundert. All diese Firmen sind, soweit sie mit Kunst handelten, nun tot, nicht aber die großen Kunstwerke, mit denen sie spekulierten. All diese Firmen hatten ihre Zeit und haben im „literarischen Feld“, das eingebettet ist ins politisch-ökonomische „Feld der Macht“ (Bourdieu),<sup>28</sup> ihre Chance genutzt. Sachdienliches zum Kunstwerk aber kam dabei, wenn überhaupt, dann nur gleichsam „beiseite“ heraus. Ja, all diese Firmen sind in genuin emanzipatorischer Absicht gegründet worden, entwickelten sich dann aber rapide zu Zitierkartellen gegen Andersdenkende. Zum System ausgebaut, das funkti-

<sup>27</sup> Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur. Aus dem Französischen übersetzt von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. München: Carl Hanser 1972 (= Literatur als Kunst).

<sup>28</sup> Vgl. Pierre Bourdieu: Das literarische Feld. In: Louis Pinto, Franz Schultheis (Hgg.): Streifzüge durch das literarische Feld. Konstanz 1997 (= Edition discours; Bd. 4), S. 33–14.

onieren soll, entartet der Gründungsimpuls jedes Mal zur „Marotte“<sup>29</sup> und geht dann in den kollektiven Wahn ehrgeiziger Adepten über.

Dem Anspruch solcher Kartelle auf das Deutungsmonopol hat zwar die philosophische Hermeneutik mit Gadamers Grundbuch „Wahrheit und Methode“ (1960) den Boden zu entziehen versucht, wenn jedoch nun an die Stelle der konstanten sachlichen Identität des Kunstwerks die variable „hermeneutische Identität“ (Gadamers Formulierung) als Resultat meiner überprüften Vorurteile treten sollte, so ist das Kunstwerk wiederum zu kurz gekommen.<sup>30</sup> Denn: Bedeutung wurde plötzlich mit der Wirkungsgeschichte gleichgesetzt, der „Aspekt“ als das ausgezeichnet, was angeblich zum Tragen kommt.<sup>31</sup> Aufgrund eines naheliegenden Missverständnisses, wonach jeder gegenüber einem Kunstwerk etwas zu melden habe, ist dann aus der „philosophischen Hermeneutik“ das Zitierkartell der „Rezeptionsästhetik“ hervorgegangen. Auch diese Verwertungsgesellschaft hat inzwischen Bankrott gemacht.

Die hier benannten öffentlichen Verwertungen von Dichtung im Sinne des Zeitgeistes sehen jeweils so aus, dass der einzelne Text in einen postulierten Kontext gerückt wird, durch den er überhaupt erst seine Lesbarkeit (mit korrespondierender Unlesbarkeit) erhält. Die Virtuosen solcher Kontextbeschwörungen bei ihren sophistischen Aktionen zu beobachten, ist durchaus nicht ohne Reiz. Sie bieten das Schauspiel einer entwaffnenden Rhetorik. Und doch gilt: „Was bleibt aber, stiften die Dichter.“

Um dem Verständlichkeitsangebot großer Dichtung adäquat zu entsprechen, muss offensichtlich ein hoher Grad an hermeneutischer Selbstdisziplin geleistet werden: das Aufgehen in der gestalteten Sache mit gleichzeitigem Blick für die vom Autor demonstrierte künstlerische Bewältigung. Diese doppelte Einstellung kann zwar in ständigem Umgang mit großen Kunstwerken geübt werden, sie wird aber niemals zu jedermanns Sache gemacht werden können. Ja, sie steht sogar ständig in der Gefahr, von unzuständiger Wissenschaft behindert zu werden. Ganz offensichtlich ist eine Erziehung zur adäquaten Wahrnehmung von Verständlichkeit notwendig, eine Erziehung, die in der Begegnung mit dem Kunstwerk zwar ihr Feld an Idealität findet, des weiteren aber ein Heraustreten aus der Seinsvergessenheit zur Prämisse hat.

Wenn hier durchgehend die Verständlichkeit großer Dichtung betont wird, so impliziert das nicht die Herstellung des Geläufigen durch Verständlichkeit. Im Gegenteil. Heidegger hebt zu Recht den „Stoß ins Ungeheure“ als Wesenszug des Kunst-

<sup>29</sup> Marotte, f(emininum): wunderliche Neigung, Schrulle (frz., „Narrenzepter mit Puppenkopf“, Sonderbildung zu „Marie“). Vgl. Wahrig, op. cit., S. 841.

<sup>30</sup> Horst-Jürgen Gerigk: *Unterwegs zur Interpretation. Hinweise zu einer Theorie der Literatur in Auseinandersetzung mit Gadamers „Wahrheit und Methode“*. Hürtgenwald: Guido Pressler Verlag 1989.

<sup>31</sup> Gegen diese Auffassung vgl. Horst-Jürgen Gerigk: *Swifts „Bücherschlacht“ und was damit zusammenhängt. Zur Systematisierung literarischer Konflikte*. In: Frank Pfetsch (Hg.): *Konflikt. Heidelberger Jahrbücher*, 48 (2004), S. 291–309.

werks hervor.<sup>32</sup> Dieser Stoß dürfe nicht im Kunstbetrieb abgefangen werden. Des weiteren bleibt hervorzuheben, dass „obscuritas“ als mögliches Element von Dichtung nicht deren Verständlichkeit außer Kraft setzt, sondern als Orakelspruch oder Ver rätselung ein Spannungsträger ist.<sup>33</sup> Hermetismus ist ontologisch „claritas“, die sich verweigert und ihr Spiel mit uns treibt. Sonst bliebe er reine Willkür.

Der Dichter ist es, der die „Lesbarkeit der Welt“ in ausgezeichneter Weise her stellt. Er bringt „erlesen“ Verständlichkeit zur Sprache. Sein Text ist Interpretation. Die Aufgabe, die sich uns stellt, hat Nietzsche umrissen:

Einen Text als Text ablesen zu können, ohne eine Interpretation dazwischen zu mengen, ist die späteste Form der ‚inneren Erfahrung‘, – vielleicht eine kaum mögliche.<sup>34</sup>

Und „innere Erfahrung“ beruht für Nietzsche gemeinhin darauf, zu einer erfolgten Wirkung eine Ursache zu imaginieren, eine Ursache, die „nicht adäquat ist der wirklichen Ursache.“<sup>35</sup> Er nennt es einen „Mangel an Philologie“, beständig die „Erklärung“ mit dem „Text“ zu verwechseln – und fügt hinzu: „und was für eine Erklärung!“<sup>36</sup>

Es kommt also darauf an, uns so zu erziehen, dass wir die „späteste Form“ der inneren Erfahrung erreichen, die uns in die Lage setzt, einen „Text als Text“ abzu lesen, ohne seine Verständlichkeit durch Dazwischenmengen einer „Erklärung“ zu verstellen.

Das Postulat, Interpretation auszuschalten, ist allerdings für Nietzsche ungewöhnlich. Der Meister des Hinterfragens scheint hier über seinen eigenen Schatten zu sprin gen. Die „kritische Historie“ als Prinzip des Umgangs mit der Tradition lässt ja gerade den „Text als Text“ hinter sich und legt den Autor fest auf das, was sich verrät, ohne dass es gesagt sein wollte. „Interpretation“ ist für Nietzsche ein Mittel, „um Herr über etwas zu werden“: im Namen des Lebens. „Der Wille zur Macht *interpretiert*: bei der Bildung eines Organs handelt es sich um eine Interpretation.“ Und Nietzsche fasst zusammen:

Kurz: das *sichtbare* organische Leben und das *unsichtbare* schöpferische seelische Walten und Denken enthalten einen Parallelismus: am ‚Kunstwerk‘ kann man diese zwei Seiten am deut lichsten als parallel demonstrieren.<sup>37</sup>

**32** Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Holzwege. Frankfurt am Main: Klostermann 1977 (= Gesamtausgabe, Bd. 5), S. 56.

**33** Vgl. Manfred Fuhrmann: Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literärästhetischen Theorie der Antike. In: Wolfgang Iser (Hg.): Immanente Ästhetik -- Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. München: Fink 1966 (= Poetik und Hermeneutik; Bd. 2), S. 47–72.

**34** Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente, Frühjahr 1888. In: Nietzsche, op. cit., Bd. 13, S. 460.

**35** Ebenda, S. 459.

**36** Ebenda, S. 456.

**37** Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente, Herbst 1885–Herbst 1886. In: Nietzsche, op. cit., Bd. 12, S. 139–140.

Dichten ist also seiner Natur nach ein Werkzeug des Lebens. Nietzsches philologisches Postulat zeigt, dass er selbst genau unterscheidet zwischen dem, was ein Text von sich aus zum Ausdruck bringt, und dem, was an ihm zum Ausdruck kommt, ohne dass es gesagt sein wollte. Kunstwerke, die seine Anerkennung finden, sind somit selber bereits Interpretationen als „schöpferisches seelisches Walten und Denken“, Interpretationen, die keine kritische Distanzierung erfordern und als das belassen werden, was sie sind: „Text als Text“.

In unserem Zusammenhang bedeutet das: Nicht das Vordringen zur Verständlichkeit von Dichtung ist das Problem, sondern: ihre offen zutage liegende Verständlichkeit zu schützen vor der Destruktion durch dressiertes Hinterfragen. Die Dichtung selbst ist ja bereits Interpretation – im Namen des Lebens. Sie ist die Sinnstiftung, die wir nachzuvollziehen haben. „Was bleibt aber, stiften die Dichter.“

## Sechster Essay

# „Gehäuse“ und „Grenzsituation“: Karl Jaspers und die Literaturwissenschaft

## Vorbemerkung

Im Gegensatz zu Karl Marx und Sigmund Freud, deren Theorien „Schule machten“ und die Deutung literarischer Texte erheblich beeinflusst haben, hat Karl Jaspers als Psychiater und Existenzphilosoph auf die Literaturwissenschaft keine Wirkung ausgeübt. Offensichtlich ließ sich hier sein leitendes Begriffspaar, „Gehäuse“ und „Grenzsituation,“ weder soziologisch noch psychologisch ausbeuten und wurde deshalb in seiner besonderen Tauglichkeit für die Analyse literarischer Sachverhalte bislang gar nicht wahrgenommen. Wenn Jaspers in seiner Schrift „Die geistige Situation der Zeit“ (1931) Marx und Freud attackierte, weil sie das Wesen des Menschen auf ökonomische und sexuelle Automatismen reduziert haben, so war er damit für die Verwertungsgesellschaften des Zeitgeistes unrentabel geworden. Es ist nun an der Zeit, die Leistungsfähigkeit seiner beiden Leitbegriffe für eine Literaturwissenschaft im strengen Sinne zu erkennen und in hermeneutische Praxis umzusetzen.

## Begriffsgeschichte

In Wahrigs „Deutschem Wörterbuch“ von 1997 findet sich folgender Eintrag unter „Grenzsituation“:

vom üblichen abweichende Situation, die mit den gewöhnlichen Mitteln zur Beherrschung von alltäglichen Situationen nicht bewältigt werden kann.<sup>1</sup>

Das heißt: der von Karl Jaspers 1919 in seiner „Psychologie der Weltanschauungen“ geprägte Begriff „Grenzsituation“ ist in die Gemeinsprache, in unsere allgemeine Umgangssprache eingegangen. Jeder versteht, was gemeint ist. Ein ganz ähnlicher Sprung in die Gemeinsprache ist dem Begriff „Masochismus“ geglückt, den Richard von Krafft-Ebing<sup>2</sup> geprägt hat, sowie dem Begriff „Minderwertigkeitskomplex“, den

---

<sup>1</sup> Vgl. Gerhard Wahrig: Deutsches Wörterbuch. Neu herausgegeben von Renate Wahrig-Burfeind, Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag 1997, S. 578.

<sup>2</sup> Vgl. Richard von Krafft-Ebing: Psychopathia sexualis, zuerst 1886, jetzt München: Matthes & Seitz Verlag 1993; hierzu Horst-Jürgen Gerigk: Sadismus und Masochismus. In: Literatur und Medizin. Ein Lexikon. Herausgegeben von Bettina von Jagow und Florian Steger. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, S. 672–675.

Alfred Adler<sup>3</sup> geprägt hat. In allen drei Fällen handelt es sich um den selben Vorgang. Ein längst geläufiger Sachverhalt wird plötzlich mit einer Bezeichnung versehen, die es vorher nicht gegeben hat und die so griffig ist und so gut über die Lippen kommt, dass sie aus der Fachsprache problemlos in die Gemeinsprache übergeht.

Mit „Gehäuse“, dem zweiten Leitbegriff in Karl Jaspers' „Psychologie der Weltanschauungen“, liegen die Dinge etwas anders. Das Wort Gehäuse war im Deutschen längst da. Wahrigs „Deutsches Wörterbuch“ sagt dazu:

(meist am Inhalt befestigte) feste, nicht biegsame Hülle (Blechgehäuse, Holzgehäuse, Orgelgehäuse, Uhrgehäuse); Kernhaus des Apfels und der Birne (Kerngehäuse).

Zur Herkunft wird vermerkt: „(spätmittelhochdeutsch *gehäuse* ‚Hütte, Verschlag‘; Kollektiv zu ‚Haus‘).“

Man sieht: Jaspers greift mit dem Begriff „Gehäuse“ ein im Deutschen bereits geläufiges Wort auf, das eine schützende Hülle für verschiedene Gegenstände bezeichnet, und gibt ihm eine abstrakte Bedeutung. Ein „Gehäuse“ bedeutet bei Jaspers, wiesogleichauszuführen ist, den Schutz, den das Rationale gegenüber dem Nicht-Rationalen bietet. Aus der Kulturgeschichte wiederum ist zu erfahren, dass mit „Gehäuse“ insbesondere die „Gelehrtenstube“ bezeichnet wird: das Bücherzimmer als Hort gelehrten Wissens.

Goethes „Urfaust“ beginnt in „einem hochgewölbten engen gotischen Zimmer“ (so die Regieanweisung). Studio oder Museum, Klausur oder Kammer: das ist der Topos des Gelehrten im eigentlichen Sinne. Faust verdammt diesen Ort als „Kerker“: „Verfluchtes dunkles Mauerloch“, „beschränkt von all dem Bücherhauf“ in „Rauch und Moder“. Er sehnt sich „hinaus ins freie Land.“<sup>4</sup>

Goethe aktualisiert hier die Tradition, den Gelehrten in der Gelehrtenklausur zu veranschaulichen. Das „Leben“ ist draußen. Hierzu liegt eine reiche ikonographische Tradition vor. Man denke an Dürers Kupferstich von 1514: „Der heilige Hieronymus im Gehäus“ (Dürer schreibt: im Gehäiß). Abgeschieden von der übrigen Welt, umgeben von Folianten, Kreuzifix, Stundenglas und Totenschädel (Vanitassymbol), bewacht

<sup>3</sup> Vgl. Alfred Adler: Über den nervösen Charakter. Grundzüge einer vergleichenden Individualpsychologie und Psychotherapie (1912). Herausgegeben von Karl Heinz Witte, Almuth Bruder-Bezzel und Rolf Kühn unter Mitarbeit von Michael Hubenstorf. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2., korrigierte Auflage 2008 (= Alfred Adler Studienausgabe; Bd. 2). Adler spricht darin noch von „Minderwertigkeitsgefühl“, zentral der Begriff der „Minderwertigkeit“. Den Begriff „Minderwertigkeitskomplex“ verwendet er erst später: Zur Bedeutungsgeschichte dieses Begriffs innerhalb von Adlers wissenschaftlichem Œuvre vgl. den Eintrag „Minderwertigkeitsgefühl / Minderwertigkeitskomplex“. In: Lexikon der Psychiatrie. Gesammelte Abhandlungen der gebräuchlichsten psychiatrischen Begriffe. Zweite, neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Herausgegeben von Christian Müller. Berlin, Heidelberg, New York, London, Paris, Tokyo: Springer-Verlag 1986, S. 448–451.

<sup>4</sup> Vgl. Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Herausgegeben von Erich Trunz, München: C. H. Beck 1996. Bd. 3, Dramatische Dichtungen 1. Darin: Faust in ursprünglicher Gestalt (Urfaust), S. 367 und 368.

von Hund und Löwe, sitzt der lateinische Kirchenvater (347–420) über seiner bis heute gültigen lateinischen Bibelübersetzung aus dem Hebräischen (Vulgata).

Kurz und bündig kommentiert Hans von Campenhausen Dürers Kupferstich in seiner Monografie „Lateinische Kirchenväter“ (1960, S. 109):

Das ganze ein Sinnbild des inneren und äußeren Friedens, des vollendeten Einklangs von gelehrter Arbeit und echtem geistlichen Gesammeltsein [...]. Ein Bild des historischen Hieronymus ist das nicht. [...] Er ist trotz seines asketischen Eifers und seiner Wissenschaften niemals imstande gewesen, der Welt, die ihn umgab, wirklich den Rücken zu kehren. Leidenschaftlich und geltungsbedürftig, sucht er ihre Teilnahme, Beifall und Widerhall auch dort, wo er sie zu verachten meint und sie mit Vorwürfen überschüttet.<sup>5</sup>

Die Liste solcher Abbildungen des Gelehrten, zu denen Dürers Kupferstich als prominentes Beispiel gehört, ist ziemlich lang: Tomaso da Modena (1352), Jan van Eyck (1431/32), Antonio da Fabriano (1451), Antonello da Messina (1475/76), Domenico Ghirlandaio (1480), Lucas Cranach (1525), Marinus von Reymerswaelda (undatiert).

Das „Gehäuse“ in seiner „topischen Fixierung“ führt dazu, dass auch andere Gelehrte als Hieronymus im gleichen Rahmen dargestellt werden, so etwa Erasmus von Rotterdam und Martin Luther. Dabei entstehen aber, neben der Bildtradition des weltfremden, melancholischen und asketischen Gelehrten in der Mönchszelle, Karikaturen des zerstreuten, kurzsichtigen und ganz auf seine Studien konzentrierten Kopparbeiters.

Immer stehen sich gegenüber „Gehäuse“ und „Außenwelt“, strenge Gelehrsamkeit und das lebendige Leben. Karl Jaspers konnte also durchaus mit seinem Begriff des „Gehäuses“ auf eine lange ikonographische Tradition zurückblicken. Seine Unterscheidung zwischen einem „lebendigen“ und einem „toten“ Gehäuse könnte durchaus von dieser Tradition vermittelt sein, die ja auch karikierende Gegenbilder kennt, die sich über den vertrockneten Gelehrten lustig machen.

Grundsätzlich bleibt festzustellen: „Grenzsituation“ ist eine Neuprägung für einen geläufigen Sachverhalt. Mit „Gehäuse“ hingegen wird eine von Tradition geprägte Bezeichnung terminologisch neu ausgerichtet – dies in möglicher Anlehnung an Nietzsche, der vermerkt hat: „Die Handlungen, die wir *am meisten tun*, sind schließlich wie *ein festes Gehäuse* um uns.“<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Vgl. Hans von Campenhausen: Lateinische Kirchenväter Stuttgart: Kohlhammer 1960 (= Urban-Taschenbücher; Bd. 50). Darin: Hieronymus, S. 109–150, hier S. 109.

<sup>6</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente, Frühjahr - Sommer 1883, in: Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Berlin, New York: dtv / de Gruyter 1980, Bd. 10, S. 282. Max Weber wiederum spricht in seiner Abhandlung „Asketischer Protestantismus und kapitalistischer Geist“ (1904/05) von dem „stahlharten Gehäuse“ des Erwerbstrebens, einem Gehäuse, aus dem die puritanistische Askese entwichen sei. In: Weber, Soziologie. Universalgeschichtliche Analysen, Politik. Stuttgart: Kröner 1973, S. 370. Erst durch die „Psychologie der Weltanschauungen“ (1919) aber wird das Bild des „Gehäuses“ zu einem Terminus erhoben. In ganz ähnlichem Sinne, wie Karl Jaspers den Begriff des



## Dasein als Thema: Karl Jaspers und Martin Heidegger

Thema der „Psychologie der Weltanschauungen“ ist das menschliche Dasein in seiner Allgemeinheit: Dasein als ein Geschehen zwischen rationaler Bewältigung und Störung.

Wenn hier „Grenzsituation“ und „Gehäuse“ als Schlüsselbegriffe der Literaturwissenschaft vorgestellt werden, so ist darüber aber nicht zu vergessen, dass Jaspers mit seiner „Psychologie“ nicht die Literatur, sondern das menschliche Dasein analysieren wollte. Dass seine Begriffe auf Literatur anwendbar sind, ja sich als Schlüsselbegriffe zur Analyse von literarischen Texten erweisen, heißt nur, dass es Literatur immer mit menschlichem Dasein zu tun hat: Die Sache der Dichtung ist verstandenes Dasein.

Beide Begriffe sind nun zu erläutern, und es empfiehlt sich, ein kurzes Wort über Martin Heidegger vorzuschicken. Heidegger hat in „Sein und Zeit“ (1927) explizit auf die „Psychologie der Weltanschauungen“ Bezug genommen. Und wenn er später im „Brief über den Humanismus“ (1946) die Sprache als das „Haus des Seins“ bestimmt und den Menschen als den „Platzhalter des Nichts“, dann ist das zweifellos ein Echo auf „Gehäuse“ und „Grenzsituation“. Heidegger hat in den Jahren 1919–1921 über die „Psychologie der Weltanschauungen“ eine ausführliche Rezension verfasst, die er Karl Jaspers im Juni 1921 zugeschickt hat. Auf diese Rezension, die 1976 in Band 9, „Wegmarken“, der Heidegger-Gesamtausgabe nachzulesen ist, gehe ich hier nicht ein. An dieser Stelle möchte ich lediglich die Kurzcharakteristik wiedergeben, die Heidegger in „Sein und Zeit“ (§ 60) als Fußnote einschiebt. Es heißt dort hinsichtlich einer „existenziellen Anthropologie“ auf der Grundlage der Sorge als Sein des Daseins:

In der Richtung dieser Problematik hat zum ersten Mal K. Jaspers ausdrücklich die Aufgabe einer Weltanschauungslehre erfasst und durchgeführt. Hier wird das, ‚was der Mensch sei,‘ erfragt und bestimmt aus dem, was er wesenhaft sein kann. Daraus erhellt die grundsätzliche existenziell-ontologische Bedeutung der ‚Grenzsituationen‘. Die philosophische Tendenz der ‚Psychologie der Weltanschauungen‘ wird völlig verkannt, wenn man sie lediglich als Nachschlagewerk für ‚Weltanschauungstypen‘ ‚verwendet‘.<sup>7</sup>

---

„Gehäuses“ verwendet, hat später Wilhelm Blechmann in seiner Monografie „Der Mensch im Futteral. Umriss einer kritischen Kulturanthropologie“ (Stuttgart: Seewald Verlag 1980) den von Anton Tschechow geprägten Begriff des „Futterals“ in Anschlag gebracht. Vgl. dazu Horst-Jürgen Gerigk: Sucht und Literatur, mit speziellen Überlegungen zum Thema Ordnungssucht und Angst am Beispiel von Anton Tschechows Erzählung „Der Mensch im Futteral“. In: Sucht. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1999 (= Studium Generale der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg im Wintersemester 1997/1998), S. 51–73.

<sup>7</sup> Vgl. Martin Heidegger: Sein und Zeit. Frankfurt am Main: Klostermann 1977 (= Gesamtausgabe; Bd. 2), S. 399.

Es gibt also eine naive Lektüre, mit der diese „Psychologie“ zum Nachschlagewerk degradiert wird, und eine reflektierende Lektüre, die die „philosophische Tendenz“ dieser „Psychologie“ erkennt und befolgt. Was aber heißt das? Antwort: Wir haben die „Gehäuse“ der Weltanschauungen und ihre Durchbrechung durch die „Grenzsituationen“ als den Vollzug des menschlichen Daseins zu verstehen.

Und so liegt es nahe, für die nun folgenden Erläuterungen Heideggers Begriff der „Sorge“ ständig parat halten. Das „Sein des Daseins“, so Heidegger, ist „Sorge“. Das heißt: der Mensch kann gar nicht anders, als ständig zwischen dem Zutraglichen und dem Abtráglichen zu unterscheiden. Die Instanz in uns, die das regelt, ist das Gewissen, das Heidegger als den „Ruf der Sorge“ bestimmt. Sorge ist stets auf die Zukunft gerichtet und ist präsent im „Entwurf“. Entwurf aber, das ist Zukunft in ihrer Möglichkeit.

Kurz gesagt: „Dasein“ als ein „Seiendes, dem es in seinem Sein um es selbst geht“, flieht aus der Angst vor dem Nichts in ein Aufgehen in der Welt, es „verfällt“ der Welt, will sich in ihr einrichten, indem es sich, nun mit Jaspers gesprochen, ein „Gehäuse“ sucht und einrichtet.

Diese Aktivität des Daseins ist der „Entwurf“ aus einer „Situation“ heraus. Heidegger betont und schärft uns ein, dass der Entwurf eine „Leistung“ der „Sorge“ ist. Gleichzeitig bestimme diese Leistung aber die „Grundart“ des Daseins als „Geworfenheit“, nämlich geworfen in die Welt. Die „Sorge“ hat also einen „Doppelsinn“, der ihre einfache Grundverfassung ausmacht, ihre „zweifache Struktur“, wie Heidegger sagt. Als „Entwurf“ ist sie das „Freisein“ des Menschen für seine „eigensten Möglichkeiten“, und als „Geworfenheit“ ist sie die Auslieferung des Menschen an die „Faktizität“ seiner Situation hier und jetzt, über die er nicht verfügen kann, sie ist das, was ihm zufiel.

Es kommt Heidegger darauf an, klarzumachen, dass diese „existenzial-ontologische Interpretation“ der Sorge nicht durch „theoretisch-ontische“ Verallgemeinerungen gewonnen wird. Der „existenziale Begriff“ der Sorge definiert Dasein als seinem Wesen nach angelegt auf „Gehäuse“ und „Grenzsituation“. Anders gesagt: Es ist kein Mensch denkbar ohne „Sorge“, die ontisch-existenziell anschaulich wird durch „Gehäuse“ (Plural) und „Grenzsituationen“, die sich beide systematisieren lassen.

Und das hat Karl Jaspers, so Heidegger, in seiner „Psychologie“ der Weltanschauungen getan, ohne sie dadurch zum Nachschlagewerk für Weltanschauungstypen zu machen. Kurzum: Karl Jaspers hat „Gehäuse“ und „Grenzsituation“ als Bedingungen der ontischen Möglichkeiten von Dasein aufgedeckt. Diese Überlegungen müssen zu Selbstverständlichkeiten werden, damit die philosophische Intention der „Psychologie der Weltanschauungen“ nicht aus dem Blick gerät.

Es sei nun der Zusammenhang zwischen „Gehäuse“ und „Grenzsituation“ erläutert. Grundsätzlich ist festzustellen: Grenzsituationen zerstören das Gehäuse. Anders ausgedrückt: Grenzsituationen setzen den Schutz des Gehäuses außer Kraft. Der Mensch wird herausgerissen aus dem Gehäuse seiner ausgeübten Lebensbewältigung. Heidegger selbst hat in einem Kommentar zu „Sein und Zeit“ vermerkt, dass er

für den Titel „Mensch“ den neutralen Titel „das Dasein“ gewählt habe. Mensch und Dasein sind synonym. Heideggers, erst seit 1978 zugänglicher, Kommentar zu „Sein und Zeit“ (immerhin vierundzwanzig Seiten) findet sich in seiner Vorlesung „Metaphysische Anfangsgründe der Logik“ von 1928.<sup>8</sup> „Sein und Zeit“ war 1927 erschienen.

Fazit: Der Mensch wird durch die Grenzsituationen herausgerissen aus seinem „Gehäuse“. Er steht plötzlich schutzlos da, zurückgeworfen auf seine pure Existenz. „In jeder Grenzsituation“, so sagt Karl Jaspers später, „wird mir gleichsam der Boden unter den Füßen weggezogen.“<sup>9</sup>

## Der Untergang der „Titanic“

Das Begriffsbild der Zerstörung des „Gehäuses“ durch eine „Grenzsituation“ liefert ein tatsächliches Ereignis aus dem Jahre 1912, auf das Karl Jaspers aber nicht zu sprechen kommt: der Untergang der „Titanic“, der uns in immer neuen Spielfilmen regelrecht vor Augen geführt wird: als menschheitlicher Alptraum.

Ein Ozeanriese, der als unsinkbar gilt, Metapher für das luxuriöse Gehäuse unserer Spätkultur als sichtbares Resultat des technischen Fortschritts, wird aufgrund einer Reihe von Zufällen, von einem erratischen Eisberg gerammt und versinkt. Nur ein Bruchteil von Passagieren und Mannschaft kann sich retten, alle aber geraten, und das als Kollektiv, angesichts der plötzlichen Möglichkeit des je eigenen Todes in die Vereinzelung.

Das Geschehen demonstriert wie unter einer Lupe die Ausführungen Karl Jaspers' zu seinen beiden Grundbegriffen. Und der Name des Luxusdampfers könnte – wer wollte das leugnen? – aus der Werkstatt eines Herman Melville stammen. Mit dem Untergang der „Titanic“ ist ein Kunstwerk ohne Künstler in Erscheinung getreten.

## Einzelne Grenzsituationen

Jaspers benennt vier „einzelne Grenzsituationen“, die er als „besondere Grenzsituationen“ bezeichnet, weil sie „in der Wirklichkeit das Eindrucksvolle sind“, indem sie das Leiden an der Zerstörung des Rationalen auffällig sichtbar machen. Es sind dies: Kampf, Tod, Zufall und Schuld. Also insgesamt vier. Kampf, Tod und Schuld überraschen nicht. Das Gemeinte ist sofort klar Ohne Kampf kein Erfolg, alles Lebendige steht im Zugriff des Todes, jedes Verhalten kann uns, ob wir wollen oder nicht, schuldig werden lassen – in allen drei Fällen liegen Antinomien vor, die niemals abzustellen sind.

<sup>8</sup> Vgl. Martin Heidegger: *Metaphysische Anfangsgründe der Logik*. Frankfurt am Main: Klostermann 1978 (= Gesamtausgabe; Bd. 26), S. 171–195, hier S. 171: (Mensch = Dasein).

<sup>9</sup> Vgl. Karl Jaspers: *Philosophie*. 3 Bde. Berlin, Heidelberg, New York: Springer-Verlag 1973, Bd. 2, S. 249.

„Zufall“ aber bedarf der Erläuterung: Wie kann „Zufall“ eine Grenzsituation sein? Antwort: Die Grenzsituation Zufall hat ihre Antinomie darin, „dass wir die Welt sowohl als notwendig und zusammenhängend“ sehen, als auch „als zufällig und chaotisch unzusammenhängend“ sehen müssen. Dem „Irrationalismus“ des Zufalls steht der „Rationalismus“ der Notwendigkeit als Widerspruch gegenüber.

Dem „Einzelmenschen“ (ein Wort, das Jaspers gern benutzt) wird der Zufall zum Erlebnis, sobald er darüber nachdenkt, was alles an Zufälle gebunden ist: dass etwa seine Eltern sich getroffen haben und dass er selber seine Lebensgefährtin fand oder auch nicht. Zufällige Gegebenheiten sind ökonomische Lage, Erziehung, geeignetes Milieu, das Finden der „Aufgaben“ – ob die Ereignisse „fördernd“ oder „zerstörend“ sind. Nicht zuletzt ist auch die „Liebe“ an das „zufällige“ Treffen im Leben gebunden. Wer im Leben den „Sinn finden möchte“, wird den Zufall überall, so Jaspers, als „unheimliche Tatsächlichkeit“ erleben.

Wenn das „Gehäuse“ also „rationale“ Bewältigung des Lebens bedeutet, dann ist die „Grenzsituation“ als „irrationale“ Störung solcher Bewältigung die Auflösung des Gehäuses. Und der erlebte „Zufall“ der eigenen „Existenz“ macht dies besonders deutlich. Deshalb ist es nur konsequent, dass Karl Jaspers in seiner dreibändigen Monografie von 1932 mit dem Titel „Philosophie“ den Zufall als die Grundlage aller Grenzsituationen bezeichnet, d.h. als das, was in jeder Grenzsituation die Voraussetzung für die existenzielle Betroffenheit des Einzelmenschen ausmacht. Erlebte Zufälligkeit vereinzelt und lässt dem Betroffenen die Einmaligkeit und Vergänglichkeit seines eigenen Lebens unabweisbar werden. Das „Gehäuse“ erlöst von solchem Erleben. Jaspers wörtlich:

Der im Gehäuse existierende Mensch ist der Tendenz nach abgesperrt von den Grenzsituationen. Diese sind ihm durch das fixierte Bild der Welt und der Werte ersetzt.<sup>10</sup>

## **„Psychologie der Weltanschauungen“ als Lehrbuch der Literaturwissenschaft?**

Es erhebt sich nun die Frage: Zu welchem Ziel und Zweck aber soll der Literaturwissenschaftler die „Psychologie der Weltanschauungen“ studieren? Anders gefragt: Warum dürfen „Gehäuse“ und „Grenzsituation“ als Schlüsselbegriffe der Literaturwissenschaft bezeichnet werden? Antwort: Weil diese Begriffe den Grundkonflikt des menschlichen Daseins bezeichnen und deshalb auch den Grundkonflikt literarischer Darstellungen des menschlichen Daseins. Ja, ganz offensichtlich bringen die Werke der Weltliteratur diesen Grundkonflikt immer wieder besonders klar zum Ausdruck. Werfen wir einen Blick auf zwei Beispiele: „Don Quijote“ und „Hamlet.“

---

<sup>10</sup> Vgl. Karl Jaspers: Psychologie der Weltanschauungen. Berlin, Heidelberg, New York: Springer-Verlag 1971. S. 305.

## Don Quijote im Gehäuse seines Wahns

„Don Quijote“ von Miguel de Cervantes liefert uns das Musterbeispiel für einen Helden, der in einem „Gehäuse“ lebt: nämlich in dem „fixierten Bild der Welt und der Werte“ des Rittertums. Die Abenteuer dieses scharfsinnigen Ritters Don Quijote de la Mancha bestehen darin, dass das Gehäuse in seinem Kopf, das die Welt im Sinne der gelesenen und verinnerlichten Ritterromane ausdeutet, ständig mit der Welt, wie sie tatsächlich ist, konfrontiert wird – und das handgreiflich. Das Gehäuse dieses meistgeprügelten Helden der Weltliteratur trägt den Sieg davon über alle Grenzsituationen, denen dieser Held ausgesetzt wird. Genau gesagt: Sie können gar nicht in sein Gehäuse eindringen, es besetzen und ausschalten. Sein Wahn schützt ihn davor, Grenzsituationen als „unheimliche Tatsächlichkeit“ wahrzunehmen. So wird etwa jeglicher Kampf von Don Quijote als Ritual empfunden, dem er sich zu stellen hat. Und wenn die Wirklichkeit ihm zeigt, dass seine große Liebe, Dulcinea del Toboso, nur ein einfaches Bauernmädchen ist, mit rundem Gesicht und einer platt gedrückten Nase, dann weiß er zugleich, dass seine Dulcinea von bösen Zauberern verwandelt wurde und in Wahrheit ganz anders aussieht (Band 2, Kapitel 10).

Kurzum: „Don Quijote“ mit den Schlüsselbegriffen „Gehäuse“ und „Grenzsituation“ zu lesen, wäre eine lohnende Aufgabe.

## Hamlet ist „aus dem Häuschen“

„Hamlet“ wiederum ist das literarische Beispiel dafür, dass die „Grenzsituation“ über das „Gehäuse“ siegen kann, und das nicht nur einmal, sondern mehrfach und sogar für immer. Ja, Hamlet befindet sich schließlich in allen vier „besonderen“ Grenzsituationen gleichzeitig: Kampf, Tod, Schuld und Zufall. Im wahrsten Sinne des Wortes ist Hamlet vollkommen „aus dem Häuschen“. Der Begriff „Grenzsituation“ kommt im „Hamlet“ so exemplarisch zur Anschauung wie der Begriff „Gehäuse“ im „Don Quijote.“

Hamlet sieht sich in den „Kampf“ mit Claudius verstrickt, fühlt sich in den Sog des „Selbstmords“ gezogen, läßt gegenüber Ophelia schlimmste „Schuld“ auf sich und erlebt in all dem den „Zufall“ seiner Geworfenheit.

The time is out of joint. O cursed spite  
That ever I was born to set it right!<sup>11</sup>

---

11 Vgl. William Shakespeare: Hamlet, Prince of Denmark / Hamlet, Prinz von Dänemark. Englisch-deutsche Studienausgabe. Deutsche Prosafassung mit Anmerkungen von Norbert Greiner. Einleitung und Kommentar von Wolfgang G. Müller. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr 2006.

Mit diesem Statement endet der erste Akt: Hamlet verflucht seine Geworfenheit – und übernimmt sie als tückisches Geschick. Was auch immer an entwurzelnder Grenzsituation sich benennen lässt, muss Hamlet erleben. Aus dem Gehäuse des Dänenprinzen, der in Wittenberg studiert und in einem Kreis von Schauspielerfreunden eigene Stücke zur Aufführung bringt, wird er hinauskatapultiert auf den Weg der Rache. Sein Können als Künstler ist nun Kampfmittel, um Claudius durch die „Mausefalle“ zu enttarnen. Shakespeare bringt alles zusammen, was einem Menschen den Boden unter den Füßen wegziehen kann: Kampf, Tod, Schuld und Zufall.

## Schlusswort

„Don Quijote“ und „Hamlet“ sind, wie man sieht, Texte, an denen sich die Leistungsfähigkeit der Begriffe „Gehäuse“ und „Grenzsituation“ musterhaft demonstrieren lässt. Ja, man könnte meinen, Shakespeare und Cervantes hätten vor der Abfassung ihres jeweils bekanntesten Textes Karl Jaspers gelesen. Da dies nicht der Fall sein kann, weil Shakespeare und Cervantes ja beide im Jahre 1616 (und noch dazu am selben Tag, dem 23. April) gestorben sind, dürfen wir der von Karl Jaspers geleisteten Daseinsanalyse einen eingelösten Universalitätsanspruch zubilligen: Sie behält überall und zu allen Zeiten ihre Gültigkeit. Die mit dieser Daseinsanalyse greifbar werdende gedankliche Exemplarik der beiden literarischen Texte, die hier von mir nach vorn gerückt wurden, bezeugt wiederum (unter anderem) deren künstlerischen Rang.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Vgl. hierzu auch Iwan Turgenjew: Hamlet und Don Quijote. In: Turgenjew, Literaturkritische und publizistische Schriften. Deutsch von Walter Schade. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1994 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden), S. 303–323. Hierzu jetzt: Horst-Jürgen Gerigk: Turgenjew. Eine Einführung für den Leser von heute. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015, S. 35–37.

## Siebter Essay

# „Dominante“, „Differenzqualität“ und „Objektsynthese“: drei Schlüsselbegriffe in Broder Christiansens „Philosophie der Kunst“

## Vorbemerkung

Mit Broder Christiansens „Philosophie der Kunst“ (zuerst 1909) etabliert sich ein Werkbegriff, der auf dem Umweg über die russischen Formalisten auch für Wellek und Warrens „Theory of Literature“ (1949) bestimmend wird und schließlich, im 20. Jahrhundert, einer Re-Aktualisierung der Lehre vom „Vierfachen Schriftsinn“ den Boden bereitet hat. Broder Christiansens Schlüsselbegriffe sind heute allerdings in ihrer ursprünglichen Bedeutung vor Augen zu führen, die durch die einseitige Rezeption durch die russischen Formalisten verdeckt worden ist. Es geht also jetzt um die Freilegung des tatsächlichen Referenzrahmens, innerhalb dessen Broder Christiansen seine „Philosophie der Kunst“ konzipiert hat. Mit dem Begriff der „Objektsynthese“ hat er zweifellos einen bleibenden Beitrag zur Geschichte der Literaturtheorie geliefert.

## Wer ist Broder Christiansen?

Informationen über Leben und Werk dieses deutschen Philosophen sind äußerst spärlich. Man muss recherchieren, um etwas an die Hand zu bekommen. Dennoch ist sein Name in einem ganz speziellen Kontext regelrecht weltläufig geworden. Ich spreche vom russischen Formalismus und seiner Wirkungsgeschichte. Hier ist immer wieder von Broder Christiansen die Rede, wenn es nämlich darum geht, die Begriffe „Differenzqualität“ und „Dominante“ zu kennzeichnen. Beide Begriffe stammen von ihm und sind von den russischen Formalisten aus der russischen Übersetzung seiner „Philosophie der Kunst“ übernommen worden. Dieses Werk (Erstausgabe Hanau 1909) wurde unverzüglich von G. P. Fedotov unter der Redaktion von Evgenij V. Aničkov ins Russische übersetzt und erschien als „Filosofija iskusstva“ 1911 in Petersburg.

1916 zitiert Viktor Šklovskij in seiner programmatischen Abhandlung über den „Konnex zwischen den Kunstgriffen des Handlungsaufbaus und stilistischen Kunstgriffen allgemeiner Art“ zustimmend umfangreiche Passagen aus dieser Übersetzung, die „Differenzqualität“ betreffend.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Viktor Šklovskij: Svjaz' priemov sjužetosloženija s obščimi priemami stilja. Russisch und Deutsch in: Jurij Striedter: Texte der russischen Formalisten, Bd. I: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Fink 1969: 36–121, hier S. 50 und S. 52 (russ.), S. 51 und S. 53

Von nun an ist Broder Christiansen „in“, von nun an gehört er dazu: als ein auswärtiger Gewährsmann für die russische avantgardistische Literaturtheorie. Sieht man näher hin, dann stellt sich allerdings heraus, dass nur ganz bestimmte Gedanken von den russischen Formalisten übernommen werden. Nach einer wirklichen Auseinandersetzung mit seiner „Philosophie der Kunst“ aber wird man bei ihnen vergeblich suchen. Sie haben sich bei Broder Christiansen nur das geholt, was sie gebrauchen konnten, und dann die Leiter, auf der sie zu sich selbst hinaufgestiegen sind, weggeworfen. Dennoch besteht ein gemeinsames Erkenntnisinteresse, das im Folgenden herausgestellt sei.

So ist also Broder Christiansen innerhalb der literaturwissenschaftlichen Methodendiskussion des 20. Jahrhunderts – und nur in ihr – ausschließlich mit dem präsent, was die russischen Formalisten von ihm entliehen haben. Und das sind die Begriffe „Differenzqualität“ und „Dominante“. Dass diese Begriffe innerhalb seiner „Philosophie der Kunst“ einen völlig anderen Stellenwert haben, wird von den russischen Formalisten nicht diskutiert. Ganz ähnlich sieht es in der Geschichte der Literaturkritik des 20. Jahrhunderts aus.

Zwar ist es seit Victor Erlichs Monografie „Russian Formalism“ (1955) weithin üblich geworden, die Erläuterung der Begriffe „Differenzqualität“ und „Dominante“ mit einem Verweis auf Broder Christiansen zu versehen, eine Tradition, die bezüglich der „Dominante“ bereits 1925 mit Viktor Žirmunskijs deutschem Forschungsbericht zur „formalen Methode“ in der russischen Literaturwissenschaft gegeben ist.<sup>2</sup> Auch Boris Eichenbaum verweist, ebenfalls 1925, anlässlich der „Differenzqualität“ eigens auf Broder Christiansen.<sup>3</sup>

Soweit ich sehe, machen aber nur Renate Lachmann (1970) und Aage A. Hansen-Löve (1978) ausdrücklich darauf aufmerksam, dass diese Begriffe bei Christiansen eine ganz andere Basis haben. Lachmann betont, dass Christiansen nicht darauf aus war, für den „Wandel der Formen ein Gesetz zu finden“; ja, das „große Werk von bleibendem Wert“ zeichne sich bei Christiansen „gerade durch die Unverlierbarkeit seiner Differenzqualitäten aus“: im Gegensatz zu jenen Werken, „in denen ein Wandel der

---

(dt.). Šklovskij zitiert aus der „Philosophie der Kunst“ als lange Anmerkung die Seiten 118–119 und 120–121. Šklovskijs deutscher Übersetzer des Fink-Verlags, Rolf Fieguth, übersetzte das Christiansen-Zitat aus dem Russischen zurück ins Deutsche, weil ihm, im Unterschied zu Gisela Drohla (Šklovskij: Theorie der Prosa, Frankfurt am Main: S. Fischer 1966: 35–37), das deutsche Original unbekannt blieb. 1927 benutzt Jurij Tynjanov in seiner Programmschrift „O literaturnoj evoljucii“ (dt. Über literarische Evolution) die Termini „diferencial'noe kačestvo“ und „dominanta“ (Differenzqualität und Dominante), ohne auf Christiansen zu verweisen. Die Ausdrücke waren inzwischen formalistisches Allgemeinut. In: Striedter: Texte, op. cit., S. 440 (russ.), S. 441 (dt.) und S. 450 (russ.) und S. 451 (dt.).

<sup>2</sup> Viktor Žirmunskij: Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft. In: Zeitschrift für slavische Philologie, 1 (1925), 117–152, Verweis auf Christiansen, S. 124.

<sup>3</sup> Boris Eichenbaum: Teorija „formal'nogo metoda“. In: ders.: Literatura. Leningrad 1927, 116–142. Boris Eichenbaum: Die Theorie der formalen Methode. In: ders.: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965, S. 7–52, hier S. 27.



Differenzqualitäten vor sich geht als Folge des Wandels der Vergleichsbasis.“ Christiansen wird deshalb im Gegensatz zu Šklovskij von Renate Lachmann ein „statisches Wertverständnis“ bescheinigt.<sup>4</sup>

Die ausführlichste Würdigung der Bedeutung Broder Christiansens für die russischen Formalisten hat bislang Aage Hansen-Löve vorgenommen. Seine „methodologische Rekonstruktion“ der Entwicklung des russischen Formalismus „aus dem Prinzip der Verfremdung“ nimmt sechzehn Mal auf Broder Christiansen Bezug. An zentraler Stelle wird Christiansens These zitiert:

Einem Kunstwerk, wenn es in sich und unabhängig von der Zeitströmung Bestand haben soll, [...] muss die Norm der Objektsynthese inhärent sein.<sup>5</sup>

Und Hansen-Löve kommentiert: „Eine solche Auffassung konnten und wollten die Formalisten [...] nicht teilen.“<sup>6</sup> Übereinstimmung herrsche jedoch bezüglich der Leistung der „Dominante“, denn das „Neue“ in der Kunst bestehe für Christiansen und die russischen Formalisten in der „Einführung einer ungewohnten Dominante“,<sup>7</sup> wie es in der „Philosophie der Kunst“ formuliert wurde.

So bleibt festzustellen, dass es Broder Christiansen innerhalb der literaturwissenschaftlichen Methodendiskussion bezüglich des russischen Formalismus zu einer weitgehenden Präsenz gebracht hat. Um so mehr verwundert es, dass Roman Jakobson in seinem Artikel „Die Dominante“ (1935)<sup>8</sup> nicht mit einem Wort auf Broder Christiansen zu sprechen kommt. Auch Jakobsons deutsche Herausgeber seiner „ausgewählten Aufsätze 1921–1971“ („Poetik“, 1979), Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, erwähnen das mit keinem Wort, weil es ihnen offensichtlich gar nicht aufgefallen ist. Ja, Jakobsons Feststellung, der Begriff „Dominante“ habe sich in der formalistischen Forschung als besonders fruchtbar erwiesen: es handle sich um einen „entscheidenden, ausgearbeiteten und äußerst produktiven Begriff in der Theorie der russischen Formalisten“,<sup>9</sup> muss sogar den Eindruck erwecken, der Begriff „Dominante“ sei eine russische Errungenschaft. Erstaunen über Roman Jakobsons sonderbare Gedächtnislücke hat bislang nur Rene Wellek signalisiert:

---

<sup>4</sup> Renate Lachmann: Die Verfremdung und das „neue Sehen“ bei Viktor Šklovskij. In: *Poetica*, 3 (1970), Heft 1–2, S. 226–249, hier S. 236–237.

<sup>5</sup> Broder Christiansen: *Philosophie der Kunst*. Hanau: Verlegt bei Claus & Feddersen 1909. Hier zitiert nach: Berlin-Steglitz: B. Behr's Verlag Friedrich Feddersen 1912, S. 248.

<sup>6</sup> Aage Hansen-Löve: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien 1978, S. 317.

<sup>7</sup> Christiansen: *Philosophie*, op. cit., S. 243.

<sup>8</sup> Roman Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 212–218.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 212.

the article [...] does not, surprisingly, allude to the fact that the term is derived from the German writer Broder Christiansen.<sup>10</sup>

Sandra Rosengrant wiederum betont zwar in ihrer Abhandlung über die literaturtheoretische Position Jurij Tynjanovs, dass der Begriff „Dominante“ von Broder Christiansen „entliehen“ wurde („this concept was borrowed from Broder Christiansen“)<sup>11</sup>, versäumt es dann aber, anlässlich der Erläuterungen zur „Differenzqualität“ auf die ebenfalls deutsche Vorprägung aufmerksam zu machen.<sup>12</sup> Das tut aber wiederum René Wellek, wenn er vermerkt:

Very important is a quality Tynyanov calls 'differencial quality', a term he no doubt derived from the little-known book by Broder Christiansen, ‚Philosophie der Kunst‘.<sup>13</sup>

Kurzum: Innerhalb der englischsprachigen Forschung zum russischen Formalismus ist der Verweis auf Broder Christiansen, wo er anlässlich der Begriffe „Dominante“ und „Differenzqualität“ stattfindet, zwar zu einer rituellen Selbstverständlichkeit geworden. Rückfragen bei Broder Christiansen selbst aber finden nicht statt.

Nur in der deutschsprachigen Forschung hat man begonnen, auf den Unterschied zwischen der Kunstauffassung Christiansens und der literaturtheoretischen Position der russischen Formalisten näher einzugehen.<sup>14</sup> Es gibt aber auch übergreifende Gemeinsamkeiten. Dies ist nun zu erörtern.

## Unter der Lupe

Mit gewissem Recht lässt sich sagen, dass Broder Christiansen bislang hauptsächlich aus der Sicht der russischen Formalisten wahrgenommen worden ist. Es ist nun aber zu fragen, wie sich denn der russische Formalismus aus der Sicht Broder Christiansens ausnimmt. Schärfer gefragt: Worin besteht denn überhaupt der Legitimationsanspruch des russischen Formalismus angesichts der „Philosophie der Kunst“? Kann es ungestraft bleiben, dass es sich die russischen Formalisten herausgenommen haben, sich aus der „Philosophie der Kunst“ eines deutschen Philosophen nur das

<sup>10</sup> René Wellek: *A History of Modern Criticism: 1750–1950*. Vol. 7: German, Russian, and Eastern European Criticism. 1900–1950. New Haven and London: Yale University Press 1991, S. 374.

<sup>11</sup> Sandra Rosengrant. *The Theoretical Criticism of Jurij Tynjanov*. In: *Comparative Literature*, 32 (1998), Heft 4, S. 355–389, hier S. 388.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 385.

<sup>13</sup> Wellek: *History*, op. cit., S. 344.

<sup>14</sup> Lachmann: *Verfremdung* (op. cit.); Hansen-Löve (op. cit.). Horst-Jürgen Gerigk: *Unterwegs zur Interpretation. Hinweise zu einer Theorie der Literatur in Auseinandersetzung mit Gadammers „Wahrheit und Methode“*. Hürtgenwald: Guido Pressler Verlag 1989, S. 117 ff.

herauszunehmen, was ihnen zupass kam? Es ist an der Zeit, eine Antwort auf diese Frage vorzubereiten.

Wer also ist Broder Christiansen? Er wurde am 9. Juli 1869 in Klixbüll (Nordschleswig) geboren und starb am 6. Juni 1958 in Gauting bei München. Promotion zum Dr. phil. 1902 in Freiburg im Breisgau bei Heinrich Rickert mit einer Arbeit über „Das Urteil bei Descartes“.

Man kann sagen: Er kam aus der Provinz und versank wieder in der Provinz – wenn da nicht der russische Formalismus gewesen wäre. Aber das blieb ihm selbst unbekannt und ist auch bis heute der deutschen Öffentlichkeit unbekannt geblieben. Symptomatisch dafür der Eintrag in der „Brockhaus Enzyklopädie“ von 2006:

Christiansen, Broder, Philosoph,\* Klixbüll (Kr. Nordfriesland) 9. 7. 1869, † Gauting 6.6.1958; er versuchte in krit. Auseinandersetzung mit der Erkenntnistheorie I. Kants und dem Neukantianismus H. Rickerts eine lebensphilosoph. Neubegründung der Metaphysik.

Werke: Kantkritik, 1. Tl. Kritik an Kant. Erkenntnislehre (1911); Die Kunst des Schreibens (1918; neu bearb. 1949 u. 1958 u. d. T. Eine Prosa-schule); Der neue Gott (1934); Lb. der Handschriften-deutung (1947, mit E. Carnap; Neufassung 1955 u. d. T. Lb. der Graphologie); Lebendige Weisheit alter und neuer Zeit (1954).

Man sieht: Kein Wort darüber, dass Christiansen den russischen Formalisten die Schlüsselbegriffe geliefert hat. Auch fehlt die „Philosophie der Kunst“ in den bibliographischen Hinweisen.

1947 veröffentlichte Christiansen zusammen mit Elisabeth Carnap, der Frau des Philosophen Rudolf Carnap, im Reclam-Verlag, Stuttgart, die soeben genannte erste Neufassung ihrer Grundlegung der Graphologie aus dem Jahre 1933, die eine sehr persönlich gehaltene Kurzbiografie enthält: Hier lesen wir, dass Broder Christiansen „Philosophie, Psychologie, Literatur und Kunst“ studierte, kurz vor der Habilitation aber an einer „schweren Herzangina“ erkrankte,

die ihn 20 Jahre ans Haus band und die akademische Laufbahn unmöglich machte. Aus seiner Einsiedelei im Schwarzwald und in München schrieb er Bücher über Probleme der Philosophie, der Kunst, der Sprache und der Selbsterziehung. Er war Graphik-Sammler, und vom Strich der Radierungen kam er zum Strich der Handschriften, wurde Schüler von Ludwig Klages, war aber zu kritisch und eigenständig, um nicht bald die Fehler dieses Meisters zu erkennen und zu überwinden: daraus ist nun in jahrzehntelanger Arbeit dieses Buch geworden.<sup>15</sup>

Dieses Buch – das ist nun, 1947, das „Lehrbuch der Handschriftendeutung“, worin uns ein Anhang von sechsendvierzig Tafeln mit über zweihundert Schriftproben präsentiert wird, die im vorausgehenden Text nach allen Regeln der Kunst gedeutet werden, unter ihnen die Schriftzüge Napoleons, Mörikes sowie Marlene Dietrichs.

---

<sup>15</sup> Broder Christiansen / Elisabeth Carnap: Lehrbuch der Handschriftendeutung mit sechsendvierzig Tafeln als Anhang. Stuttgart: Reclam 1947, S. 4.

Doch ich habe mich ablenken lassen. Nicht von Marlene Dietrich soll die Rede sein, sondern von der Poetologie und was damit zusammenhängt

## „Philosophie der Kunst“

Wenden wir uns jetzt der „Philosophie der Kunst“ zu, die 1909 zum ersten Mal erschienen ist. Zunächst seien Christiansens Definitionen von „Differenzqualität“ und „Dominante“ vorgeführt. Anschließend sei seine „Philosophie der Kunst“ auf ihre Stellungnahme zu Autor, Werk und Leser befragt. Danach ist unser Blick erneut auf die russischen Formalisten zu richten. Abschließend geht es um die Aktualität der von Christiansen begrifflich fixierten „Objektsynthese“.

Vorweg ist festzustellen: Für Broder Christiansen besteht der „Gehalt“ eines Kunstwerks aus „Stimmungsimpressionen“.<sup>16</sup> Die Summe der Stimmungsimpressionen ist das „ästhetische Objekt“.

Das ästhetische Objekt ist ein Gebilde im Subjekt; das äußere Kunstwerk gibt nur Material und Anweisung zum Aufbau, ist aber noch nicht selbst das fertige Urteilsobjekt (50).

Das ästhetische Objekt ist also nicht identisch mit dem „äußeren Kunstwerk“, das aus seinem „Material“, seinem „Inhalt“ und seiner „Form“ besteht, die sich jeweils einzeln betrachten lassen. Es kommt vielmehr darauf an, die vom äußeren Kunstwerk angebotenen Stimmungsimpressionen auf rechte Weise wahrzunehmen und gleichzeitig auf rechte Weise miteinander in Beziehung zu setzen. Christiansen nennt diesen Vorgang „Objektsynthese“. Wörtlich:

Ein Kunstwerk richtig verstehen, heißt: der Anregung und Anweisung des Werkes gemäß die Objektsynthese vollziehen. Das gelingt nicht einem Jedem; es gehört dazu eine besondere synthetische Fähigkeit: Kunstverständnis (41).

Ja, die Erfahrung lehrt, und Christiansen schickt dies der soeben zitierten Passage voraus: „Ein Kunstwerk kann gefallen oder mißfallen aus Gründen, die mit dem ästhetischen Wert nichts zu tun haben“ (49). Dem ist, wie ich meine, hinzuzufügen: So ist es meistens. Der „Gehalt des Kunstwerkes“ ist, so betont Christiansen, „eine Kombination von Stimmungelementen und somit weder sinnlich, noch auch abstrakt-begrifflicher Natur“ (125/126). „Bildung“ nützt nichts, der Sinn für Kunst ist anders gelagert.

Am Rande sei vermerkt, dass die Unterscheidung zwischen dem „Kunstwerk“ als separat analysierbaren Themen und Kunstgriffen und dem „ästhetischen Objekt“ als gestalteter „Kombination von Stimmungelementen“ wenig später für Michail

---

<sup>16</sup> Christiansen: Philosophie, op. cit., S. 127. Von nun an Quellenangaben zu Zitaten aus der „Philosophie der Kunst“ durch nachgestellte Seitenzahl im Text.

Bachtin (1924), Sergej Bernstein (1927) und dann insbesondere für Jan Mukařovský (1935) eine entscheidende Bedeutung gewinnen sollte, allerdings mit einer anderen Ausrichtung des „ästhetischen Objekts“ als bei Christiansen, dessen „Objektsynthese“ ahistorisch orientiert ist. Diese Entwicklungslinien haben Květoslav Chvatík wie auch René Wellek verdeutlicht.<sup>17</sup>

## Differenzqualitäten

Unter den „Stimmungsimpressionen“, die den Gehalt eines Kunstwerks ausmachen, die also das „ästhetische Objekt“ bilden, sind, so Christiansen, die „Differenzempfindungen“ die wichtigste Gruppe. Was versteht nun Christiansen unter einer „Differenzempfindung“?

Wird etwas als Abweichung von einem Gewohnten, von einem Normalen, von einem irgendwie geltenden Kanon empfunden, so löst es dadurch eine Stimmungsimpression von besonderer Qualität aus, die generell nicht verschieden ist von den Stimmungselementen sinnlicher Formen, nur dass ihr Antezedens eine Differenz, also etwas nicht sinnlich Wahrnehmbares ist (123).

Zur Erläuterung kommt Christiansen auf fremdsprachliche Lyrik zu sprechen. „Warum“, so fragt er, „ist uns fremdsprachliche Lyrik, auch wenn wir die Sprache erlernt haben, niemals ganz erschlossen?“ Und seine Antwort lautet:

Es fehlen uns die Differenzimpressionen: die kleinsten Abweichungen vom Sprachgewohnten in der Wahl des Ausdrucks, in der Kombination der Worte, in der Stellung, in der Verschränkung der Sätze: das alles kann nur erfassen, wer in der Sprache lebt, wer durch ein lebendiges Bewusstsein des Sprachnormalen von jeder Abweichung unmittelbar betroffen wird wie von einer sinnlichen Erregung (123).

Es fällt auf, dass Christiansen zunächst von „Differenzempfindungen“ spricht, dann von „Differenzimpressionen“ und anschließend von „Differenzqualitäten“, „Unterschiedsnuancen“ sowie „Differenzelementen“. Die anstehende Sache wird, wie man sieht, regelrecht abgetastet und lexikalisch eingekreist. „Differenzqualität“ ist ganz offensichtlich das Wahrgenommene und die „Differenzimpression“ das Resultat der Wahrnehmung, wobei „Impression“, wie mir scheint, auf David Humes „impression“ zurückverweist, obwohl sich Christiansen über die Herkunft seiner Begriffe mit keinem Wort auslässt. „Impressions“ sind für Hume „all our more lively perceptions“ im Unterschied zu den „ideas“ als „the less lively perceptions“, die nur in der

---

<sup>17</sup> Kvetoslav Chvatík: Mensch und Struktur. Kapitel aus der neustrukturalen Ästhetik und Poetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 103. Wellek: History, vol. 7, op. cit., S. 318–347 (Russian Formalism) und S. 413 (Jan Mukařovský).

Reflexion gegeben sind.<sup>18</sup> Humes „impression“ hat das unmittelbar Angesehene zum Auslöser. „Idea“ ist die nachträgliche Vorstellung von etwas unmittelbar Angesehene, also eine erinnerte „impression“. Die „Differenzimpression“ wäre somit eine Mischung aus „impression“ und assoziierter „idea“ einer erinnerten „impression“.

Die Differenzqualität hat für Christiansen eine „Differenzbasis“ zur Voraussetzung, d. h. einen „Vergleichsgrund“. Und dieser Vergleichsgrund, auf dem die Abweichung erscheint, muss, wie das Beispiel der fremdsprachlichen Lyrik zeigt, als Selbstverständlichkeit gegeben sein, um wirksam zu werden. Das heißt: Die Differenzbasis der Differenzqualität kann nicht eigens erlernt werden, um dann in einem bestimmten Fall wahrnehmbar zu sein. Die Differenzbasis ist etwas, das zur Gewohnheit geworden ist, Normen beispielsweise, die „verinnerlicht“ wurden, wie wir heute sagen würden.

Christiansen unterscheidet nun zwischen zwei Arten von Differenzqualitäten: solchen, die einen „ephemerem“ Vergleichsgrund haben, und solchen, die einen „unverlierbaren“ Vergleichsgrund haben.

Auf Grund dieser zwei Arten von Differenzqualitäten unterscheidet Christiansen zwei Arten von Kunstwerken, also zwei Arten von „ästhetischen Objekten“:

- Es gibt Werke, „die sich auf Tageskonventionen gründen“(123). Sie verlieren ihre Differenzqualitäten, sobald die „Basis der Abweichung“ ihre Geltung verliert. Die Folgezeit begreift diese Werke nicht mehr, weil durch das Fehlen der „Basis der Abweichung“ eine Veränderung der „Objektsynthese“ stattgefunden hat.
- Und es gibt Werke, die ihre Differenzqualitäten, d.h. ihre wesentlichen Differenzqualitäten, nicht verlieren und deshalb über die Zeiten hinweg eine identische Objektsynthese zulassen.

Wörtlich heißt es:

Nur wenn die Differenzqualitäten ihren Vergleichsgrund im Werke selbst haben oder sich ergeben aus Abweichungen vom allgemein Menschlichen, vom allgemein Natürlichen oder von festgewurzelten Institutionen, sind sie unverlierbar (123).

Christiansen gibt allerdings gleichzeitig zu bedenken, dass es ein Werk ganz ohne vergängliche Differenzelemente nicht geben könne. Wie sehr aber ein Werk „durch den Ausfall vergänglicher Differenzelemente leidet, hängt natürlich davon ab, einen wie großen Teil des Ganzen sie bilden“. Die Erläuterung macht sich an Rembrandt fest:

Fraglos sind auch bei Rembrandt viele ephemere Differenzqualitäten vorhanden gewesen und ausgefallen, die wir heute nur nachkonstruieren, nicht nachempfinden können, aber hier ist der Verlust unwesentlich gegenüber dem, was Bestand hatte.

---

<sup>18</sup> David Hume: *Enquiries concerning the Human Understanding and concerning the Principles of Morals*. Oxford: At the Clarendon Press 1961, S. 18.

Der ästhetische Rang eines Kunstwerks bemisst sich also danach, inwieweit es zu verschiedenen Zeiten eine identische Objektsynthese zulässt. Woran aber kann man dies einem Werk hier und jetzt ansehen? Ganz offensichtlich an seiner Verständlichkeit, einer Verständlichkeit, die ihre Eigenart in der Störung des Gewohnten hat, denn unverlierbare Differenzqualitäten sind nichts anderes als unverlierbar ins Werk gesetzte Störungen: „Differenzqualität“, so möchte ich sagen, ist das Resultat von „Störung“.

## Störung

Es empfiehlt sich, wie mir scheint, den Begriff der „Störung“ als Leitbegriff für die Überlegungen Broder Christiansens geltend zu machen. Dass auch Viktor Šklovskijs „Verfremdung“ von der Störung ausgeht, liegt auf der Hand. Wie man weiß, führt von Šklovskij eine direkte Linie zurück zu Henri Bergson, der im „Automatismus“ unserer „Gewohnheiten“ etwas Komisches sieht. Die Suggestion des Automatismus, der unauffällig funktioniert, wird durch Lachen gestört („Le rire“, 1900).<sup>19</sup>

Auch sei nicht vergessen, dass später Martin Heidegger („Sein und Zeit“, 1927) und Jean-Paul Sartre („L'Être et le néant“, 1943) von der Störung ausgehen, um die Mechanismen des Gewohnten als die Suggestionen der Unfreiheit in den Griff zu bekommen. Im Gefolge Heideggers denkt Sartre die Erfahrung des Seins aus der Erfahrung des Nichts. Das Nichts ist hier die totale Störung des Seins.

Und vor ihnen hatte bereits Karl Jaspers in seiner „Psychologie der Weltanschauungen“ (1919) die „Grenzsituation“ als exemplarische Störung des Gewohnten ausgezeichnet.<sup>20</sup> In „Sein und Zeit“ kommt Heidegger auf Tolstojs Erzählung „Der Tod des Iwan Iljitsch“ zu sprechen, als es darum geht, Seinsbewusstheit zu veranschaulichen. Das „man stirbt“, so Heidegger, wird für den Helden Tolstojs zum „ich sterbe“, ist damit Störung der Seinsvergessenheit und führt zur Selbsterkenntnis, die hier allerdings zu spät kommt.

Der „Halt im Begrenzten“, den das „Gehäuse“ bereitstellt, geht in der „Grenzsituation“ des Sterbens verloren (Jaspers): das „Man-selbst“ wird zum „Selbst“ (Heidegger). Wesentliches zum Phänomen der Störung hat Jan-Ivar Lindén mit seiner Monografie „Philosophie der Gewohnheit“ (1997) herausgearbeitet. Untertitel: „Über

---

<sup>19</sup> Le „Rire“ (1900), Henri Bergson: Das Lachen. Meisenheim am Glan: Westkulturverlag Anton Hain 1948, S. 16. Žirmunskij (op. cit.) 1925, S. 125; Krystyna Pomorska: Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance, The Hague / Paris: Mouton 1968, S. 56; Ignazio Ambrogio: Formalismo e avanguardia in Russia, Roma 1968, S. 151; Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Texte der russischen Formalisten, Bd. II: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache, München: Fink 1972, S. xviii; Hansen-Löve, op. cit., 1978: S. 222.

<sup>20</sup> Vgl. Karl Jaspers: Psychologie der Weltanschauungen (1919). Berlin, Heidelberg, New York: Springer-Verlag, 6. Aufl. 1971.

die störbare Welt der Muster“. Auf literarische Sachverhalte aber wird darin nicht eingegangen. Lindéns Titel lautete ursprünglich „Störung“. Der Verlag wollte es anders.

## Dominante

Es kommt nun darauf an, zu sehen, dass auch Broder Christiansens Begriff der „Dominante“ der unausgesprochene Leitbegriff der Störung zugrunde liegt. Die Definition der Dominante wird bezeichnenderweise durch Überlegungen zum „Neuen“ in der Kunst eingeleitet. Das „Neue“ ist nicht „ein Gegenständliches bisher unbekannter Art“ (241), sondern eine „ungewöhnliche Art“ der von einem Kunstwerk verlangten Objektsynthese. Drei Dinge sind es, die, nach Christiansen, die „Objektsynthese“ ausmachen: „1. die Wahl der Dominante, 2. die Abgrenzung der niederen Formsynthesen und 3. die Bestimmung der Abstraktionen“ (241). Wer die Dominante verfehlt, verfehlt die von einem Kunstwerk verlangte Objektsynthese. Auch der „ästhetisch geschulte Blick“ steht in der Gefahr, ein Werk nicht so zu verstehen, wie es gemeint ist, wenn nämlich die Dominante nicht erfasst wird. Und Christiansen führt aus:

Die Dominante ist wie der Knochenbau im organischen Körper, sie enthält das Thema des Ganzen, trägt das Ganze und alles hat darauf Bezug. Nun ist aber a priori nicht gegeben, welches Moment führen soll. Jedes Formale, aber auch das Gegenständliche kann Dominante sein (242).

Erst mit der Erfassung der Dominante wird es möglich, die ihr dienenden Elemente als solche einzuschätzen, so dass die adäquate Abstraktion angesichts der Teile des Ganzen nicht von vornherein verhindert wird (Punkt 2 und 3 beim Vollzug der Objektsynthese). „Jedes Formale, aber auch das Gegenständliche kann Dominante sein“. Zum Verständnis des Kunstwerks ist erforderlich,

die Dominante herauszufühlen und sich von ihr tragen zu lassen; sie erst gibt jedem andern Element und dem Ganzen die letzte Deutung.

So liege also „eine Art von Neuheit“ in der Möglichkeit, „eine ungewohnte Dominante“ einzuführen:

Denn es entstehen durch Gleichmäßigkeiten des künstlerischen Schaffens einer Zeit Erwartungen einer bestimmten Art von Dominante, welche dann beim Neuen irreführen.

Die ersten Leser Jens Peter Jacobsens etwa „waren auf ein Kontinuum äußerer Geschehnisse und Handlungen eingestellt“ und mussten deshalb „die neue Art der Dominante“ verfehlen; und „in gewissen Radierungen Rembrandts gibt der Rhythmus von Licht und Schatten das Hauptthema“, so dass der „Weg zum Verstehen“ demjenigen erschwert wird, „der eingewöhnt ist auf eine zentrale Bedeutung der Umrißlinie“ (242). Die neue Dominante setzt, sobald sie erfasst wird, die gewohnte



Blickeinstellung außer Kraft, ist Störung, aber nur für einen Augenblick: bis sie nämlich dominiert.

Und hier kommt es zu einer unerwarteten Feststellung – unerwartet, wenn man die Ansichten der russischen Formalisten bedenkt. Christiansen betont nämlich, dass die „Einführung einer ungewohnten Dominante, also die Qualität der Neuheit keinen Wert repräsentieren“ kann (243). Das heißt: Es wird zwar eingeräumt, dass die Kunst eine Geschichte hat, nicht aber, dass es einen Fortschritt in der Kunst gibt. Eine ungewohnte Dominante lässt also die gewohnten Dominanten, die geläufigen Dominanten der Tradition, durchaus nicht veralten.

Christiansen weist im Übrigen auch auf die seltenen Fälle hin, in denen „die Stimmungsfaktoren eines ästhetischen Objekts an der Gesamtleistung zu gleichen Teilen mitwirken“ (241). Es gibt also Werke, deren Objektsynthese verschiedene Einstellungen erfordert, Einstellungen, die, nacheinander eingenommen, jeweils ein anderes Moment führend, d.h. dominant werden lassen. Solche Werke aber sind selten. Die Wahrnehmung des Betrachters (oder Lesers) springt dann zwischen verschiedenen Dominanten hin und her.

## **Autor, Werk, Leser**

Sehen wir uns nun an, was in Broder Christiansens „Philosophie der Kunst“ in grundsätzlicher Hinsicht über den Autor, über das Werk und über den Leser gesagt wird.

Dem „Künstler“ stellt sich die Aufgabe, zentral solche Differenzqualitäten zu schaffen, die keine ephemere Vergleichsgrundlage haben, und er muss in Auseinandersetzung mit der zu gestaltenden Sache zur Dominante finden, die oftmals nicht von Anfang an feststeht.

Das „Werk“ schreibt, wenn es gelungen ist, von sich aus vor, wie es zu verstehen ist, wie nämlich die „nachschafter Synthese des ästhetischen Objekts“ auszusehen hat. Das „Werk muss also“, so heißt es wörtlich, „sich selbst erklären können“ (247). Einem Kunstwerk, das „unabhängig von der Zeitströmung Bestand haben soll“, muss „die Norm der Objektsynthese immanent sein“ (248). Kurzum: ein hermeneutisches Problem existiert für Broder Christiansen nicht.

Um angemessen zu verstehen, hat der „Leser“ lediglich darauf zu achten, die ins Werk gesetzten Anweisungen für eine adäquate Objektsynthese zu befolgen und nicht zu behindern.

Die nachschaffende Objektsynthese kann aber, wie Christiansen ausführt, auf verschiedenste Weise behindert werden:

- durch „empirische Betrachtung“ des dargestellten Inhalts, etwa mittels „psychologischer“ Analysen der „geschilderten Charaktere“;
- durch Erläuterung des „Technischen“, des „handwerksmäßigen Aufbaus des Werkes“, der „hinter den Kulissen“ zu sehen ist;

- durch „Formanalyse“, die die „Stimmungswirkung“ der Formen nur stört, weil sie von ihr ablenkt;
- durch Betonung der „historischen und psychologischen Genesis des Werkes“; denn das „genetische Verstehen ist mit dem ästhetischen Verstehen nicht identisch“;
- durch Vergleich des gegebenen Werks mit „anderen Werken desselben Künstlers“ und mit „themagleichen Werken anderer Künstler“, denn „Vergleichsbegriffe“ werden „niemals die letzten Nuancen treffen, auf die es in der Kunst gerade ankommt“ (260–264).

Fazit: Beide, der Autor wie auch der Leser, werden vom Werk in den Dienst genommen:

- der Autor: indem er der zu gestaltenden Sache gehorcht und die Norm der Objektsynthese ins Werk setzt,
- der Leser: indem er auf die nachschaffende Synthese des ästhetischen Objekts verpflichtet wird.

Solche Werkauffassung weist zurück auf Kant und Schopenhauer, die Christiansen nicht nennt. Und sie weist voraus auf Roman Ingarden („Das literarische Kunstwerk“, 1931), auf René Wellek und Austin Warren („Theory of Literature“, 1949), auf Manfred Kridl („The Integral Method of Literary Scholarship. Theses for Discussion“, 1951) sowie auf Wolfgang Hirsch („Substanz und Thema in der Kunst“, 1960), die sich aber alle nicht auf Christiansen beziehen. Eine angemessen komplexe Ausarbeitung dieser Entwicklungslinie steht noch aus. Zweifellos war Broder Christiansen mit seiner „Philosophie der Kunst“ seiner Zeit weit voraus.

Christiansen bündelt seine Tradition und richtet sie gleichzeitig neu aus. Zwischen Christiansen und Ingarden wiederum entfalten sich die russischen Formalisten, die sich zwar auf Christiansen berufen und von ihm die Schlüsselbegriffe „Differenzqualität“ und „Dominante“ übernehmen, dies aber in einer Mischung von Abspaltung und Nachfolge.

## **Einwände gegen die russischen Formalisten**

Stellt man sich auf den Boden der „Philosophie der Kunst“, wie sie Broder Christiansen 1909 vorgelegt hat, so erwachsen den russischen Formalisten mehrere Einwände. Zuallererst springt dann nämlich ins Auge, dass die hermeneutische Praxis der russischen Formalisten immer nur eine partielle „Objektsynthese“ vornimmt, wenn es um traditionelle literarische Texte geht. Man denke nur an Viktor Šklovskijs Interpretation des „Tristram Shandy“ von Laurence Sterne oder an Boris Eichenbaums Interpretation des „Mantels“ von Nikolaj Gogol. Beide Interpretationen erheben nicht das Erzählte, sondern das Erzählen zur Dominante: nämlich jeweils einen bestimm-

ten Typus von literarischem Erzählen, wodurch alles Inhaltliche ausgesperrt bleibt, weil es nur noch als Vorwand für die Veranschaulichung von Gesten des Erzählens in Betracht kommt.

Nun hat eine solche Blickeinstellung gegenüber diesen beiden Texten gewiss ihre Berechtigung, nur hätte sie durch andere Blickeinstellungen, die Inhaltliches fassen, ergänzt werden müssen. Eine solche Ergänzung aber wird durch das formalistische Credo verhindert. Dass gerade die vom russischen Formalismus kultivierte Dominante der „Kunstgriffe“ zu einer adäquaten „Objektsynthese“ führt, wenn es um genuin „futuristische“ Texte geht, hätte Christiansen gewiss gerne bestätigt.

Des Weiteren ist festzustellen, dass der Begriff „Differenzqualität“ bei den russischen Formalisten nur in seinem „ephemerem“ Modus zum Zuge kommt. Die Existenz „unverlierbarer“ Differenzqualitäten wird von ihnen gar nicht zugegeben. Sie kennen nur Vergleichsgründe, die entstehen und vergehen – seien sie literarischer oder gesellschaftlicher Art. Broder Christiansens Einstellung gegenüber dem literarischen Kunstwerk ist aber „ergozentrisch“, d.h. im Werk (ergon) zentriert, um einen programmatischen Terminus Manfred Kridls (1951) zu benutzen, der ihn von Zygmunt Lempicki übernimmt.<sup>21</sup> Kurz zuvor haben René Wellek und Austin Warren in „Theory of Literature“ (1949) „ergozentrisch“ (ergocentric) durch „intrinsisch“ (intrinsic) ersetzt,<sup>22</sup> was hier nur nebenbei vermerkt sei. Immer geht es, wie ich sagen möchte, um ein „zentripetales Verstehen“ und nicht um ein „zentrifugales Verstehen“, das aus dem Werk hinausführt.

Es ist nun zu betonen, dass das Vorgehen der russischen Formalisten aus der Sicht Broder Christiansens keinesfalls als „ergozentrisch“ bezeichnet werden kann, denn mit dem Pochen auf solche „Differenzqualitäten“, die niemals „unverlierbar“ sind, gliedert die formalistische Theorie das einzelne literarische Kunstwerk in die Geschichte ein, die als „literarische Evolution“ (Tynjanov) begriffen wird und in der „Parodie“ ihr Musterbeispiel hat. „Nicht nur die Parodie, sondern jedes Kunstwerk überhaupt wird als Parallele und Widerspruch zu irgendeinem Muster geschaffen“, proklamiert Viktor Šklovskij und behauptet:

Ein Kunstwerk wird auf dem Hintergrund und per Assoziation anderer Kunstwerke wahrgenommen.<sup>23</sup>

Für denjenigen, der ein Kunstwerk im Sinne der russischen Formalisten „verstehen“ will, ergibt sich aus diesen Feststellungen ein ganz bestimmtes Postulat an Vorwissen. Dieses Postulat aber hätte Broder Christiansen niemals unterschrieben. Für ihn

<sup>21</sup> Manfred Kridl: The Integral Method of Literary Scholarship: Theses of Discussion. In: Comparative Literature, 3 (1951), Heft 1, S. 18–31, hier S. 21–22.

<sup>22</sup> Theory of Literature, 1949, S. 66 und S. 139–284. René Wellek meinte gesprächsweise, weil die Setzer „ergocentric“ immer zu „egocentric“ werden lassen, wolle er das Wort am liebsten gar nicht mehr benutzen.

<sup>23</sup> Vgl. Viktor Šklovskij: „Svjaz' priemov“ (916), in: Striedter: Texte, op. cit., S. 50.

ist eine Blickeinstellung, die den Vergleich eines Kunstwerks mit einem anderen zur Voraussetzung hat, der adäquaten Objektsynthese sogar hinderlich.

## Objektsynthese

Es ist bereits deutlich geworden, dass die Wahrnehmung der Differenzqualität und die Erkenntnis der Dominante zur Objektsynthese führen. Diese kommt offensichtlich nicht aufgrund einer vorzunehmenden Analyse zustande, sondern ist spontanes Resultat unserer Wahrnehmung. Anders gesagt: da ist etwas „am Werk“, das uns zur adäquateren Wahrnehmung animiert. Die Gründe dafür liegen darin, dass das „ästhetische Objekt“ Bewusstseinsfaktoren genutzt hat, die zur Wahrnehmung seiner Identität führen. Der Vollzug dieser Wahrnehmung findet statt, ohne dass er begrifflich zu erklären wäre. Die Begriffe „Differenzqualität“ und „Dominante“ sind aber erste Schritte, die zu seiner Erklärung führen.

Christiansens Überlegungen bewegen sich hier in eine Richtung, die nur wenig später von der „Gestaltpsychologie“ eingeschlagen wird. Zu nennen sind Christian von Ehrenfels, Max Wertheimer, Kurt Koffka und Wolfgang Köhler.<sup>24</sup> Ihr Denken setzte sich dann fort in Rudolf Arnheims „Visual Thinking“ (1969). Immer geht es um die Konstitution einer Wahrnehmung, aufgrund derer wir zu einer Erkenntnis kommen.

Dieser Frage geht, gestützt auf eine andere Tradition, auch Malcolm Gladwell mit seiner Monografie „Blink“ (2005) nach. Untertitel: „The Power of Thinking without Thinking“. Ausgangspunkt ist die Voraussetzung eines „adaptive unconscious“ (adaptierendes Unbewusstes), das „rapid cognition“ (blitzschnelle Erkenntnis) herbeiführt, die als „blink“ (auf einen Blick) geschieht, also regelrecht im Nu. Das adaptierende Unbewusste wird radikal von dem abgegrenzt, was Sigmund Freud unter dem Unbewussten verstand, das ein düsterer Ort war, angefüllt mit Wünschen, Erinnerungen und Phantasien, über die wir gar nicht bewusst nachdenken wollten. Der neue Begriff des „adaptierenden Unbewussten“ meint

eine Art riesigen Computer, der schnell und ruhig eine Menge von Daten in Gang hält, damit wir als menschliche Wesen funktionieren können.<sup>25</sup>

Gladwell zitiert den Psychologen Timothy D. Wilson:

<sup>24</sup> Vgl. Wolfgang Köhler: Die Aufgabe der Gestaltpsychologie. Mit einer Einführung von Carroll C. Pratt. Berlin und New York: Walter de Gruyter 1971.

<sup>25</sup> Malcolm Gladwell: Blink. The Power of Thinking Without Thinking. New York and Boston: Little, Brown and Company 2005, S. 11.

Das adaptierende Unbewusste leistet gute Arbeit, indem es die Welt abschätzt, die Menschen vor einer Gefahr warnt, Ziele setzt und Handlungen initiiert – und das in einer höchst komplexen und effizienten Weise.<sup>26</sup>

Das Bewusstsein hat also komplexes Denken an das „adaptierende Unbewusste“ delegiert, das nun wie ein „automatischer Pilot“ in einem hochmodernen „Jetliner“ arbeitet.

In den von diesen Überlegungen eröffneten Denkraum ist ganz offensichtlich Christiansens Begriff der „Objektsynthese“ zu Hause. Sehen wir uns erneut die Verdeutlichungen Christiansens an. In den weiter oben bereits nach vorn gerückten Zitaten, die Objektsynthese betreffend, wurde ein Begriff auf selbstverständliche Weise zum Leitbegriff: „Kunstverständnis“. Das heißt: das Kunstwerk, wie es vorliegt, ist kein Garant für seine Objektsynthese. Nicht jeder ist zu einer Objektsynthese fähig. Nur, wer Kunstverstand hat! Erst Kunstverstand erweckt das reglose und stumme Kunstwerk, wie es materiell greifbar ist, zum Leben: in der nachschaffenden Objektsynthese. Anders gesagt: Kunst ist nicht jedermanns Sache; und doch scheut sich niemand, Urteile über Kunst abzugeben. Hans Sedlmayr meint sogar, dass so mancher Kunsthistoriker gar kein ursprüngliches Verhältnis zu den Gegenständen seiner Disziplin habe, weil nur Äußerlichkeiten historisch aufgereiht und verglichen werden.

Nun ist es aber so, dass der kunstfremde Blick auf das vorhandene Kunstwerk durchaus nicht nichts erfasst. Er erfasst sogar vieles, dieses aber so, dass die Objektsynthese gerade verhindert wird, weil sich der Blick zwar an etwas festmacht, dieses „Etwas“ jedoch so herausnimmt, dass Bestandteile des Kunstwerks isoliert und in einen Kontext gerückt werden, der aus der künstlerischen Ganzheit „zentrifugal“ hinausführt.

Wer Kunstverstand hat, wird zwar immer auch das sehen können, was diejenigen sehen, die keinen haben, nicht aber umgekehrt: Wer keinen hat, sieht nicht das Objekt der Objektsynthese. Was aber leistet der auf diese Weise ja regelrecht beschworene „Kunstverstand“ in concreto?

Zweierlei: Er hebt das Kunstwerk heraus aus dem Fluss der Zeit und erfährt die vom Kunstwerk erschlossene Welt in ihrem grundsätzlichen Abstand zur Empirie: als künstlerischen Ausdruck, der als ein solcher ohne das Können des Künstlers in der empirischen Wirklichkeit nicht vorkommen kann und anschaulich werden lässt, was nur mit dem geistigen Auge zu sehen ist. Christiansen betont: „So wird vom Endpunkte aus das Werk geklärt.“ Und das heißt: nicht aus seiner Entstehungsgeschichte, sondern als vorliegendes Kunstergebnis. „Dazu aber braucht der Kritiker ein gewisses Maß dichterischer Begabung.“ Denn er muss ja „ein stimmungsverwandtes Kunstwerk mit den Mitteln seiner Sprache“ schaffen.“ Jedoch: „Kritik ist nicht Selbstzweck; dass sie einem Andern dient, muss sichtbar bleiben“ (265).

---

<sup>26</sup> Zitiert nach Gladwell, S. 12.

Hierzu ist Folgendes zu erläutern: Indem die russischen Formalisten sich auf die verlierbaren, d. h. vergänglichen Differenzqualitäten konzentrierten, gelangten sie zu einem reduzierten Begriff von „Störung“. Positiv ausgedrückt: Aus der „literarischen Reihe“, die ja immer chronologisch Geschichte beschwört, wird überhaupt erst „Innovation“ als solche erkennbar. Nun richtete sich aber das Interesse aller russischen Formalisten in der Hauptsache auf den Wahrnehmungsakt unserer Lektüre.

Man denke an Šklovskijs Kernthese, dass die Kunst durch „erschwerter Form“ unseren Wahrnehmungsakt „verlängert“. Grundlage der „erschwerter Form“ ist die „Verfremdung“ des dargestellten Gegenstandes, der entweder ohne alle (geläufige) Terminologie oder im Licht einer nicht zuständigen Terminologie vor Augen gebracht, also „neu“ gesehen wird. Mit einem Wort: Unser Wahrnehmungsakt wird „verlängert“, wenn er durch Verfremdung des dargestellten Gegenstandes die Struktur eines Rätsels erhält, das „gelöst“ werden muss. Das Bewusstmachen solcher Verlängerung unseres Wahrnehmungsaktes durch entsprechende Einübung in die Geschichte der literarischen Formen ist Ziel und Vergnügen des „Formalisten.“

Nicht überzeitliche Geltung herauszuarbeiten, sondern Geschichte hier und jetzt als formales Faktum im Umgang mit dem literarischen Text anzuerkennen, war das Anliegen der russischen Formalisten.

Wenn wir heute die „Philosophie der Kunst“ lesen, so wird uns das Vorgehen der russischen Formalisten gerade deshalb den Blick für die überzeitliche Geltung der von Christiansen entwickelten Objektsynthese schärfen. Gleichzeitig aber zeigt sich, dass der Weg der russischen Formalisten als polemische Reaktion auf die damalige Vereinnahmung des literarischen Kunstwerks durch Biografismus und soziologisches Hinterfragen gegangen werden musste. Dass aber deshalb das literarische Kunstwerk plötzlich zur Summe seiner Kunstgriffe wird, die ihre Geschichte haben und mit ihr die Wahrnehmung von Kunstwerken epochenspezifisch prägen – hat sich inzwischen als eine nur ephemere Theoriebildung erwiesen.<sup>27</sup>

Hans Rothe hat denn auch in seiner Streitschrift „Moderne und Fin de siècle“ (2001)<sup>28</sup> den russischen Formalisten „Kunstferne“ bescheinigt. Ja, nicht nur das: die Rezeption ihrer Lehren, wie sie bei uns nach 1965 anhaltend einsetzte, habe in eine „Falle“ geführt, indem ein Diskurs herrschend wurde, der für die „Idee“, der die

---

**27** Dass die russischen Formalisten nach ihren radikalen Anfängen schließlich auf ihre Weise das Inhaltliche wiederentdeckten, betont Dmitrij Tschizewskij und führt dies nicht auf außerliterarische (= politische) Gründe zurück, sondern auf die Entfaltung der Sache selbst. Vgl. Tschizewskij: Wiedergeburt des russischen Formalismus? In welcher Art? In: Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Herausgegeben von Wolfgang Iser. München: Fink 1966 (= Poetik und Hermeneutik), S. 279–305. Christiansen wird in diesem Kontext nicht genannt. Es handelt sich auch keineswegs um eine Rückkehr zu ihm. Christiansens Position, so bleibt festzustellen, ist der Position der russischen Formalisten im Grundsätzlichen überlegen.

**28** Vgl. Hans Rothe: Moderne und Fin de siècle. In: Literarische Avantgarde. Festschrift für Rudolf Neuhäuser. Herausgegeben von Horst-Jürgen Gerigk. Heidelberg: Mattes Verlag 2001, S. 161–173.

Kunst die Gestalt gibt, überhaupt keine Antennen hatte. „Man behandelt nicht Kunst oder Poesie, sondern Textsorten,“ so der Vorwurf Hans Rothes.

Kurzum: Šklovskij, Tynjanov und Eichenbaum sind jeweils von Kopf bis Fuß auf Formgeschichte als Wahrnehmungsgeschichte eingestellt: Ein Einzelwerk hat für sie seinen Reiz und Rang darin, dass es mit der Tradition seiner Gattung bricht und uns damit zu neuem Sehen animiert, einem Sehen, dem die Mechanismen seines Funktionierens bewusst werden.

Wie es kommt, dass ich einen literarischen Text immer wieder lesen kann, gerade weil ich ihn bereits gut kenne, und dass ich einunddasselbe immer noch einmal hören und sehen möchte, wenn es denn künstlerisch gelungen ist, das hat noch kein Formalist zu erklären versucht.

Solche Abwegigkeit, das hermeneutische Heil da zu suchen, wo die Kunstgriffe sind, denen alles Inhaltliche nur ein Vorwand ist, wird man in Broder Christiansens „Philosophie der Kunst“ nicht finden.

Und doch schließt er den Blick dafür, wie das Kunstwerk „gemacht“ ist, gerade nicht aus. Nur: Die „Differenzqualität“, die uns zu genauem Hinsehen zwingt, ist keine, die an der Tradition des „Machens“ ausgerichtet ist, sondern an der Dynamik unserer natürlichen Wahrnehmungsakte, zu denen nicht nur unsere Strategien der Orientierung im alltäglichen Leben gehören, sondern auch das müßige Innehalten vor einer schönen Aussicht oder dem Helldunkel einer Gewitterlandschaft. Kunst reproduziert immer auch empirische Wahrnehmungshaltungen, die dann selber nicht Thema sind, sondern die Thematik strukturieren, sie der Verständnislenkung unterwerfen.

Erzählverfahren haben zwar ihre Geschichte, bleiben aber stets unmittelbar bezogen auf unveränderliche Strukturen des menschlichen Bewusstseins. Wenn ich in der empirischen Wirklichkeit den Anfang einer Geschichte erfahre, so will ich auch ihr Ende wissen. Erfahre ich ein schreckliches Ende, will ich wissen, wie alles begonnen hat. Auf solchen empirischen Vorgaben fußen die Differenzqualitäten, die unvergänglich sind. Nichts ist in der Kunst, was nicht vorher im Bewusstsein war.

Die großen Erzähler evozieren mit ihrem Erzählen die empirischen Vorgaben, um dann „ihre“ Differenzqualitäten einzubringen: durch Hinauszögern des Endes, durch Verdunkelung des Anfangs. Aber das sind primär keine Reaktionen auf andere Texte, sondern ein kalkuliertes Spiel mit Bewusstseinsgesetzen. Aus ihnen und nur aus ihnen bezieht ein Schriftsteller das Überzeugende seines Verfahrens und nicht aus gegebenenfalls vorliegenden literarischen Traditionen.

Die Seinsunmittelbarkeit aller großen Kunst hat es mit „existentiellen“ Sachverhalten, nicht mit „literarischen“ zu tun. Aber gerade dem Blick des eingeschworenen „Literaturexperten“ verbirgt sich dies. Er sieht immer sofort mit den Augen seiner „Bildung“, ist stolz auf sein diesbezügliches Wissen, schreibt Abhandlungen über intertextuelle Bezüge. Die russischen Formalisten postulieren ein ganz bestimmtes Wissen als Basis für die Wahrnehmung von „Differenzqualitäten“ in ihrem Sinne:

ein formgeschichtliches Wissen der literarischen Szene, auf der ein neues Einzelwerk erscheint.

## Fazit

Christiansen hielt „ephemere“ und „unverlierbare“ Differenzqualitäten auseinander. Er weiß aber: Gegenüber Kunstwerken der eigenen Gegenwart ist eine solche Praxis einer unterscheidenden „Objektsynthese“ kaum möglich. Erst wenn ein Kunstwerk seine Zeit überdauert hat, fallen die „ephemerer“ Differenzqualitäten von ihm ab, werden unsichtbar. Was bleibt, sind die „unverlierbaren“ Differenzqualitäten, die, wie nun pointierend zu wiederholen ist:

ihren Vergleichsgrund im Werk selbst haben oder sich ergeben aus Abweichungen vom allgemein Menschlichen, vom allgemein Natürlichen oder von festgewurzelt Institutionen (123).

Sie allein machen das gelungene Kunstwerk aus. Das aber heißt: Das gelungene Kunstwerk steht heraus aus der Zeit, in der es erschien und aus der es seine „ephemerer“ Differenzqualitäten erhielt. Mit seinem Zugriff auf die „unverlierbaren“ Differenzqualitäten bündelt Christiansen ganz Verschiedenes, ohne es auszufalten:

- „Abweichungen vom allgemein Menschlichen“: damit ist offensichtlich das Panorama der Psychopathologien gemeint, wie es uns in den herausragenden Werken der Weltliteratur gezeigt wird: Sophokles, Shakespeare, Molière, Schiller, Dostojewskij – wohin man blickt: Leidenschaften, die alle Normen sprengen;
- „Abweichungen vom allgemein Natürlichen“: das betrifft die Abrückung der Welt eines Kunstwerks von der alltäglichen Empirie, nicht nur im Unwahrscheinlichen, sondern auch durch Missachtung von Naturgesetzen: im Märchen, in den positiven und den negativen Utopien, in den Metamorphosen eines Ovid, in Hölle, Fegefeuer und Paradies eines Dante;
- „Abweichungen von fest gewurzelt Institutionen“: das sind Tabubrechungen, ein Zuwiderhandeln gegen Kodierungen, in die der Handelnde eingelassen ist und die er dennoch (aus Gründen, die vom Dichter zu veranschaulichen sind) verletzen muss.

Worin also besteht die besondere Leistung der „Philosophie der Kunst“? Offensichtlich darin, dass nach der Konstitution unserer Wahrnehmung angesichts eines Kunstwerkes gefragt wird. Ja, die Frage nach dieser Konstitution wird zur Hauptsache erhoben. Und deshalb haben sich die russischen Formalisten auf Christiansen berufen. Auch sie fragten ja nach solcher Konstitution, machten ihre Antwort aber an der Geschichte der „Kunstgriffe“ fest. Christiansen jedoch hatte die Rückbindung des bleibenden Kunstwerks an die „unverlierbaren“ Differenzqualitäten im Sinn, die in der Natur des Menschen ihre Vergleichsgrundlage haben.



Mit solcher Prämisse gelangte er im Jahre 1909 zu einem literarischen Werkbegriff, der mit der vom Leser zu leistenden „Objektsynthese“ alle literaturtheoretischen Abwege und Irrlehren des 20. Jahrhunderts überdauert hat.<sup>29</sup> Und so bleibt festzuhalten: Broder Christiansen wurde durch das Fortleben des russischen Formalismus innerhalb der literaturwissenschaftlichen Methodendiskussion zwar der Vergessenheit entrissen, doch so, dass sein eigener literaturtheoretischer Anspruch bislang nirgends in seiner zukunftsweisenden Perspektive gewürdigt wurde.

Erst das 21. Jahrhundert hat den Referenzrahmen bereitgestellt, worin Broder Christiansens „Philosophie der Kunst“ eigenständig zu Wort kommt. Und das entspricht, nebenbei vermerkt, der Einsicht Arthur Schopenhauers: „Die Wahrheit kann warten.“

## Nachbemerkung

In seiner Schrift „Das Gesicht unserer Zeit“ aus dem Jahre 1929 versucht Broder Christiansen, die Stilnotwendigkeit seit dem Naturalismus als „Pendelgang dialektischer Entwicklung“ zu erklären.<sup>29</sup> Hierzu wird der Terminus „Dominante“ erneut aufgegriffen. An die Stelle der „Differenzqualität“ aber tritt jetzt der „Differenzklang“:

In alles Leben, in alles Werk geht als Komponente ein das Sichabheben vom Alten: der Differenzklang.

Die „Differenzklänge“ werden aber hier nicht nur als Elemente der Kunst verstanden, sondern auch als Elemente des Lebens. Seit „zwei Jahrzehnten“ kenne jetzt die Ästhetik den Sinn der Differenzklänge für die Kunst, „aber gleich bedeutsam sind sie für die Komposition des Lebens“. „Differenzklänge“ sind „Regelbeugetöne“. Wörtlich heißt es:

Wenn man das Brüchige liebt, das Dekadente, das Perverse, das Labile, das Nervöse und jede Art des Abnormen, so ist das wie eine Klaviatur von Verneinungen, darauf man spielt.<sup>30</sup>

Was jedoch die Kunst anbelange, so sei nach der Jahrhundertwende die „Sprache der Formen“ theoretisch „neu entdeckt und geklärt“ worden; und als Beweis nennt Broder Christiansen Rudolf Steiner, seine eigene „Philosophie der Kunst“ und Wassily Kandinskys Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ (1912). Vom russischen Formalismus hat Christiansen, wie es scheint, keine Kenntnis gehabt, denn er hätte an dieser Stelle zumindest auf Viktor Šklovskijs „Kunst als Kunstgriff“ (1917) verweisen können. Es sei nicht vergessen, dass ja Viktor Žirmunskij bereits 1925 im allerersten Heft der

---

<sup>29</sup> Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Gibt es unverständliche Dichtung? In: Neue Rundschau 116 (2005), Heft 3, S. 149-159, hier S. 155. Jetzt weiter oben: Fünfter Essay: Gibt es unverständliche Dichtung?

<sup>30</sup> Vgl. Broder Christiansen: Das Gesicht unserer Zeit. Buchenbach i. Br.: Felsen Verlag 1929, S. 37.

„Zeitschrift für slavische Philologie“ über die Anfänge des russischen Formalismus auf Deutsch berichtet hatte – mit dem Hinweis, dass der Leitbegriff „Dominante“ der „Ästhetik Christiansens“ entnommen worden sei.<sup>31</sup>

Was unter der „Sprache der Formen“ zu verstehen ist, wird von Christiansen auf folgende Weise erläutert:

Gemeint war, dass nicht nur jede Farbe ihren besonderen Innenklang hat, wovon schon Goethe weiß: ein bestimmtes Blau klingt so, und ein bestimmtes Rot klingt so – sondern dass auch jede Raumform mit eigener Zunge spricht; das Spitze anders als das Stumpfe, das Eckige anders als das Gebogene, das Dreieck anders als das Fünfeck; und ebenso alle Formen von Schwer und Leicht, von Rau und Glatt; jedes, was sich den Sinnen bietet, hat etwas zu sagen, unabhängig von dem Gegenstand, an dem es sich findet, oder ob es gegenstandsfrei erscheint. Ferner, dass seltsame Verwandtschaften sind zwischen den Formklängen verschiedener Sinne; eine Verwandtschaft besteht zwischen dem Klang eines bestimmten Blau und dem Klang des Zurückweichens in die Tiefe, eine Verwandtschaft zwischen dem Klang eines gewissen Gelb und dem Klang eines spitzwinkligen Dreiecks, und dass die zurückweichende Vertiefung des Blau sich noch vertieft, wenn das Blau eingefügt wird einen Kreis. Ferner, dass jeder Vokal seine eigene Meinung hat, unabhängig von dem Wort, darin er steht: a ist wie Anfang und Öffnung, u klingt wie Schwerdampfes; und ebenso hat das Gleiten oder Wispern oder Sausen eines Konsonanten seine eigene Zunge. Ferner, dass aus dem Zusammen solcher Formenklänge nicht eine bloße Summe entsteht, sondern ein neuer Aufklang. Diese Sprache der sinnlichen Formen kann sagen, was in der Gegenstandssprache unsagbar bleiben muß. Diese Sprache kann sich beliebig weit freigeben von der Gegenstandssprache.<sup>32</sup>

Bemerkenswert erscheint mir, dass hier unter anderem genau das beschrieben wird, was die russischen „Futuristen“ unter der „transrationalen Sprache“ (zaumnyj jazyk) verstanden haben. Zudem ist auch an bestimmte Werke eines Kurt Schwitters und eines Hugo Ball zu denken, Namen, die Christiansen allerdings nicht nennt. Ebenfalls in diesen Zusammenhang gehört der Hang der Surrealisten zum „objet trouvé“.

<sup>31</sup> Vgl. Zirmunskij: Formprobleme, op. cit., S. 124.

<sup>32</sup> Vgl. Christiansen: Das Gesicht unserer Zeit, op. cit., S. 99–100.

## Achter Essay

# Das literarische Gebilde als „Rede des Anderen“ und die Natur seiner Ausprägungen

### Vorbemerkung

Der literarische Text hat als „literarisches Gebilde“ über alle Zeiten hinweg dieselben Eigenschaften, die aber zu verschiedenen Zeiten jeweils ganz anders „aktuell“ werden – nämlich in Abhängigkeit des „Autors“ von seiner Zielgruppe, der „Gemeinschaft“, für die er schreibt, und in Abhängigkeit des „Lesers“ von der hermeneutischen Situation, in der er lebt und argumentiert. Davon unabhängig definieren ewige Eigenschaften den literarischen Text „seiner Natur nach“. Individuelle Ausprägungen werden damit nicht ausgeschlossen. Es geht also um den Entwurf des „generischen Modells“ eines literarischen Textes als eines künstlerischen Gebildes.

### Fragestellung

Auszugehen ist von der Zweiteilung aller möglichen literarischen Gebilde in solche mit „natürlicher Lastigkeit“ und solche mit „artifizieller Lastigkeit“. Zunächst sei das sachliche Fundament dieser Zweiteilung skizziert. Danach werden die Möglichkeiten des Gebildes mit artifizieller Lastigkeit in systematischer Anordnung vorgeführt.<sup>1</sup>

### Natürliche und artifizielle Lastigkeit: die zwei Möglichkeiten des literarischen Gebildes

Das literarische Gebilde ist eine Form des redenden Sprechens, es ist Rede des Anderen. Gegenüber der Rede des Anderen kann ich zwei verschiedene Einstellungen beziehen: entweder ich vernehme das Worüber der Rede, oder ich vernehme die Rede des Anderen als Modus von Rede überhaupt. Vorausgeschickt sei der Vermerk Heideggers:

Als existenziale Verfassung der Erschlossenheit des Daseins ist die Rede konstitutiv für dessen Existenz. Zum redenden Sprechen gehören als Möglichkeiten *Hören* und *Schweigen*. An diesen

---

<sup>1</sup> Vortrag, gehalten auf dem Ästhetik-Kolloquium der Thyssen-Stiftung, das vom 4.-7. April 1971 unter der Leitung von Gottfried Boehm und Rüdiger Bubner in Heidelberg stattfand. Der Text wurde dem damals noch unveröffentlichten Manuskript meiner Habil.-Schrift von 1971 entnommen, die erst 1975 unter dem Titel „Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes“ veröffentlicht wurde (Berlin und New York: Walter de Gruyter), S.37–55.

Phänomenen wird die konstitutive Funktion der Rede für die Existenzialität der Existenz erst völlig deutlich („Sein und Zeit“, § 34).

Das Gebilde mit natürlicher Lastigkeit, das im Worüber der Rede gründet, hat seine Dominante immer in einer existenzialen Möglichkeit der Befindlichkeit, das heißt: im Erschließen von Existenz. So hat das Gebilde „Hamlet“ seine Dominante in dem Argument, dass erfolgreiche Rache den Rächer an Bosheit mit dem, an dem er sich rächt, gleichwerden lässt. Je näher Hamlet dem Ziel seiner Rache kommt, Claudius zu töten, desto mehr entfremdet er sich von sich selbst. Am Ende hat er selber einen Vater getötet (Polonius), dessen Sohn (Laertes) ihn tötet: genau wie Claudius. Die zwangsläufige Paradoxie gelungener Rache ist hier die Dominante.

Für das Erfassen der Dominante eines Gebildes mit natürlicher Lastigkeit ist das Phänomen der Mitteilung entscheidend. Mitteilung ist hier in dem terminologischen Sinne gemeint, in dem Heidegger das Wort benutzt. In der Mitteilung „geteilt“ wird das gemeinsam sehende „Sein zum“ Aufgezeigten. Auf diese Weise „konstituiert sich die Artikulation des verstehenden Miteinanderseins.“ Und diese Artikulation vollzieht die „Teilung“ der Mitbefindlichkeit und des „Verständnisses des Mitseins.“<sup>2</sup>

Einfacher gesagt: Um ein Gebilde mit natürlicher Lastigkeit adäquat zu verstehen, kommt es darauf an, sich in die Welt versetzen zu lassen, die es als Rede des Anderen evoziert. Wir teilen dann die jeweils herrschende Befindlichkeit. Das heißt: Wir „sind“ Hamlet in der Weise „seiner“ Befindlichkeit. Und dies können wir nur, weil die uns präsentierte Welt solcher Gebilde vom Autor darauf angelegt ist, die jeweils herrschende Befindlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Grundlage ist dabei die Herstellung eines „objektiven Korrelats“ (objective correlative) durch den Autor, wie T. S. Eliot es treffend formuliert hat. Der Autor hat eine Reihe von Umständen zu konstruieren, die den Leser oder Zuschauer dazu bringen, genau das zu empfinden, was der Autor ihm vorschreibt.<sup>3</sup> Durch das „objektive Korrelat“ werden wir in die Welt des Textes hineingezogen: in das, was passiert, und wir nehmen Anteil am Schicksal der Gestalten.

Nun hindert mich nichts daran, Shakespeares „Hamlet“ daraufhin anzusehen, wie so etwas wie eine „Tragödie“ aussieht. Gleichwohl wäre es absurd, zu sagen, das Gebilde „Hamlet“ habe seine Dominante darin, so etwas wie „Tragödie“ zu versinnlichen. Blickeinstellungen wie diese, die die Rede des Anderen in ihrer „Grammatik“ wahrnehmen, sind gegenüber einem Gebilde mit natürlicher Lastigkeit „künstliche“ Einstellungen, denn das natürliche Verstehen ist immer auf das Worüber der Rede ausgerichtet; und das Gebilde mit natürlicher Lastigkeit entspricht ganz und gar dem natürlichen Verstehen.

Das heißt: Sobald ich gegenüber einem Gebilde mit natürlicher Lastigkeit eine künstliche Einstellung beziehe und die Rede des Anderen nur noch in ihrer „Gram-

<sup>2</sup> Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 9. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer 1960, S. 155 und 162.

<sup>3</sup> Vgl. T. S. Eliot: „Hamlet“ (1919); jetzt in: Eliot, *Selected Essays*, London: Faber and Faber 1966 S. 141–146.

matik“ vernehme, habe ich damit seine „Dominante“ übersprungen, sie hinter mir gelassen, so dass sie unsichtbar wird.

Ein schönes Beispiel dafür, wie die Dominante eines literarischen Textes durchaus amüsant verfehlt werden kann, ist Boris Eichenbaums berühmter Aufsatz „Wie Gogols Mantel gemacht ist“ (1919), worin ganz im Geiste des russischen Formalismus „nachgewiesen“ wird, dass hier nicht das Schicksal des kleinen Beamten, dem der Mantel gestohlen wird, die Hauptsache ist, sondern das Erzählen als solches, so dass der Inhalt zum Vorwand wird, um Gesten des Erzählens darzustellen: Verzögern, Mutmaßen, Abschweifen – jeweils als ein solches: „das Verzögern“, „das Mutmaßen“, „das Abschweifen.“ Das Erzählen dieses Erzählers, der tatsächlich das Plaudern „ad hoc“ als besonderes Kennzeichen hat, wird von Eichenbaum zur Hauptsache erhoben.

Das heißt: Gogols „Mantel“ als ein Gebilde mit natürlicher Lastigkeit wird vor unseren Augen in ein Gebilde mit artifizieller Lastigkeit verwandelt. Kurzum: Eichenbaum liest den „Mantel“ neu und falsch. Und doch darf man sagen: Am falschen Objekt wird uns hier eine wichtige Entdeckung geliefert: die Offenlegung und Definition artifizieller Lastigkeit.

Wie sich zeigen lässt, führt uns Gogol mit seinem Erzähler zwar einen Improvisator in der Aktion vor, der auf Zuruf dichtet, dabei aber die Dominanz des Inhaltlichen gar nicht aus den Augen verliert. Eichenbaum hat eine mitlaufende Tendenz der Erzählung zur Hauptsache erhoben und damit einen Denkraum eröffnet, der das „poetologische“ Sehen kultiviert.

Festgehalten sei: die Dominante eines literarischen Gebildes legt uns unmissverständlich eine bestimmte Einstellung nahe. Wie aber schafft es ein Gebilde, unseren Blick so abzurichten, dass wir uns nicht mehr aussuchen können, welchen Anblick es uns bietet? Spezieller gefragt, und damit tritt das Ziel dieser Ausführungen voll in Sicht: Wie sieht es im Gebilde aus, wenn wir gezwungen sind, eine künstliche Einstellung zu beziehen, um seine Dominante in den Blick zu bekommen?

Gebilde, deren Dominante so gelagert ist, dass eine künstliche Einstellung notwendig ist, um sie in den Blick zu bekommen, nenne ich „Gebilde mit artifizieller Lastigkeit“. Sie erfordern, um verstanden zu werden, einen Blick, der das Gebilde als Rede des Anderen in seiner „Grammatik“ wahrnimmt.

## **Acht Beispiele des literarischen Gebildes mit artifizieller Lastigkeit**

Es sei jetzt an acht Beispielen dargestellt, welche Grundmöglichkeiten für das Gebilde mit artifizieller Lastigkeit existieren. Die Beispiele sind so angeordnet, dass sich die leitende Frage Schritt für Schritt verschärft stellen lässt. Das heißt: die in den Blick gebrachten Texte zeichnen sich durch einen immer höheren Grad an artifizieller Lastigkeit aus, sie bringen das „normale“ Verstehen in immer größere Schwierigkeiten.

**Beispiel I****William Faulkner: „Absalom, Absalom!“**

Es sei mit einem Text begonnen, der mit gutem Recht als doppellastig bezeichnet werden kann, der zwei Richtungen von Lastigkeit aufweist. Es handelt sich um William Faulkners „Absalom, Absalom!“. Das Werk erschien 1936 und hat sich inzwischen immer eindeutiger zu einem Vorzugsgegenstand der Faulkner-Forschung entwickelt. Cleanth Brooks rückte es mit Abstand an die Spitze des Faulknerschen Gesamtwerks.<sup>4</sup> Die hohe Einschätzung, die dieser sonderbare Text allmählich uneingeschränkt erfährt, legt indessen noch nicht seine Eigenart frei. „Absalom, Absalom!“ kann durch ein natürliches Verstehen allein nicht adäquat erfasst werden. Seine Qualitäten lassen sich nicht vollzählig mit einer Einstellung in den Griff bringen, die am Landläufig-Inhaltlichen orientiert ist.

Das natürliche Verstehen richtet sich hier auf die Gestalt, der das Hauptinteresse der uns präsentierten Personen gilt: auf Thomas Sutpen, die Inkarnation des amerikanischen Gedankens in seiner südstaatlichen Ausformung, der (man beachte die geschichtliche Allegorie) mit einer Horde schwarzer Sklaven, die er von den Westindischen Inseln mitgebracht hat, im Yoknapatawpha County eine Plantage samt Herrenhaus aus dem Boden stampfte, den er den Indianern für ein Spottgeld abhandeln konnte. Sutpen sucht die Welt nach seinem Willen einzurichten und eine Dynastie der rassistisch Edlen zu gründen. Seine Pläne schlagen fehl, das Negerblut eines seiner Söhne, den er verstieß und der plötzlich wieder auftaucht, führt zu einem Konflikt, in dessen Verlauf alles zerstört wird, was Sutpen aufgebaut hat.

Sutpens Bannkraft bleibt indessen ungebrochen. Sein unbestechliches Streben nach konkreter Macht innerhalb des Chaos der Mächte ist mehr oder weniger heimlich bejahtes Bollwerk aller, die eine Majorisierung durch dahinvegetierenden Plebs fürchten. Die Umstände klären, die zu Sutpens Untergang führen, der ja gleichzeitig den Untergang des amerikanischen Südens bedeutet, heißt, eine verbindliche Haltung zu Sutpens „Idee“ gewinnen. Sutpen ist eine Herausforderung nicht nur an das Gewissen jener, die ihn innerhalb der Fiktion deuten, sondern auch an das des Lesers.

Wir kommen jedoch mit dem Versuch, Sutpen einzuschätzen, nicht zu Rande. Bei näherem Hinsehen erweist sich alles, was wir über ihn erfahren, als korrigierbar. Wir erhalten eine Summe von Mutmaßungen. Der natürliche Hang des Verstehens, zu einer Klärung der präsentierten Daten zu gelangen, den Zusammenhang zu finden, wirft uns hier vom Erzählten auf das Erzählen zurück. Solcher Rückwurf verfängt sich zunächst in der Psychologie der einzelnen Hinblicke. Man versucht, die Äußerungen über Sutpen und dessen Schicksal psychologisch zu verstehen, d.h. die Motivationen für eine mögliche Verfälschung des Wirklichen aufzudecken und damit die Wider-

---

<sup>4</sup> Vgl. Cleanth Brooks: William Faulkner: The Yoknapatawpha Country. New Haven and London: Yale University Press 1963.

sprüche, die aus den verschiedenen Aufblicken resultieren, aufzulösen. Dieser Aufdeckungsversuch scheitert, denn Faulkner gibt uns keinen objektiv gültigen Sutpen, wodurch es möglich würde, Aufblicke in ihrem Aberrationsgrad von der „Wahrheit“ zu bestimmen. Die Hauptperson und ihr Schicksal bleiben Entwurf. Alle Konturen verlieren sich in der Zeitentiefe. Man bedenke, dass uns die Ereignisse um Sutpen, der 1869 gestorben ist, aus der Sicht der Jahre 1909 und 1910 präsentiert werden. Sutpens Aufstieg im Yoknapatawpha County begann im Jahre 1833.

„Absalom, Absalom!“ ist mithin der Versuch, Geschichte zu deuten; man könnte auch sagen, Vergangenheit zu bewältigen. Diese Bewältigung findet nicht statt. Sie wird vereitelt durch die Unsicherheit der Fakten. Das Verstehen sieht sich einer fundamentalen Störung ausgesetzt. Aus dieser Störung erwächst zwar die Legende vom Colonel Sutpen, „who came out of nowhere and without warning upon the land“,<sup>5</sup> gleichwohl kann sich das kritische Interesse eines Quentin Compson, in dessen Bewusstsein sich alles über Sutpen Erfahrene sammelt, mit der Bildkraft der Legende nicht zufrieden geben. Quentin versucht immer wieder, zu einem Entwurf zu gelangen, der nicht mehr korrigiert werden müsste. Einen solchen Entwurf lässt Faulkner indessen nicht zu.

Was geschieht nun mit dem Verstehen des Lesers? Ich sagte soeben, es finde ein Rückwurf des Verstehens statt, ein Rückwurf vom Erzählten auf das Erzählen und mithin zunächst auf die Erzählenden, die hier ganz explizit als Entwerfende gestaltet werden. Doch mit diesem Rückwurf wird das Erzählte nicht deutlich. Das Verstehen wird immer wieder gezwungen, sich neu einzurichten: es kommt nicht zur Ruhe in einem „Sinn“, der das Woraufhin des Entwurfs endgültig festlegt, aus dem heraus die verschiedenen Fakten als ein jeweils bestimmtes Etwas verständlich würden.

Indem nun der jeweils zur Herrschaft strebende Entwurf immer nur als ein solcher gekennzeichnet wird, und das heißt, anderen Entwürfen ausgeliefert bleibt, findet ein Umschlag in unserem Verstehen statt. Wir sehen plötzlich, weil wir mit dem Sinn des Gesagten nicht zu Rande kommen, auf die Art des Sagens. Wir vernehmen anstelle des Gedeuteten das Deuten. Wir erfahren das Deuten als Gestus. Wir erfahren den Gestus des Deutens in seiner Artikulation. Die Lastigkeit des Gebildes ist umgeschlagen: wir vernehmen jetzt das Deuten von Vergangenheit als Modus von Rede.

Das Gesagte als solches wird nun für den Vernehmenden in einem ganz bestimmten Sinne gleichgültig. Denn der Gestus des Deutens ist unabhängig vom Gedeuteten. Wir „erfahren“ hier, wie so etwas wie Deuten „aussieht“. Dieses Erfahren bedeutet nicht: es wird uns gesagt, so und so sieht Deuten aus, sondern: der Gestus des Deutens als Modus von Rede zeigt sich von sich aus an der Rede des Anderen.

Das Gebilde „Absalom, Absalom!“ hat zwei Schwerpunkte. Der eine gründet in Colonel Sutpen, dem zu Deutenden; der andere in Quentin Compson, dem Deuten-

---

<sup>5</sup> Vgl. William Faulkner: Absalom, Absalom!, New York: Random House 1951 (= The Modern Library), S. 9.

den. Die Entfaltung des Deutungs Vorgangs zu echter Eigenständigkeit gegenüber dem zu Deutenden sei hier, so kurz es geht, kenntlich gemacht.

Faulkner erhebt das Deuten als Vorgang zu echter phänomenaler Fülle. Quentin, so sagte ich, trägt den Gestus des Deutens. Er hört zunächst zu, als Rosa Coldfield, eine zurückgestoßene Verehrerin Sutpens, ihre Version des Geschehens gibt. Während des Anhörens keimen in Quentins Bewusstsein Nebeninformationen, Ergänzungen auf. Diesem Lauschen Quentins auf die bereits verfestigte Deutung einer unmittelbar Beteiligten steht in der zweiten Hälfte des Werks sein Lauschen auf die pittoresk-flüchtige Deutung eines vollkommen Unbeteiligten gegenüber. Quentin selbst sucht im Geschehen um Sutpen ein Allgemeines: er will Klarheit um der moralischen Klarheit willen und gerät dabei in einen hermeneutischen Furor. Faulkner sagt, Quentin sei „trying to get God to tell him why“.<sup>6</sup> Rosa Coldfield, der „Spinster“, die noch selber Zeugin war, geht es nur um die Verwindung einer narzisstischen Kränkung; und Shreve McCannon, dem kanadischen Kommilitonen und Zimmergenossen Quentins an der Harvard University, ist der Niedergang des Südens nur ein Spektakel von der Monstrosität eines „Ben Hur“.

Das wesentliche Deuten, das auf die Klärung der Sache selbst aus ist, wird uns als pendelnd zwischen blindem persönlichen Engagement (Rosa) und konstruktionsfreudig-unbekümmertem Ausmalen (Shreve) vorgeführt. Quentin sucht nach einem Korrektiv seines eigenen Entwurfs und findet überall nur Entwürfe. Indem das natürliche Verstehen einer

fundamentalen Störung ausgesetzt bleibt, werden wir zum Vernehmen der Grammatik von so etwas wie Entwerfen gezwungen.

Die Störung des natürlichen Verstehens, das stets beim Worüber der Rede sich aufhält, bewirkt den plötzlichen Umschlag der Einstellung des Betrachters. Indem Faulkner die Möglichkeiten, sich zu einem vergangenen Sachverhalt deutend zu verhalten, systematisch abschreitet und gestaltet, ohne einer einzigen den Vorrang zu geben, verschafft er der artifiziellen Sicht ein objektives Fundament im Text. Das Anliefern des zu Deutenden, der emotional aufgeladenen „Inhalte“, lässt sich durchaus nur als Vorwand dafür auffassen, so etwas wie Deuten zur Darstellung zu bringen. Da jedoch das zu Deutende selber, die Befindlichkeit des Thomas Sutpen, zu echter phänomenaler Fülle gebracht wird, mit wahrhaftem Ernst auftritt, haben wir es mit einem Gebilde zu tun, das sowohl einer natürlichen Einstellung sich genuin öffnet, wie auch einer artifiziellen.

Es sei nun ein Text betrachtet, der sich einer natürlichen Einstellung nur ganz bedingt, gleichsam nur zum Schein, öffnet.

---

<sup>6</sup> Vgl. Faulkner in the University. Class Conferences at the University of Virginia: 1957–1958, eds. Frederick L. Gwynn and Joseph J. Blotner. New York: Vintage Books 1965, S. 275.



## Beispiel II

### Edgar Allan Poe: „The Oblong Box“

Es handelt sich um eine scharf pointierte Erzählung, die in der Poe-Forschung keinerlei angemessene Beachtung gefunden hat. Die eigentümliche Beirung, die von der stets zutiefst spielerischen Erzählkunst Poes auf den wachen Betrachter ausgeht, läßt sich gerade an diesem Text recht gut lokalisieren.

Worum es geht, ist schnell erzählt und sonderbar genug. Der Maler Cornelius Wyatt, ein exzentrischer Mann, bucht eine Schiffsreise von Charleston nach New York auf der „Independence“, die dem Kommando Captain Hardys untersteht. Kurz vor der Abreise stirbt Wyatts junge Frau an einer plötzlichen Krankheit, über die wir nichts Näheres erfahren. Da die Reise nicht verschoben werden kann, gleichwohl aber die Überführung eines Leichnams die meisten Passagiere zum Verlassen des Schiffs bewegen würde, trifft Cornelius Wyatt mit Captain Hardy folgendes Arrangement: Frau Wyatts Leichnam wird in einer länglichen Kiste unter Zuhilfenahme einer beträchtlichen Menge Salz als normales Gepäckstück mitgeführt. Den Platz der Verstorbenen nimmt für die Dauer der Reise Wyatts Dienerin ein. Der zufällig mitreisende Erzähler bleibt uninformiert. Er beobachtet voller Neugier Wyatts intensives Interesse an der länglichen Kiste, die in dessen Kajüte untergebracht ist, und schließt aufgrund der sonderbaren Kistenform, dass hier eine kostbare Kopie von Leonardos „Abendmahl“ mitgeführt werde. Das Schiff gerät in einen Sturm und beginnt zu sinken. Alle Passagiere steigen schließlich in die Rettungsboote, auch Cornelius Wyatt, der jedoch plötzlich wieder zurückspringt aufs sinkende Schiff, denn er hat die längliche Kiste vergessen, an die er sich nun, allein auf der „Independence“, anschnallt, um sich mit ihr in wahnsinnigem Entschluss in die tiefe See zu stürzen. Captain Hardy, inmitten des sich entfernenden Rettungsbootes, kommentiert kryptisch: „Sie werden erst wiederauftauchen, wenn sich das Salz aufgelöst hat.“<sup>7</sup> Erst vier Wochen später erfährt der Erzähler bei einer zufälligen Begegnung mit Captain Hardy auf dem Broadway, was es mit dem Salz und der länglichen Kiste auf sich hatte.

Hier zeigt sich das Grinsen dessen, der bis zum Überdruß weiß, wie so etwas wie pointiertes Erzählen aussieht. Es ginge fehl, wer meinte, Poe parodierte hier bestimmte Inhalte. Diese sind zudem seine eigenen: Nekrophilie, plötzlicher Verlust des geliebten Partners, Exzentrizität des Künstlers. „The Oblong Box“ läßt die Grammatik von so etwas wie Pointe aufsässig werden.

Das Prinzip, mit dem hier die Störung der natürlichen LeseEinstellung zustande gebracht wird, ist ein anderes als bei Faulkner. Das natürliche Verstehen kann bei Poe durchaus im Erzählten zur Ruhe kommen. Eine rätselhafte Situation wird präsentiert, eine falsche Deutung suggestiv angeboten, bis schließlich die Auflösung dem

---

7 „They sank as a matter of course“, replied the captain, „and that like a shot. They will soon rise again, however – but not till the salt melts.“ Vgl. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. With an Introduction by Hervey Allen. New York: Random House 1938 (= The Modern Library), S. 719.

Unverständlichen seinen Platz im Verständlichen anweist und alles seinen „Sinn“ bekommt. Im Erzählten sind indessen Elemente enthalten, die auch im unkritischsten Leser ein gewisses Unbehagen hervorbringen. Ins Auge springt die ungewöhnliche Grobheit der Pointe, die schamlose Exzeptionalität des Geschehens, die Unbekümmertheit, mit der die Differenz zwischen der richtigen und der falschen Deutung ausgespielt wird. Die natürliche Leseinstellung sieht sich hier in eine eigentümliche Leere entlassen: das Erzählte wird als nicht weiter memorierwürdig eingestuft und einfach vergessen.

Dass ein Könnler wie Poe den Vorwurf leichtfertiger Arbeit und abgeschmackter Bildlichkeit auf sich geladen haben sollte, stimmt indessen den Kenner sofort wachsam. Die ostentativ rüde Faktur des Berichteten lenkt unseren Blick auf den Gestus des pointierten Sagens. Der „Inhalt“ ist regelrecht „geschenkt“. Man darf sagen: das pointierte Erzählen geschieht hier aus einer Bewusstseinslage heraus, die an allen gattungsgleichen Produkten nur noch die Grammatik pointierter Darbietung wahrnimmt. Poe hat solchen Hinblick ins Werk gesetzt.

Gewiss, jede pointierte Erzählung enthält den Gestus pointierten Erzählens, doch so, dass er nicht als ein solcher zur Abhebung gelangt, sondern in der verstehenden Aneignung des Erzählten zum Verschwinden kommt. Indem nun das Erzählte auf monströse Weise abstrus gehalten wird und der Autor offenbar Verachtung gegenüber der Plausibilität von Überraschungseffekten empfindet, gelangt so etwas wie pointiertes Erzählen zur Darstellung. Die Welt, die zu teilen wäre, ist derart nichtig, dass wir uns nicht ernsthaft in ein „gemeinsam sehendes Sein zum Aufgezeigten“ gebracht fühlen. Wir verharren auf einem Standpunkt außerhalb der Fiktion und hören so die dezidiert teleologische Rede des Anderen als Modus von Rede.

Die beiden bisher betrachteten Texte enthüllten sich auch dem natürlichen Verstehen sofort in ihrer Fiktionalität. Es sei nun ein Text in den Blick gerückt, der sich dem natürlichen Verstehen niemals als Fiktion, als genuin „literarisch“ darbieten könnte.

### **Beispiel III**

#### **Jorge Luis Borges: „Untersuchung des Werkes von Herbert Quain“**

Was Borges uns hier präsentiert, könnte ein Zeitungstext sein: die kritische Würdigung eines soeben verstorbenen Schriftstellers. Gäbe es Herbert Quain und sein Werk, so wiese solche Würdigung uns ein in die Sache seines Dichtens. Es gibt jedoch keinen Herbert Quain und auch keines der Bücher, von denen die Rede ist. Borges indessen tut so, als gäbe es sowohl ihn wie sein Werk. Was hat dies zur Folge?

Gehen wir mit der Einstellung des natürlichen Verstehens an die „Untersuchung“ heran: sie weist uns ein in die Sache, um die es dem Schriftsteller Herbert Quain geht. Dies geschieht in der Weise, dass wir auf Werke aufmerksam gemacht werden, die er geschrieben hat. Solches Hinweisen bezieht bereits andere Hinweise auf das Werk

Quains ein: so wird ein Artikel aus dem „Literary Supplement“ der Times erwähnt. Mit einem Wort: die Würdigung des Werkes von Herbert Quain versetzt uns in die Welt, in der sein Werk spricht und schon gesprochen hat, derart, dass uns implizit angesonnen wird, das in der Untersuchung Gesagte nachzuprüfen. Die Sache des Quainschen Dichtens wird uns unter der selbstverständlichen Voraussetzung beschrieben, dass wir, die Leser, sie uns selber direkt aneignen könnten. Da es sich um eine Fiktion handelt, weist das in der Untersuchung Gesagte ins Bodenlose. Mit der Erkenntnis des derart apriorischen Entzugs der Sache, von der die Rede ist, geschieht am Text eine Veränderung. Anders ausgedrückt: unser Verstehen schlägt um. Es richtet sich nicht auf das Gesagte als solches, sondern auf das Gesagte als Modus von Rede. Borges' Text zeigt, wie so etwas wie eine kritische Würdigung eines soeben verstorbenen Dichters aussieht. Das Gesagte ist in seiner Bestimmtheit nur Vorwand für die Präsentation eines Modus von Rede, eines Gestus.

Begegnete uns eine derartige Würdigung in der Zeitung und bezöge sie sich auf einen Dichter, dessen Werk wir kennen, so wäre zwar auch der Gestus von so etwas wie Würdigung vorhanden, doch so, dass er sich verbörge, unsichtbar würde, hinter dem Gesagten verschwände, vom Sachgehalt des Vorgebrachten gleichsam aufgesogen würde. Um bei der Lektüre einer tatsächlichen Würdigung eines Dichters Würdigung als Modus von Rede im Verstehen zur Abhebung kommen zu lassen, bedürfte es einer äußerst künstlichen und komplizierten Einstellung, die durch den Sachgehalt des Textes, sein Verweisen auf das diskutierte Werk des betreffenden Dichters ständig bedroht wäre, umzuschlagen in ein normales Verstehen.

Die Einstellung, mit der bei der Lektüre eines Nachrufs nur noch der Gestus von Würdigung in den Blick käme, hätte vom Sachgehalt des Gebotenen auf ganz bestimmte Weise abzusehen. Eine solche Einstellung hätte gegenüber dem Zeitungstext keine „Berechtigung“. Sie bliebe beliebig ablegbare oder annehmbare Haltung des lesenden Subjekts. Borges beseitigt die Möglichkeit, dass der Gestus des Sagens vom Gesagten aufgeschluckt würde, durch die Fiktionalität der beredeten Sache, des Werkes Quains. Das Verstehen kann niemals in der Zueignung der beschriebenen Sache zur Ruhe kommen. Der Text zwingt zur künstlichen Einstellung. Was in der Empirie des Zeitungslersers ein subjektivistisches Absehen vom Sachgehalt bliebe, ein hermeneutischer Luxus gleichsam, wird hier dem Verstehen als einziges Ziel vorgeschrieben. Borges' Text ist ein Gebilde mit artifizieller Lastigkeit. Der Text, die kritische Würdigung eines soeben verstorbenen Dichters, lässt an sich selbst zur Abhebung kommen, wie so etwas wie kritische Würdigung „aussieht“. Das heißt: der Text bleibt unverstanden, wenn man zu verstehen sucht, was er „sagt“.

Borges' „Untersuchung“ hat ihre Dignität als Gebilde darin, dass sie bewusst sammelt, was bei einem beliebigen Zeitungstext jener Gattung, der sie selbst angehört, nur „zufällig“ die Abhebung des Gestus von kritischer Würdigung stützen könnte. Das heißt: die Konstituierung des Textes ist von vornherein an der Ausfaltung des Gestus von kritischer Würdigung orientiert, nicht kommt dieser als Implikation von einem Sachinteresse zustande, das dem Werke Quains nachgeht. Eine solche

dezidierte Sammlung dessen, woran sich der Gestus eines bestimmten Sagens zeigen „muss“, bedingt, dass schließlich ein existenzialer Modus von Rede als solcher gestaltet vorliegt.

Es sei an dieser Stelle meiner Ausführungen ein kurzer Rückblick gestattet. Der Gestus des Deutens, der an Faulkners „Absalom, Absalom!“ zur Abhebung kam, steht stellvertretend für all solche Modi von Rede, die im auslegenden Miteinander vorkommen, ohne dass von „Literatur“ die Rede sein könnte. Der Gestus des pointierten Erzählens, der an Poes „The Oblong Box“ zur Abhebung kam, steht stellvertretend für all solche Modi von Rede, die spezifisch „literarisch“ sind und deshalb nur an einem literarischen Gebilde vernehmbar werden können. Der Gestus von kritischer Würdigung, der an Borges’ „Untersuchung des Werkes von Herbert Quain“ zur Abhebung kam, steht stellvertretend für all solche Modi von Rede, die in der Empirie schon als Text vorkommen, jedoch nicht als literarischer, sondern als Gebrauchstext von gleichsam halbliterarischer Qualität (z.B. Reisebericht, Schmähschrift, Lehrbuch, Leitartikel, Gebrauchsanweisung). Die nun folgenden Beispiele zeichnen sich durch einen erhöhten Grad an artifizierter Lastigkeit aus.

#### Beispiel IV Aleksej Krutschonychs Wäscherechnung

In seiner Streitschrift „Die geheimen Laster der Akademiemitglieder“ („Tajnye poroki akademikov“, Petrograd 1916) präsentiert uns Aleksej Krutschonych eine Wäscherechnung von sechs Zeilen Länge mit dem Kommentar: solch ein Gebilde sei stilistisch höherwertig als alles, was Puschkin im „Evgenij Onegin“ geleistet habe.<sup>8</sup>

1 Bettlaken	...	5 Kopeken
2 gestärkte Hemden	...	20 Kopeken
5 Hemdkragen	...	30 Kopeken
2 Paar Manschetten	...	20 Kopeken
3 Kissenbezüge	...	9 Kopeken
1 Unterziehhjacke	...	5 Kopeken

**8** Der russische Originaltext lautet:

1 prostynja	...	5 k.
2 krachm. rubachi	...	20 k.
5 vorotničkov	...	30 k.
2 pary manžet	...	20 k.
3 navoločki	...	9 k.
1 fufajka	...	5 k.

Zitiert nach Vladimir Markov (ed.): Manifesty i programmy russkich futuristov, München: Fink 1967 (= Slavische Propyläen; Bd. 27), S. 83.

Die polemische Art der Präsentation soll in diesem Zusammenhang nicht interessieren. Es geht vielmehr darum, der „Verwandlung“ nachzuspüren, die hier einem alltäglichen Text durch „Präsentation“ widerfährt. Will uns der Text bedeuten, unser Augenmerk darauf zu richten, wie so etwas wie Wäscherechnung „aussieht“? Gewiss nicht. Man könnte gleichfalls nicht sagen, hier werde uns der Gestus des Eintreibens von Geld für eine Dienstleistung demonstriert.

Was aber gibt uns dann der Text zu verstehen? Vergegenwärtigen wir uns zunächst den Typus des Textes in seiner Normalität. Seine Eigenart ist zweifellos dadurch bestimmt, dass es sich um einen vollkommen alltäglichen Text handelt. Und das heißt: sein „Aussehen“ verschwindet vollkommen hinter dem, was er sagt. Es handelt sich hier um einen Text, der in exemplarischer Weise im alltäglichen umsichtigen Besorgen verankert ist. Dies meint: sein Aussehen bedeutet dem, der ihn im Alltag „versteht“, nichts. Noch jener Typus von Text, den die „Untersuchung des Werkes von Herbert Quain“ repräsentiert, ließ sich auf eine Formungsleistung hin ansehen, ohne dass damit sein „Zweck“ ausgeblendet würde. Sobald ich aber Krutschonychs Rechnung auf ihr Aussehen als Text hin betrachte, verstehe ich sie nicht mehr.

Kurz gesagt: die Art der Präsentation zwingt uns, den Text als Ansammlung von Wörterdingen zu vernehmen. Wiederum handelt es sich um eine Störung des natürlichen Verstehens. Der Zusammenhang, aus dem heraus die präsentierte Rechnung als Rechnung sinnvoll wäre, bleibt ausgeblendet. Die Welt, aus der die Rechnung spricht, fehlt.

Wir könnten schwerlich dazu gebracht werden, an einer kritischen Würdigung nur Wörterdinge wahrzunehmen. Selbst das Fehlen des Verifikationshintergrunds bringt Borges' Text nicht so radikal um seinen „normalen“ Sinn, wie das bei einer Wäscherechnung der Fall ist, die „wie ein Gebilde“ präsentiert wird.

Um einem möglichen Mißverständnis von vornherein zu begegnen, sei hier thesenhaft festgehalten, dass die Einstellung, die die Dominante eines Gebildes mit artifizieller Lastigkeit in den Blick bringt, nicht „psychologisch“ aufgelöst werden darf. Zur Erläuterung ein Seitenblick auf Gogols „Tote Seelen“. Dort wird gleich zu Anfang geschildert, wie Tschitschikow bei seinem Gang durch die ihm unbekannte Provinzstadt von einem Pfosten einen Anschlagzettel abreißt, den er, in seinem Hotelzimmer angekommen, in Ruhe durchliest. Es heißt:

Übrigens enthielt der Zettel nicht viel Bemerkenswertes: man gab ein Drama des Herrn Kotzebue, worin der Rolla von Herrn Spuckmann und die Cora von Fräulein Fröstel gespielt wurden, die übrigen Personen waren noch weniger bemerkenswert; immerhin las er alle ihre Namen durch, gelangte sogar bis zu den Preisen der Parterreplätze und erfuhr, dass das Plakat in der Druckerei der Gouvernementsverwaltung gedruckt wurde; sodann drehte er es auf die andere Seite: zu sehen, ob nicht auch dort irgendetwas sei, rieb sich aber, da er hier nichts fand, die Augen, faltete den Zettel sauber zusammen und legte ihn in sein Kästchen, wo er seiner Gewohnheit nach alles hinlegte, was ihm unter die Finger kam.

Tschitschikow verharrt gleichsam am Rande der Möglichkeit, den Theaterzettel in eine artifizielle Sicht zu bringen und nur noch Wörterdinge zu vernehmen. Auch wenn solche Einstellung zustandekäme, hätte sie indessen die Funktion, einen Gemütszustand Tschitschikows kenntlich zu machen; wir hätten also eine Welt zu teilen, so wie wir es jetzt auch tun. Das Anstarren des Theaterzettels indiziert uns eine Gestimmtheit Tschitschikows: die Aufenthaltslosigkeit der Neugier, der alles in gleicher Weise gültig ist.

Wird hingegen ein Gebilde mit artifizieller Lastigkeit in seiner Dominante erfasst, so entfällt alle mögliche „psychologische“ Motivation für den Hinblick. Und das bedeutet: wir lassen uns in die evozierte Welt eben nicht hineinversetzen, sondern begreifen sie als Vorwand für etwas, das sich an ihr von sich aus zeigt. Was vom Gesichtspunkt der angesonnenen „Mitteilung“ eine Abwendung von Aufmerksamkeit ist, muss jetzt „positiv“ (!) gesehen werden: als Hinwendung nämlich einer ganz speziell ausgerichteten Aufmerksamkeit.

Es sei also festgehalten: durch vollständigen Entzug der Welt, auf die so etwas wie Rechnung in erhöhtem Maße angewiesen ist, um das, was sie als Rechnung ist, sein zu können, bringt uns Krutschonych dazu, die Rede des Anderen in ihrer Zerschlagbarkeit in Wörterdinge zu vernehmen. Wir sehen, dass Worte als Wörter in ihrer visuellen und lautlichen Konstellation eine Physiognomie haben. Sprache wird hier in ihrer Möglichkeit, als scheinbar nur noch Vorhandenes (Wörterding, Buchstabe, Laut) aufzutreten, zur Darstellung gebracht. Man könnte auch sagen: Rede wurde auf ihre Störfähigkeit hin angesehen durch Aufdringlichmachen des ihr zukommenden „Materials“.

Es sei nun den weiteren Möglichkeiten der Störung von Rede „durch Hervorkehrung ihres Materials“ nachgegangen.

## Beispiel V

### Ernst Jandl: „ÜBE!“

ÜBE!

!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

A!

!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

(eng)

!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

ppp–

FEHL NIE!

sssst

!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

(„uuuhii“)

NNNA!

!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

EEE!



federführend gewesen: konkrete Realitäten des Schülerdaseins werden gegen verbürgte Klassizität dezidiert oppositionell in Anschlag gebracht. Dennoch haben wir keine Parodie vor uns. Der Rückgriff auf ein klassisches Beispiel der Dichtkunst geschieht vielmehr in erster Linie deshalb, um ein unveräußerliches Fundament richtiger Lautung zu garantieren, das jeder kennt. Auf solchem Fundament erhebt sich die Fehllautung, das falsche „Lesen“ des richtigen Textes.

Die lautliche Seite der Rede des Anderen wird für sich genommen, wird gleichsam abmontiert und jenseits oder diesseits des Bezeichneten in die Freiheit klangassoziativer Zuordnungen oder sinnleerer Abrückungen entlassen. Jandls Text demonstriert die Möglichkeit der phonemblinden Realisation eines Textes, die in der Hinausgesprochenheit der Rede als Sprache gründet. Wir werden zum Anstarren der Laute eines Textes („Wandlers Nachtlied“) gebracht. Was der Kenner hier goutiert, ist gerade nicht das, was dabei an anderem „Sinn“ herauskam, sondern: dass so etwas überhaupt möglich ist.

Sowohl Krutschonychs Rechnung wie auch Jandls „ÜBE!“ sind solche Gebilde, die an einem sinnvollen Text etwas, das gemeinhin „unsichtbar“ bleibt, zur Abhebung kommen lassen, die mithin an bestimmten Formen der Mitteilung orientiert sind.

Es gilt nun, ein literarisches Gebilde zu klassifizieren, das nicht mehr auf einen bestimmten Modus der Rede des Anderen bezogen ist. Es handelt sich um ein Werk, das in der von Krutschonych propagierten und praktizierten „transrationalen Sprache“ (zaumnyj jazyk) geschrieben ist.

## Beispiel VI

### Aleksej Krutschonych: „dyr bul ščyl“

dyr bul ščyl  
ubeščur  
skum  
vy so bu  
r l ez

Nebenbei sei bemerkt, dass es sich um eins der meistzitierten Werke des russischen Futurismus handelt.<sup>10</sup> Krutschonych veröffentlichte es zum ersten Mal 1913 in seinem Buch „Pomade“ (Pomada). Die Pointe dieses sonderbaren Fünfzeilers liegt darin, dass seine „Wörter“ keine Sätze bilden, ja, zur Mehrzahl überhaupt keine Wörter sind,

<sup>10</sup> Hier zitiert nach Vladimir Markov: *Russian Futurism: A History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1968, S. 44. Markov gibt folgenden Kommentar: „The poem begins with energetic monosyllabics, some of which slightly resemble Russian or Ukrainian words, followed by a three-syllable word of shaggy appearance. The next word looks like a fragment of some word, and the two final lines are occupied with syllables and just plain letters, respectively, the poem ending on a queer, non Russian-sounding syllable.“



so dass plötzlich auch im Russischen existente Wortformen wie „dyr“ und „vy“ ausgesprochenen Willkürcharakter bekommen.<sup>11</sup>

Sprache erscheint hier in ihrer Zerlegbarkeit in Wörter, Silben und Buchstaben, die sich gegen eine beliebig freie Verwendung nicht wehren können. Das natürliche Verstehen wird in eine fundamentale Verwirrung gebracht, indem es sich zum Anstarren des vollkommen außer Funktion gesetzten „Materials“ der Rede des Anderen gezwungen sieht.

Als letztes Beispiel dieser zweiten Beispielreihe, die sich an den Möglichkeiten orientierte, Sprache als scheinbar nur noch Vorhandenes begegnen zu lassen, sei ein weiteres Werk von Jandl betrachtet.

### Beispiel VII

#### Ernst Jandl: „klare gerührt“

Jandl bringt in seiner Gedichtsammlung „Laut und Luise“ (1966) mehrere Variationen über das Bedeutungsfragment „klare gerührt“. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang jene Variation, die den Eindruck eines drucktechnischen Versehens evoziert.<sup>12</sup> Die Wörter „klare gerührt“ werden in sinnleerer Wiederholung und schräggestellten Zeilen über zwei aufgeschlagene Buchseiten gedruckt. Das sieht aus, als hätte man ein defektes Druckwerk in der Hand, als habe die Rotationsmaschine das Druckpapier falsch in den Griff bekommen und so ein Zufallsgebilde entstehen lassen, dessen Zustandekommen dem typographischen Laien für immer ein Rätsel bleiben wird.

Es wäre nun falsch, zu meinen, Jandl habe so etwas wie „drucktechnisches Versehen“ veranschaulichen wollen. Vielmehr wird „Sprache“ im Zugriff drucktechnischen Versehens vorgeführt. Wir vernehmen hier das „Sprechenwollen“ des verschleppten Wortes, das auch da noch zur Ausschau nach Sinn animiert, wo es längst durch Einwirkung von außen, durch unglückliche Umstände, jeden Sinn verloren hat. Jandls „Text“ gründet in der „Schrift“-lichkeit der Sprache, durch die ihr Ausgeliefertsein an die Willkür des drucktechnischen Apparats mitgesetzt ist: als die Möglichkeit des Druck-„Fehlers“. Der landläufige Druckfehler ist ja nur ein Sonderfall jener Art von Störung des natürlichen Verstehens, mit der die Sprache in ihrer Schriftlichkeit vor Augen geführt wird.

<sup>11</sup> Zur Systematisierung der sprachlichen Merkwürdigkeiten der russischen Futuristen vgl. Friedrich Scholz: Die Anfänge des russischen Futurismus in sprachwissenschaftlicher Sicht. In: *Poetica* II, 4, Oktober 1968. Des Weiteren vgl. Dmitry Chizhevsky: O poezii russkogo futurizma, in: *Novyj žurnal* 73 (September 1963).

<sup>12</sup> Vgl. Ernst Jandl: *Laut und Luise*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter Verlag 1966 (= Walter-Druck; 12), S. 194/195. In der späteren Ausgabe: *Sammlung Luchterhand* 38, Neuwied und Berlin 1971, fehlt gerade diese Variation.

Die Demonstration der Grundmöglichkeiten des Gebildes mit artifizieller Lastigkeit abschließend, sei jetzt eine Betrachtung zu Mallarmés berühmtem Gedanken versucht, wonach das ideale Gedicht ein leeres Blatt sei.

### Beispiel VIII

#### Stéphane Mallarmés „schweigendes Gedicht“

Mallarmé hat, wie jeder weiß, geäußert, das ideale Gedicht sei „das schweigende Gedicht, aus lauter Weiß“.<sup>13</sup> Das Gemeinte scheint auf dem Hintergrund der hier vorgetragenen Überlegungen einen ganz präzisen Sinn zu bekommen: Mallarmé spricht vom Schweigen als Modus von Rede.

Das leere, weiße Blatt tritt als die Artikulation von Schweigen auf, nicht als Blatt Papier, auf das man etwas schreiben könnte: nicht als unbeschriebenes Blatt. Das weiße Blatt ist in seiner Leere ein redendes Blatt. Was durch die Leere redet, ist das Schweigen. Mallarmés leeres Blatt ist die äußerste Möglichkeit der Darstellung von Rede, verstanden als Artikulation, wobei sich hier Schweigen „artikuliert“.

Es gilt, sich an dieser Stelle mit allem Nachdruck zu vergegenwärtigen, dass „Schweigen“ in dem von Mallarmé konzipierten Gedicht eine Dominante ist, die artifizielle Lastigkeit voraussetzt. Das heißt: Wir werden dazu gebracht, so etwas wie Schweigen zu vernehmen; und das bedeutet nicht etwa das bedeutungsvolle Schweigen eines Gesprächspartners, der mit unserer Meinung unzufrieden ist, trotzdem aber nichts erwidert. Ein solches Schweigen, das uns die Befindlichkeit eines Gegenübers kundgäbe, wäre angewiesen auf einen Zusammenhang von Meinungen und Gegenmeinungen, worin es als unausgesprochene Formulierung eines Standpunktes seinen festen Ort hätte.

Mallarmés leeres Blatt ist Schweigen als Rede, befreit von jeglichem „Material“, das aus irgendeiner denkbaren Einstellung heraus aufsässig werden könnte, und darum Rede, die gar nichts mehr sagt. Das „schweigende Gedicht, aus lauter Weiß“ ist die radikalste Möglichkeit der Darstellung (!) von

Artikulation als Artikulation, die radikalste Möglichkeit deshalb, weil hier das Alleräußerste an artifizieller Lastigkeit vorliegt: Artikulation, die kein „Aussehen“ mehr hat, als Worumwillen des literarischen Gebildes. Nichts ist mehr da, woran das natürliche Verstehen sich halten könnte.

### Artifizielle Lastigkeit und Schema-Bild

Es wird niemandem entgangen sein, dass in meinen Ausführungen die Wendung „so etwas wie“ häufig vorkam. So hieß es von Faulkners „Absalom, Absalom!“, hier

<sup>13</sup> Vgl. Stéphane Mallarmé: Oeuvres complètes. Paris: Gallimard 1945 (= Bibliothèque de la Pléiade), S. 367.

werde so etwas wie Deuten zur Abhebung gebracht, von Poes „The Oblong Box“, hier komme so etwas wie pointiertes Erzählen zur Darstellung, bei Borges so etwas wie kritische Würdigung. Auch die folgenden Beispiele wiesen ein durchgehendes Charakteristikum der Kennzeichnung auf. Es hieß von Krutschonychs Wäscherechnung: hier zeige sich die Zerschlag-„barkeit“ der Sprache in Wörterdinge, oder von Jandlis „klare gerührt“: hier zeige sich die Schrift-„lichkeit“ der Sprache.

Es sei jetzt die methodische Relevanz solcher Kennzeichnungsmerkmale aufge- deckt. Ich gehe dazu auf Heideggers Darlegungen zum Schematismusbegriff bei Kant ein.<sup>14</sup> Bei der Herausarbeitung dessen, was Kant unter dem Ausdruck „Bild“ versteht, unterscheidet Heidegger dreierlei Bild-Begriffe.

„Bild“ ist zunächst der unmittelbare Anblick von etwas. Man sagt etwa: „Die Versammlung bietet ein trauriges Bild“. Mit Bild meinen wir hier den Anblick eines unmittelbar gesehenen Einzelnen, bzw. dieses einzelnen Ganzen dieser Versammlung.

„Bild“ kann des Weiteren den vorhandenen abbildenden Anblick eines Seienden bezeichnen. Man denke an eine Photographie. Auch diese bietet als „dieses Ding“ unmittelbar einen Anblick (ist damit „Bild“ in dem ersten Sinne), jedoch: indem sie sich als dieses Bild zeigt, will sie gerade das von ihr Abgebildete zeigen. Das Sichzeigende ist nun wiederum etwas, das unmittelbar als Bild sich zeigt.

Diese beiden Weisen der Bildbeschaffung, und das heißt: der Versinnlichung, sind durch unmittelbares Anschauen eines Einzelnen („Dies-da“) gekennzeichnet, einmal durch unmittelbares empirisches Anschauen, zum anderen durch unmittelbare Abbildbetrachtung.

Es gibt nun noch eine dritte, völlig andere Weise der Bildbeschaffung, die nicht im Hinsehen auf ein „Dies-da“ zur Ruhe kommt. Heidegger verweist zur Erläuterung auf die Photographie einer Totenmaske, die wir, als Nachbild eines Abbilds, etwa auf den unmittelbaren Anblick dieses bestimmten Toten wie auch auf den unmittelbaren Anblick seines Abbilds ansehen können. Und jetzt heißt es:

Die Photographie kann nun aber auch zeigen, wie so etwas wie eine Totenmaske überhaupt aussieht. Die Totenmaske wiederum kann zeigen, wie überhaupt so etwas wie das Gesicht eines toten Menschen aussieht. Aber das kann auch ein einzelner Toter selbst zeigen. Und so kann auch die Maske selbst zeigen, wie eine Totenmaske überhaupt aussieht, imgleichen die Photographie nicht nur das Photographierte, sondern wie eine Photographie überhaupt aussieht. Was zeigen aber jetzt diese ‚Anblicke‘ (Bilder im weitesten Sinne) dieses Toten, dieser Maske, dieser Photographie usf.? [...] Was versinnlichen sie jetzt? Sie zeigen, wie etwas ‚im allgemeinen‘ aussieht, in dem Einem, was für viele gilt. Diese Einheit für mehrere ist aber das, was die Vorstellung in der Weise des Begriffs vorstellt. Diese Anblicke sollen jetzt der Versinnlichung von Begriffen dienen.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Vgl. Martin Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Klostermann 1951.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 90.

### Was Versinnlichung eines Begriffs heißt, wird von Heidegger am Beispiel des Begriffs „Haus“ dargelegt

Wir sagen: dieses wahrgenommene Haus z.B. zeigt, wie ein Haus überhaupt aussieht, mithin das, was wir im Begriff Haus vorstellen. In welcher Weise zeigt dieser Hausanblick das Wie des Aussehens eines Hauses überhaupt? Das Haus selbst bietet zwar diesen bestimmten Anblick. Allein, in diesen sind wir nicht versunken, um zu erfahren, wie gerade dieses Haus aussieht. Vielmehr zeigt sich dieses Haus eben als solches, das, um ein Haus zu sein, nicht notwendig so aussehen muß, wie es aussieht. Es zeigt uns ‚nur‘ das So-wie... ein Haus aussehen kann. [...] Dieses Wie des empirischen Aussehenkönnens ist es, was wir angesichts dieses bestimmten Hauses vorstellen.<sup>16</sup>

Unser Interesse ist also nicht auf eine Möglichkeit des Aussehens eines Hauses aus, sondern auf den Umkreis als solchen des möglichen Aussehens, auf das, was regelt und vorzeichnet, wie etwas aussehen muss, um ein Haus zu sein: auf das, was das Ganze dessen „auszeichnet“, was mit dergleichen wie „Haus“ gemeint ist.<sup>17</sup>

Aber dieses Gemeinte ist nun überhaupt nur so meinbar, dass es als das vorgestellt wird, was das mögliche Hineingehören dieses Zusammenhangs in einen empirischen Anblick regelt. Nur im Vorstellen der Weise, in der die Regel das Hineinzeichnen in einen möglichen Anblick regelt, kann überhaupt die Einheit des Begriffes als einigende, vielgültige, vorgestellt werden. Wenn der Begriff überhaupt das ist, was zur Regel dient, dann heißt begriffliches Vorstellen das Vorgeben der Regel einer möglichen Anblickbeschaffung in der Weise ihrer Regelung. Solches Vorstellen ist dann struktural notwendig auf einen möglichen Anblick bezogen und daher in sich eine eigene Art der Versinnlichung.<sup>18</sup>

Was an solcher Versinnlichung „an unmittelbarem Anblick notwendig mit vorkommt, ist nicht eigens thematisch gemeint, sondern als mögliches Darstellbares der Darstellung, deren Regelungsweise vorgestellt wird. [...] Das Vorstellen des Wie der Regelung ist das freie, an bestimmtes Vorhandenes ungebundene ‚Bilden‘ einer Versinnlichung als Bildbeschaffung in dem gekennzeichneten Sinne.“<sup>19</sup>

Diese Vorstellung von einem allgemeinen Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff sein Bild zu verschaffen, nennt Kant das „Schema zu diesem Begriff.“<sup>20</sup> Und Heidegger beschließt nun seine Herausarbeitung der dritten Bedeutung des Ausdrucks „Bild“ folgendermaßen:

**16** Ebenda.

**17** Heideggers Erörterung umkreist hier den Satz Kants: „Der Begriff vom Hunde bedeutet eine Regel, nach welcher meine Einbildungskraft die Gestalt eines vierfüßigen Tieres allgemein verzeichnen kann, ohne auf irgendeine einzige besondere Gestalt, die mir die Erfahrung darbietet, oder auch ein jedes mögliches Bild, was ich in concreto darstellen kann, eingeschränkt zu sein.“ Vgl. Kritik der reinen Vernunft. In: Kant, Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Wiesbaden: Insel-Verlag 1960–1964. Bd. 2, S. 190.

**18** Heidegger: Kant, S. 91.

**19** Ebenda, S. 90/91.

**20** Kant: Kritik der reinen Vernunft, op. cit., S.189. A 140, B 179 f.

Das Schema ist zwar vom Bild zu unterscheiden, aber gleichwohl auf so etwas wie Bild bezogen, d.h. der Bildcharakter gehört notwendig zum Schema. Er hat sein eigenes Wesen. Er ist weder nur ein schlichter Anblick („Bild“ in der ersten Bedeutung) noch ein Abbild („Bild“ in der zweiten Bedeutung). Er sei daher Schema-Bild genannt.<sup>21</sup>

Was sagen uns diese Überlegungen über die Eigenart des literarischen Gebildes mit artifizieller Lastigkeit? Folgendes: „Die Dominante eines literarischen Gebildes mit artifizieller Lastigkeit ist immer ein Schema-Bild.“

Wenn wir bei Faulkner so etwas wie Deuten versinnlicht sehen, dann haben wir vom konkreten Inhalt des zu Deutenden bereits abgesehen. Desgleichen vernehmen wir bei Poe nicht die Story in ihrer konkreten Bestimmtheit, nicht das „Dies-da“ des Erzählten, sondern: das Erzählte wird daraufhin angesehen, wie so etwas wie pointiertes Erzählen

aussieht. Was an unmittelbarem Anblick notwendig mit vorkommt, ist nicht eigens thematisch gemeint, sondern als mögliches Darstellbares der Darstellung, deren Regelungsweise vorgestellt wird. Wir sind in den unmittelbaren Anblick der Würdigung des Werkes von Herbert Quain nicht versunken, um zu erfahren, was wir von dieser Untersuchung zu halten haben; vielmehr zeigt sich diese eben nur als eine solche, die um zu sein, was sie ist, nicht notwendig so aussehen muss, wie sie aussieht.

Noch krasser ist der Abstand zwischen dem Gemeinten und dem, was als unmittelbarer Anblick notwendig mit vorkommt, bei Krutschonichs Rechnung. Nicht nur könnten beliebige andere Kleidungsstücke aufgeführt werden, ja, die Rechnung könnte durch eine Fahrkarte ersetzt werden, ohne dass das Gemeinte, die Dominante des Gebildes, sich ändern müsste. Und bei Jandls „klare gerührt“ schließlich wird, was an Wörtern zum unmittelbaren Anblick notwendig ist, vollkommen beliebig. Wir haben, um die Dominante eines Gebildes mit artifizieller Lastigkeit in den Blick zu bekommen, auf ganz spezifische Weise nicht bei der Sache zu sein.

Ich habe oben bereits darauf aufmerksam gemacht, dass überall da, wo bei einem literarischen Gebilde artifizielle Lastigkeit vorliegt, wo wir also die Rede des Anderen nicht in ihrem Gesagten, sondern als Modus von Rede vernehmen, die Mitteilungsfunktion der Rede verschwindet oder zumindest schrumpft. Auf dem Hintergrund der Ausführungen Heideggers zum Schema-Bild enthüllt sich die volle Tragweite dieser Beobachtung. Die Photographie einer Totenmaske ließ, wie wir sahen, verschiedene Einstellungen zu. Sie schreibt uns von sich aus nicht vor, was wir an ihr herausheben sollen. Wir können sie als unmittelbaren Anblick dieses bestimmten Toten, dieser bestimmten Totenmaske wie auch als Demonstration von so etwas wie Photographie auffassen.

Die Frage, die unsere Überlegungen in Gang brachte, lautete: Wie schafft es ein literarisches Gebilde, unseren Blick so abzurichten, dass wir uns nicht mehr aussu-

---

<sup>21</sup> Heidegger: Kant, S. 92.

chen können, welchen Anblick es uns bietet? Die Antwort fanden wir im Phänomen der Störung.

Das natürliche Verstehen wird bei artifizierter Lastigkeit eines Gebildes derart gestört, dass eine Versetzung in die Welt, die uns das literarische Gebilde als Rede des Anderen erschließt, verhindert wurde oder gleichsam nur provisorisch zustandekam. Der positive Sinn solcher Störung ist, dass sie uns zwingt, vom unmittelbar gesehenen Einzelnen abzusehen, und zwar so, dass, was an unmittelbarem Anblick vorkommt, nur als Vorwand für die Versinnlichung eines Begriffs zugelassen wird.

Welche Begriffe als „Schema-Bild“ Dominante eines literarischen Gebildes sein können, ergab sich aus seiner Definition als „Rede des Anderen“. Diese Definition führte schließlich zu den hier erörterten acht Beispielen.

Neunter Essay

## Kann Kunst „realistisch“ sein?

### Wirklichkeit und Mimesis

#### Vorbemerkung

Ohne Wirklichkeit kann keine Kunst auskommen, weil sie auf Anschaulichkeit angewiesen ist. Der Künstler aber nimmt sich aus der Wirklichkeit nur das heraus, was er für sein Werk braucht, denn die Wirklichkeit selbst kann keine Kunstwerke hervorbringen. Nietzsche allerdings denkt den Gedanken vom „Kunstwerk, wo es ohne Künstler erscheint“ und nennt als Beispiele: das „Preußische Offizierscorps“ und den „Jesuitenorden.“<sup>1</sup> Die Ordnung und Selbstbezogenheit, die in diesen Beispielen „erscheint“, ist aber nur in Analogie zum Kunstwerk denkbar, das von einem Künstler eigens hergestellt wird.

#### Kunst und Realität

Kann Kunst „realistisch“ sein? Mit anderen Worten: Kann Kunst die empirische Realität so darstellen, wie sie wirklich ist? Zweifellos nicht. Künstlerische Darstellung verwandelt die empirische Realität.

They said, „You have a blue guitar,  
You do not play „things as they are.“

The Man replied: „Things as they are  
Are changed upon the blue guitar.“

So Wallace Stevens in seinem berühmten Gedicht „The Man With the Blue Guitar,“ womit er das Medium der Kunst in der Aktion apostrophiert.<sup>2</sup>

Sogar ein „ready-made“ verliert seine empirische Identität durch Präsentation in einem Museum. Kein Museumsbesucher käme auf die Idee, Marcel Duchamps „Flaschentrockner“ benutzen zu wollen, obwohl der Gegenstand tatsächlich nichts

---

<sup>1</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München und Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter 1980, Bd. 12, S. 118–119: „Das Kunstwerk, wo es ohne Künstler erscheint z.B. als Leib, als Organisation (preußisches Offizierscorps, Jesuitenorden). In wiefern der Künstler nur eine Vorstufe ist (...) Ist die Kunst eine Folge des Ungenügens am Wirklichen?“ (Nachgelassene Fragmente: Herbst 1888–Herbst 1886).

<sup>2</sup> Vgl. Wallace Stevens: The Collected Poems. New York: Alfred A. Knopf 1972, darin: The Man With the Blue Guitar: S.165–184, hier S. 165.

anderes ist als ein gewöhnlicher Flaschentrockner, ununterscheidbar von einem beliebigen anderen, denn es ist kein imitierter Flaschentrockner, sondern ein echter. Und doch kommt an ihm, weil er in einem Museum „ausgestellt“ ist, etwas zum Ausdruck, das an einem normalen Flaschentrockner als alltäglichem Gebrauchsgegenstand nicht zum Ausdruck kommt. Die Präsentation im Museum hat den Blick des Betrachters verändert. Der Gegenstand selber, der Flaschentrockner, ist zwar durch „Ununterscheidbarkeit“ („indiscernibility“ im Sinne Dantos) gekennzeichnet, diese Ununterscheidbarkeit verschwindet aber durch die jetzt wahrzunehmende Selbstreferenz des Gegenstandes, der damit „als Kunstwerk“ wahrgenommen wird.

Arthur C. Danto hat über dieses Problem in seinem Buch „The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art“ (Harvard University Press 1981) wichtige Dinge gesagt. Er kommt darin auch auf Truman Capotes „True Account of a Multiple Murder and Its Consequences“: „In Cold Blood“, aus dem Jahre 1965 zu sprechen, den, wie man sagt, „allerersten nicht-fiktionalen Roman“ („the first nonfiction novel“): Der Autor hat in diesem Fall „nichts erfunden“ oder zumindest vorgehabt, „nichts zu erfinden“, weder Charaktere, noch Episoden, noch Situationen oder Handlungen. Capote nutzte die „Technologie“ dessen, was man heute „investigative journalism“ nennt: Das Resultat ist ein gründlicher forensischer Bericht von jemandem, der im Büro des Staatsanwaltes tätig ist. Dennoch aber haben wir keinen wirklichen „Bericht“ vorliegen, sondern einen „Roman“, der das Urteil „Alle Romane sind erfunden“ als nicht-analytisch entlarvt. Und Danto resümiert:

The nonfiction story uses the form of a newspaper story to make a point. The newspaper story, by contrast, uses that form because that is the way newspaper stories are; the writer is not making any special point by using that form.<sup>3</sup>

Das heißt: Truman Capotes nicht-fiktionaler Roman ist etwas anderes als ein „forensischer Bericht“, auch wenn er die Form eines solchen Berichtes nutzt. Und Danto beschliesst seine Überlegungen wie folgt:

Any representation not an artwork can be matched by one that is one, the difference lying in the fact that the artwork uses the way the nonartwork presents its content to make a point about how that content is presented.

Man könnte sagen, was Danto nicht tut, der „forensische Bericht“ als nicht-literarischer Text hat eine andere „Dominante“ als der „forensische Bericht“ als literarischer Text – der Begriff „Dominante“ hier im Sinne des deutschen Philosophen Broder Christiansen, aus dessen „Philosophie der Kunst“ von 1909 die russischen

---

<sup>3</sup> Vgl. Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press 1981, S. 146.



Formalisten die Termini „Differenzqualität“ und „Dominante“ bezogen haben. Christiansen war ein Schüler Heinrich Rickerts.

Doch noch einmal zurück zu Truman Capotes „In Cold Blood“. Capote ist mit diesem Werk so „realistisch“, wie es idealer nicht geht. Nicht nur alles Inhaltliche liegt „bezeugt“ vor: Auch die Darstellungsform, der „forensische Bericht“, gehört der Empirie an, ist „realistisch“ genutzte Textsorte. Dennoch ist das Ganze in seiner Präsentation als „Roman“ kein empirischer Bericht mehr. Denn dieser Bericht beglaubigt sich selbst: er ist als Kunstwerk immun gegen eine andere Darstellung des Sachverhalts etwa mit neuen Zeugen und auch gegen ein anderes Arrangement des Berichts, was etwa die Reihenfolge des Erzählten anbelangt.

Mit einem Wort: Die künstlerische Darstellung verändert automatisch die Funktion der realistischen Qualitäten. Inhalt und Form des „forensischen Berichts“ bringen als künstlerisches Medium etwas zum Ausdruck, was der reale „forensische Bericht“ nicht zum Ausdruck bringen könnte. Kunst kennt nicht die Wirklichkeitstreue als Selbstzweck, wie sie der Zeitungsbericht kennt. „Things as they are / Are changed upon the blue guitar.“

Völlig andere Argumente bringt Albert Camus gegen die Möglichkeit eines „reinen Realismus in der Kunst“ vor. Er imaginiert einen realistischen Film, der das gesamte Leben eines Menschen festhielte – denn was gibt es „in unserem Weltall Wirklicheres als das Leben eines Menschen“? Und wie kann man hoffen, es getreuer wiederzugeben als in einem „realistischen Film“! Und Camus fragt nun:

Mais à quelles conditions un tel film sera-t-il possible? A des conditions purement imaginaires. Il faudrait en effet supposer une caméra idéale fixée, nuit et jour, sur cet homme et enregistrant sans arrêt ses moindres mouvements. Le résultat serait un film dont la projection elle-même durerait une vie d'homme et qui ne pourrait être vu que par des spectateurs résignés à perdre leur vie pour s'intéresser exclusivement au détail de l'existence d'un autre.<sup>4</sup>

Camus bringt hier, wie man sieht, zwei Argumente, die gegen die Möglichkeit der realistischen Darstellung eines Menschenlebens sprechen: die empirische Unmöglichkeit einer „idealen Kamera“ und die Unwahrscheinlichkeit, dass ein Mitmensch sein eigenes Leben nur dem Anschauen dieses Films widmen würde, der per definitionem so lang wäre wie ein Menschenleben, ja noch länger, weil ja die Wirklichkeit eines Menschenlebens sich auch in all den anderen Menschen findet, die dieses eine Menschenleben prägen. Deshalb kommt Camus zu dem Schluss:

Le seul artiste réaliste serait Dieu, s'il existe. Les autres artistes sont, par force, infidèles au réel.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Vgl. Albert Camus: *Essais*. Paris: Gallimard 1972 (= Bibliothèque de la Pléiade), S. 1079–1096.

<sup>5</sup> Ebenda. S. 1086.

Soweit Albert Camus in seiner Rede „L'Artiste et son temps“, die er am 14. Dezember 1957 in der Aula der Universität Uppsala gehalten hat. Sein Fazit: „[...] on ne peut reproduire la réalité sans y faire un choix“.<sup>6</sup>

Sollte man in Kenntnis der Argumente Dantos und Camus' nicht ganz darauf verzichten, im Zusammenhang mit Kunst von „Realismus“ zu sprechen? Das ist zweifellos eine ernste Frage. Wir kommen allerdings nicht um die Tatsache herum, dass es Schriftsteller gegeben hat, die ihre Werke durchaus als „realistisch“ empfunden haben.

„Realismus“ ist ein literarhistorischer Epochenbegriff, der zunächst einmal die europäisch-amerikanische Literatur von zirka 1830 bis 1890 benennt und dessen Sache längst nicht „ad acta“ gelegt ist. Ja, bestimmte realistische Romane und Erzählungen des 19. Jahrhunderts wie auch manche des 20. Jahrhunderts haben längst ihren festen Platz in der „Weltliteratur“ gefunden, und die realistische Erzählprosa ist heute, im 21. Jahrhundert, so aktuell wie eh und je. Allerdings wurde sie im 20. Jahrhundert von den verschiedenen Avantgarden radikal in Frage gestellt. André Breton polemisiert 1924 im Namen des Surrealismus explizit mit Dostojewskij, zitiert die Beschreibung von Raskolnikows Zimmer und will nicht gelten lassen, dass sich „der Geist, auch nur für einen Moment, solcher ‚Motive‘ annimmt“ („Que l'esprit se propose, même passagèrement, de tels ‚motifs‘, je ne suis pas d'humeur à l'admettre“).<sup>7</sup> Ja, Ortega y Gasset hat 1925 in seiner Abhandlung „La deshumanización del arte“ sowohl die Romantik als auch den Realismus abgelehnt, weil sie die Gunst des Volkes gesucht hätten, was seit der Französischen Revolution leider üblich sei. Ortega lobt Mallarmé, weil dieser, nach eigenem Bekenntnis, „das natürliche Material“ ablehnte. Ortegas Urteile sind ungewöhnlich, der Impuls, aus dem sie entstanden, muss aber sehr ernst genommen werden. Die Melodramatik des 19. Jahrhunderts mit Richard Wagner an der Spitze werde, so wird uns eingeschärft, durch Debussy, Strawinsky, Pirandello und den Kubismus endlich überwunden.<sup>8</sup>

Ich führe die Position Ortegas an, weil er den Realismus als Inflation von Privatgefühlen ablehnt, gleichzeitig aber zugeben muss, dass etwa ein Proust oder ein Joyce Beispiele dafür seien, „wie gesteigerter Realismus sich selbst überwindet“ („como por extremar el realismo se le supera“). Der „realistische Imperativ“, der das 19. Jahrhundert beherrschte, habe keinen „Willen zum Stil“, weil er den Künstler auffordere, „die Formen der Dinge nachzubilden“. Stilisieren aber bedeute, „das Wirkliche umformen, entwirklichen“ („estilizar es deformar lo real, desrealizar“).<sup>9</sup> Auch in seinen ebenfalls 1925 veröffentlichten „Ideas sobre

<sup>6</sup> Ebenda. S. 1087.

<sup>7</sup> Vgl. André Breton: Manifestes du Surréalisme. Paris: J.-J. Pauvert 1962, S. 20.

<sup>8</sup> Vgl. José Ortega y Gasset: La deshumanización del arte. In: Ortega y Gasset: Obras completas. Madrid: Revista de Occidente 1950, Tomo III.

<sup>9</sup> Ebenda. S. 368.

la novela“ polemisiert Ortega gegen den Begriff des „Realismus“ und behauptet, „dass er nicht einmal auf die Werke zutrifft, von denen er abgezogen wurde“ („Pero nadie dudará de su ineptitud si advierte que no puede ser aplicado a las obras mismas de que se considera extraído“). Gerade weil der Roman eine „realistische“ Gattung par excellence sei, vertrage er sich nicht mit der äußeren Wirklichkeit: „Um seine innere [Wirklichkeit] herzustellen, muss er die natürliche entthronen und vernichten“ („Precisamente al ser un género ‚realista‘ por excelencia resulta incompatible con la realidad exterior. Para evocar la suya interna necesita desalojar y abolir la circundante“). Und über Dostojewskij stellt Ortega fest:

Nicht hinsichtlich der Materie, sondern hinsichtlich der Form ist Dostojewskij ‚Realist‘ (No es la materia de la vida lo que constituye su ‚realismo‘, sino la forma de la vida).<sup>10</sup>

Ortega ist, grundsätzlich gesehen, zwar auf dem richtigen Weg, gelangt aber nicht wirklich an sein Ziel. Halten wir fest: Wo Ortega lobt, muss er zunächst feststellen, dass der Gelobte kein Realist ist.

So mag es scheinen, als stelle die Epoche des „Realismus“ innerhalb der Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts gar kein einheitliches Phänomen dar. Ist das aber wirklich so?

## Realismus – was ist das?

Es sei deshalb an dieser Stelle eine poetologische und damit generelle Definition des „Realismus“ eingeschaltet. Sie ist aus meinem eigenen Umgang mit „realistischen“ Texten hervorgegangen: Ein literarisches Kunstwerk ist dem Realismus zuzurechnen, wenn es

- (1) an keiner Stelle ein Naturgesetz verletzt („A miracle is a violation of the laws of nature“, sagt David Hume);<sup>11</sup>
- (2) durchgehend psychologisch plausibles Verhalten präsentiert;
- (3) den Zufall und das Außergewöhnliche nur dem menschlichen Wirklichkeits-sinn entsprechend zulässt;
- (4) eingebrachte Lebenswelten (Milieus) und Fachgebiete (Disziplinen) wissenschaftlich überprüfbar zur Darstellung bringt.

Dies ist eine generelle Definition, die die speziellen thematischen und anthropologischen Ausprägungen des Realismus überspringt. Unter thematischer

<sup>10</sup> José Ortega y Gasset: Ideas sobre la novela. In: Ortega y Gasset; Obras completas, op. cit., Tomo III.

<sup>11</sup> Vgl. David Hume: Of Miracles. In: Hume, Enquiries Concerning the Human Understanding and the Principles of Morals. Edited by A. Selby-Bigge. Second edition. Oxford: Clarendon Press 1961, S. 109–130, hier S. 114.

Ausprägung sind die jeweils behandelten Lebenswelten und Fachgebiete, unter anthropologischen Ausprägungen die der Darstellung jeweils zugrunde liegende „Weltanschauung“ (im Sinne von Karl Jaspers) zu verstehen. Diese generelle Definition des „Realismus“ ist, wie man sieht, poetologisch präzise und doch so weit gefasst, dass unter anderem sowohl der Naturalismus als auch die realistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts erfasst werden.<sup>12</sup>

Anders ausgedrückt: Das Phänomen des Realismus ist ahistorisch und historisch zu bedenken. Die speziellen Ausprägungen haben ihren historischen Ort. So wendet sich zum Beispiel das realistische Erzählen des 19. Jahrhunderts teilweise den Lebensbedingungen der Unterschichten zu und erweitert durch Einbeziehung des Hässlichen die Skala des Erzählwürdigen. Das Hässliche ist jedoch keine „conditio sine qua non“ des Realismus, sondern lediglich ein epochenspezifisches oder gattungsspezifisches Symptom, mag aber auch einfach Kennzeichen eines Individualstils sein. Natürlich ist es kein Zufall, dass 1853 die „Ästhetik des Hässlichen“ von Karl Rosenkranz erschienen ist.<sup>13</sup> Niemand aber wird bezweifeln wollen, dass auch die exklusive Darstellung einer Oberschicht „realistisch“ sein kann. Man denke nur an Marcel Proust.

Konkret gesprochen: Die hier gegebene generelle Definition des „Realismus“ erfasst nicht nur Stendhal, Balzac, Flaubert, Maupassant, Zola, Dostojewskij und Tolstoj, Keller und Fontane, William Dean Howells und Henry James, sondern auch Tschekow, Joseph Conrad, Joyce, Proust, Musil, Döblin, Dos Passos, Theodore Dreiser, James T. Farrell und William Faulkner. Aus der englischen Literatur seien Dickens und Thackeray genannt, sowie die Pioniere des Realismus Henry Fielding und Jane Austen. Solche Auflistung darf aber nicht vergessen machen, dass der Realismus natürlich viel älter ist als die Epoche seiner Herrschaft, die im 19. Jahrhundert einsetzt und im 18. Jahrhundert vorbereitet wurde. Man denke nur an den „pikaresken Roman“ mit „Lazarillo de Tormes“ (1554) als vollendetem Beginn sowie an viele Erzählungen in Boccaccios „Decamerone“ (1348–1353), an manche (nicht alle) der „Novelas Ejemplares“ (1613) von Cervantes.

Angesichts einer solch erdrückenden Menge von Namen ist zu fragen: Wer ist dann eigentlich kein „Realist“ im Sinne der gegebenen Definition? Antwort: Homer<sup>14</sup>, Dante, Swift, E. T. A. Hoffmann, Kafka. Man lese nur die „Odyssee“,

<sup>12</sup> Es scheint nicht überflüssig, darauf hinzuweisen, dass die hier vorgelegte generelle Definition des Realismusbegriffs auf anderes abzielt als Roman Jakobsons vielzitiertes Artikel von 1921: „O chudožestvennom realizme“ (Über den Realismus in der Kunst), worin die psychologischen Bedingungen für das Urteil, ein Text sei „realistisch“, an der für den russischen Formalismus zentralen Kategorie des Neuen festgemacht werden.

<sup>13</sup> Vgl. Franz Rosenkranz: Ästhetik des Hässlichen. Herausgegeben von D. Kliche. Leipzig: Reclam 1992.

<sup>14</sup> Was „Milieus“ und „Disziplinen“ angeht, so könnte man Homer durchaus einen Realisten nennen, wenn da nicht die Götter wären und die Schattengestalten des Hades. Vgl. Uvo Hölscher: Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman (München: Beck 1988). Dass ein Homer genau wusste,

die „Göttliche Komödie“ „Gullivers Reisen“, „Der goldne Topf“ und „Die Verwandlung“, um zu sehen, was ich meine. Was das 20. Jahrhundert anbelangt, so hat Franz Kafka den „Realismus“ überwunden, flankiert von Jorge Luis Borges – soweit es die erzählende Prosa betrifft. Für das Drama ist Samuel Beckett zu nennen. Solche Überwindung scheint einen Zug zum Elitären zu haben. Dass Kafka, Borges und Beckett zu Modeerscheinungen wurden, heißt nur, dass sie ins Gerede gekommen sind. „Man“ gilt etwas, wenn „man“ über sie spricht.

Der Hauptstrom der Literatur des 20. Jahrhunderts aber wird, was ihre Verbreitung anbelangt, immer noch vom Realismus bestimmt.<sup>15</sup> „Good reading for the millions“ lautet etwa der Leitspruch der New American Library. Und der Fischer Taschenbuch Verlag offeriert „Das gute Buch für jedermann.“ Vorangegangen war The Modern Library (Random House, USA) mit dem Programm „The Best of the World’s Best Books, now available in compact, inexpensive, definitive editions.“

Und damit kommen wir zum Leitgedanken der hier anstehenden Überlegungen, die im Realismus des 19. Jahrhunderts ihren Anlass haben. Dieser Gedanke lässt sich etwa folgendermaßen formulieren: Der „Realismus“, wie er im 19. Jahrhundert in der Literatur herrschend wurde, ist ein Produkt der Aufklärung. Die Literatur, insbesondere der Roman, wurde zu einem Instrument der Aufklärung, von Kant definiert als „der Ausgang des Menschen aus der selbst verschuldeten Unmündigkeit“ („Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ 1783). „Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!“ ist der Wahlspruch der Aufklärung, wie ihn Kant hier formuliert hat.<sup>16</sup> Es geht um die Beherrschung von Natur und Geschichte im Rahmen des Möglichen.

Die Aufklärung setzt die Kunst einem Legitimationszwang aus, dem die Literatur, insbesondere die Gattung des Romans, dadurch Rechnung trägt, dass sie dem Leser, dessen Prototyp jetzt der Zeitungsleser ist, Erkenntnisse liefert. Das Zeitalter des Fortsetzungsromans mit anonymen Zielgruppen beginnt. Die Poetik

---

mit solchen Veranschaulichungen die Empirie hinter sich gelassen zu haben, ist vorzusetzen, weil damit Grundtatsachen der Widerständigkeit von Außenwelt (Schicksal und Tod) ins Spiel kommen. Andererseits wiederum hätte Homer die Resultate der Technologie des 20. Jahrhunderts (Raumfahrt) als phantastisch einstufen müssen. Diese Überlegung zeigt, dass Punkt 1 (Hume „Of Miracles“) der hier vorgelegten generellen Definition eines realistischen literarischen Textes an das Bewusstsein des Autors geknüpft ist, in das wir als Leser seines Textes einzusteigen haben.

**15** Vgl. hierzu bezüglich des amerikanischen Romans im 20. Jahrhundert die grundsätzlichen Überlegungen zu „Mimesis und Selbstreferenz“, wie sie Heinz Ickstadt in seiner Monografie „Der amerikanische Roman im 20. Jahrhundert. Transformation des Mimetischen“ (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998) vorgelegt hat. Über die Gründe, die den „magischen Realismus“ Lateinamerikas zu einer europäischen Mode werden ließen, ist gesondert nachzudenken.

**16** Vgl. Immanuel Kant: Werke in 6 Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Wiesbaden: Insel-Verlag 1960–1964, Bd. 6: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?, S. 51–59.

des Fortsetzungsromans steht zur Diskussion an (William Mills Todd 1986).<sup>17</sup> Man bedenke, dass sowohl „Madame Bovary“ als auch „Verbrechen und Strafe“ zunächst als Fortsetzungsromane in Zeitschriften erschienen sind! Der Autor wird zum Beobachter der Wirklichkeit. Das Aktuelle wird zum Vorzugsgegenstand; Realisten sind selber unermüdliche Zeitungsleser. Zola legt 1880 in seiner Programmschrift „Le Roman experimental“ dar, wie der Autor eines Romans vorzugehen habe:

En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits [...]. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale.<sup>18</sup>

Die Brüder Goncourt rechtfertigen ihren Roman „Germinie Lacerteux“ aus dem Jahre 1864 im Vorwort mit folgendem Argument:

Aujourd'hui que le Roman [...] devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine, aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises.<sup>19</sup>

Flaubert äußert gegenüber George Sand sein berühmtes Credo: „Je crois que le grand art est scientifique et impersonnel“.<sup>20</sup> Balzac hat akribische soziologische Studien betrieben, um die „Comédie humaine“ schreiben zu können.

Diese Hinweise mögen genügen, um in Erinnerung zu bringen, dass für den realistischen Roman nicht die Phantasieleistung, sondern das exakte Beobachten der Wirklichkeit zur Kardinaltugend wurde (ein Beobachten, das auch das Experiment unter „geistigen“ Laboratoriumsbedingungen mit einschließen kann). Das literarische Kunstwerk will mit seinen Deskriptionen und Analysen „wissenschaftlich“ bestehen können, wenn sich auch die Autoren dabei keiner bestimmten wissenschaftlichen Schule anschließen müssen.

Allerdings werden bald die „Außenwelt“ und die „Innenwelt“ als die beiden Regionen der Aufklärung jeweils ihren dogmatischen Theoretiker hervorbringen: Karl Marx und Sigmund Freud, deren Theorien dann wiederum die literarische Praxis beeinflusst haben. Hier tut sich ein Problem auf: Für den Marxisten kann auch ein Märchen realistisch sein, wenn es den Klassenkampf richtig erkennen lässt, so wie ein realistischer Roman unrealistisch sein kann, wenn er den Klas-

<sup>17</sup> Vgl. William Mills Todd: *The Brothers Karamazov and the Poetics of Serial Publication*. In: *Dostoevsky Studies*, 7 (1986), S. 97–98.

<sup>18</sup> Vgl. Emile Zola: *Le roman experimental*. Chronologie et préface par Aimé Guédji. Paris: Garnier-Flammariion 1971, S. 64.

<sup>19</sup> Edmond et Jules de Goncourt: *Germinie Lacerteux*. Paris: Union générale d'éditions 1979, S. 24.

<sup>20</sup> Gustave Flaubert: *Correspondance*. 3 Bde. Herausgegeben von Jean Bruneau. Paris: Gallimard 1973–1991. (= Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 3, S. 578.

senkampf nicht richtig erkennen lässt. Und „richtig“ heißt: richtig im Sinne des Marxismus. Freud wiederum macht deutlich, dass es einen Realismus der Innenwelt gibt, der im Sinne meiner hier explizierten generellen Definition des Realismus *nicht* realistisch wäre: So wird zum Beispiel in E. T. A. Hoffmanns Nachtstück „Der Sandmann“ die subjektive und phantastische Wirklichkeit Nathanaels schließlich (nach der Präsentation seiner Briefe) als objektive Wirklichkeit der Fiktion gestaltet. Die Romantik liefert uns viele Beispiele eines Realismus der Innenwelt, nämlich der realistischen Abbildung von Traumwelten, die aber nicht sofort als solche erkennbar gekennzeichnet werden. Man denke nur an Puschkins Erzählung „Der Schneesturm“ (aus den „Geschichten des verstobenen Iwan Belkin“).

Ein solcher Realismus der Innenwelt kann durchaus in der Verkleidung eines Realismus der Außenwelt auftreten. Dies gilt zum Beispiel für Dostojewskijs „Verbrechen und Strafe“, für Julien Greens „Léviathan“, für Faulkners „Sanctuary“ (Die Freistatt) und Joseph Kessels „Belle de jour“ (verfilmt von Luis Bunuel), um nur ganz handgreifliche Beispiele zu nennen, alles Werke, die als Gedankenspiel ihrer Hauptgestalt konzipiert wurden und daraus ihre Tiefenwirkung beziehen: als suggestive Veranschaulichung verbotener Träume.

Wir betreten mit solcher Überlegung die faszinierende Region einer Tagtraumliteratur, die einer vorgetäuschten realistischen Poetik unterworfen wird und eine Gattung hervorbringt, die auch wesentliche Bereiche des Hollywood-Films beherrscht (Fritz Langs „Woman in the Window“, Billy Wilders „Double Indemnity“, David Lynchs „Lost Highway“ und „Mulholland Drive“). Die historischen Wurzeln solcher Phantasieleistungen liegen in der europäischen Romantik und dem ihr vorausliegenden englischen Schauerroman (Gothic novel) der Horace Walpole, Matthew Gregory Lewis, Ann Radcliffe, Charles Maturin. Immer geht es um die Erkundung der „Nachtseite der Seele“, die sich dem Licht der Aufklärung zu entziehen sucht und doch gerade in diesem Licht von höchstem Interesse ist.

Es ist also zwischen zwei Wirklichkeiten zu unterscheiden: der Wirklichkeit der Innenwelt, die ihr Leben im „Träumen“ hat, und der Wirklichkeit der Außenwelt, deren Wesensmerkmal das „Tatsächliche“ ist. Wenn hier von literarischem Realismus die Rede ist, so ist damit ausschließlich die Orientierung an der Außenwelt, der empirischen Realität, gemeint, in die die Innenwelt als explizit dargestellte Subjektivität eingegliedert ist. Beide Welten können in ein und demselben literarischen Text auch gleichberechtigt fusioniert werden, dann aber ist der Text kein „realistischer“ mehr. So lebt Adelbert von Chamisso's „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ von der phantastischen Voraussetzung, dass ein Mensch seinen Schatten verlieren kann – bei ansonsten realistischer Darstellung der Psychologie und des Milieus der Charaktere.

## Die Wahrheit der Dichtung

Die Tatsache, dass das realistische Erzählen sich am Ideal wissenschaftlicher Exaktheit orientierte, hat nun zweierlei zur Folge gehabt, das sich für die Rezeption der realistischen Texte als Kunstwerke negativ auswirken musste:

- (1.) der explizite oder implizite Anspruch auf wissenschaftliche Exaktheit unterwirft die Darstellung dem Fortschrittsglauben;
- (2.) der „Realismus“ sensibilisiert den Leser für die Richtigkeit der Darstellung.

Resultat: Die Wahrheit der Dichtung tritt hinter der Richtigkeit der Realien, das heißt hinter der Belehrung über spezielle Sachbereiche und Lebenswelten zurück. Der vom Realismus vermittelte Fortschrittgedanke wie auch die Reduktion der Wahrheit der Dichtung auf die „wissenschaftlich“ überprüfbare Richtigkeit der Darstellung führen zu einem kunstfremden Verstehen.

Was den Fortschrittsgedanken anbelangt, so ist festzustellen: Kunst kennt keinen Fortschritt. Jedes Kunstwerk, das gelungen ist, hat seine Vollendung in sich selbst. Joyce erzählt nicht „besser“ als Homer; wohl aber konnte Sauerbruch aufgrund des wissenschaftlichen Fortschritts „besser“ operieren als Hippokrates.

Während die Wissenschaft [...] bei jedem erreichten Ziel immer wieder weiter gewiesen wird und nie ein letztes Ziel noch völlige Befriedigung finden kann, so wenig als man durch Laufen den Punkt erreicht, wo die Wolken den Horizont berühren; so ist dagegen die Kunst überall am Ziel.<sup>21</sup>

Auf diese Weise hat Arthur Schopenhauer den hier vorliegenden Sachverhalt formuliert („Die Welt als Wille und Vorstellung“, § 36). Und zum anderen animiert die Exaktheit der soziologischen und psychologischen Analysen, die ein realistischer Text aufzuweisen hat, dazu, die künstlerische Darstellung nur noch „sachlich“ zu lesen, als Belehrung, als Summe von Urteilssätzen, die bejaht oder verneint werden können. Keine literarische Gattung hat so viele kunstfremde Diskurse ausgelöst wie der realistische Roman, weil er mit künstlerischen Mitteln zur unkünstlerischen Rezeption regelrecht einlädt.

Vladimir Nabokov hat recht, wenn er in seinen „Lectures on Literature“ (verfasst 1940) anlässlich der Sozialkritik, die Charles Dickens in „Bleak House“ eingebracht hat, Folgendes feststellt:

---

<sup>21</sup> Vgl. Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke. 7 Bde. Herausgegeben von Arthur Hübscher. Wiesbaden: Eberhard Brockhaus Verlag 1948–1950. Bd. 2: Die Welt als Wille und Vorstellung, § 36, S. 217–218. Was die Kunst betrifft, so lässt Schopenhauers Überlegung den Begriff der „Moderne“ als Kriterium der Wertung regelrecht zerschellen.



The study of the sociological or political impact of literature has to be devised mainly for those who are by temperament or education immune to the aesthetic vibrancy of authentic literature.<sup>22</sup>

Mit anderen Worten: Soziologische oder politische Sachverhalte darzustellen, kann niemals der alleinige Zweck eines Kunstwerks sein. Auch wenn sie dargestellt werden, sind sie immer nur Mittel zu einem Zweck. Die Wahrheit der Dichtung hat mit wissenschaftlich fundierter Richtigkeit nichts zu tun. Der künstlerische Rang von Tolstojs Roman „Krieg und Frieden“ ist unabhängig davon, ob die darin von Tolstojs veranschaulichte „Philosophie der Geschichte“ falsch oder richtig ist.

Der Begriff „Realismus“ benennt nur eine einzige Möglichkeit, „objektive Korrelate“ im Sinne T. S. Eliots herzustellen, um im Leser gezielt eine „Emotion“ auszulösen. „Realistisch“ im Sinne des (literarischen) Realismus kann immer nur „Seiendes“ dargestellt werden, nicht aber „Sein“ – so müsste man mit Martin Heidegger sagen, denn „Sein“ kann überhaupt nicht unmittelbar dargestellt werden, sondern ist als Referenzrahmen für Sinnggebung auf die Darstellung (Thematisierung) eines Sachverhalts angewiesen. Das heißt: Die Wahrheit der Dichtung kann als formulierte Wahrheit immer nur die Form eines spekulativen Satzes haben, der selber nicht dasteht, sondern „Wort des Auslegers“ ist, wie Hans-Georg Gadamer in „Wahrheit und Methode“ dargelegt hat.<sup>23</sup>

So ließe sich etwa die Wahrheit der „Brüder Karamasow“ unter den Hegelschen Satz bringen:

Was vernünftig ist, das ist wirklich, und was wirklich ist, das ist vernünftig („Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse“).<sup>24</sup>

Arthur C. Danto formuliert diese Einsicht auf folgende Weise: Ein Kunstwerk bringt etwas „zum Ausdruck“ an dem, „was es zeigt“ („expresses [something] about what it shows“). Und Ausdruck definiert Danto wie folgt:

The philosophical point is that the concept of expression can be reduced to the concept of metaphor, when the way in which something is represented is taken in connection with the subject represented.<sup>25</sup>

---

**22** Vladimir Nabokov: Lectures on Literature. Edited by Fredson Bowers. Introduction by John Updike. San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Company 1980 (= A Harvest Book), S. 64.

**23** Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: Mohr / Siebeck 1960, S. 445.

**24** Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Aufrisse (1830). Neu herausgegeben von Friedhelm Nicolini und Otto Pöggeler. Hamburg: Felix Meiner 1959 (= Philosophische Bibliothek; Bd. 33), S. 38.

**25** Vgl. Danto, op. cit., S. 197.

Abschließend sei noch ein aufschlussreiches Diktum Maupassants eingebracht. Er stellt im Vorwort zu seinem Roman „Pierre et Jean“ („Le Roman“, 1887) fest:

„Faire vrai consiste donc a donner l'illusion complète du vrai [...]. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes.“<sup>26</sup>

Das heißt mit anderen Worten, dass die Wahrheit der Dichtung mit einem „Realismus“ der Darstellung gar nichts zu tun hat. Es kommt vielmehr auf die Ausschaltung des Misstrauens auf seiten des Lesers an, auf eine „willing suspension of disbelief“, wie es Samuel Taylor Coleridge so treffend formuliert hat.<sup>27</sup>

Als paradoxer Sonderfall solcher „suspension of disbelief“ ist die Science Fiction anzusehen, denn, separat genommen, ist „Science“ per definitionem nicht Fiction und „Fiction“ nicht Science. Von Anfang an sah diese literarische Gattung, die in Edgar Allan Poe, Jules Verne und H. G. Wells ihre ersten Klassiker hat (aber noch viel älter ist), ihren Ehrgeiz darin, wissenschaftlich exakt zu beginnen und dann plötzlich detailbesessen ins Imaginäre abzuheben. Science Fiction ist simulierte Wissenschaft und erweist sich bei näherem Hinsehen gerade nicht als extremer Sonderfall des Realismus, sondern als dessen Musterbeispiel, was die Ontologie der Kunst betrifft: Denn es gehört zum Wesen der Kunst, mit der Wirklichkeit so umzuspringen, wie es ihr passt. Das heißt: Kunst kennt immer nur „imaginierte Realität.“

„Realismus“ in der Kunst ist immer Herablassung zum Zwecke der Transfiguration der Realität. In hermeneutischer Hinsicht bedeutet dies, dass sich jedes Kunstwerk gegen Fragen immunisiert, die nicht an es gestellt werden dürfen.

Anders gesagt: Mit dem „Realismus“ kommt die Kunst gerade nicht zu sich selbst, sondern lässt an dieser Sonderform deutlich werden, was sie niemals sein kann: pure Wiederholung der Wirklichkeit. Die Welt einer Dichtung gewinnt nicht in dem Maße an Überzeugungskraft, wie sie der empirischen Realität nahekommt. Vielmehr sorgt große Dichtung dafür, dass der Leser in die Prämissen ihrer innerfiktionalen Wahrscheinlichkeit „eingespurt“ wird. Solche Einspurung geschieht automatisch. Konfrontiert mit einer Dichtung, registriert unser Wirklichkeitssinn deren Welt als eine fiktional realisierte Möglichkeit, Erfahrung zu organisieren. Die Überzeugungskraft solcher Möglichkeit hängt nicht von deren Nähe zur alltäglichen Empirie ab, sondern vom Können des Künstlers. Jede dichterische Welt legt für sich fest, was gilt, und ist damit Resultat eines wirklichkeitsbestimmenden Konsensus zwischen Autor und Leser. Mit solchem

<sup>26</sup> Vgl. Guy de Maupassant: Pierre et Jean. Paris: Albin Michel 1968. Darin sein Vorwort „Le Roman“ von 1887.

<sup>27</sup> Vgl. Samuel Taylor Coleridge: Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions. Edited with an Introduction by George Watson. London / New York: Dent / Dutton 1960 (= Everyman's Library; 11), S. 169: „that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith“ (Chapter XIV).

Konsensus wird die Immunisierung des Kunstwerks gegen falsche Fragen vollzogen. Der Vollzug dieses Konsensus auf seiten des Lesers ist die „Einspurung“.<sup>28</sup>

Die innerfiktionale Wahrscheinlichkeit auf Prämissen zu gründen, die der empirischen Realität gerecht werden, ist nur eine einzige Möglichkeit unter zahllosen anderen, den Leser „einzuspuren“. Daraus folgt: Wer den Unterschied zwischen der „Wahrheit der Dichtung“ und der „Richtigkeit der Darstellung“ bedenkt, wird einräumen, dass selbst ein per definitionem „realistischer“ literarischer Text sein Wesensmerkmal als Kunstwerk nicht in seinem „Realismus“ hat.

Dies wird an der simulierten „Tatsächlichkeit“ der Science Fiction auf exemplarische Weise deutlich: mit Hilfe der „Wissenschaft“ wird vor unseren Augen eine phantastische Welt als empirische Wirklichkeit beglaubigt. Konkret gesagt: die Verständislenkung in „Time Machine“ von H. G. Wells beruht auf den gleichen ontologischen Voraussetzungen wie der Naturalismus in Zolas Roman „Nana“. Die Wahrheit der Dichtung stellt die empirische Wirklichkeit in ihren Dienst, weist ihr jeweils für immer eine Funktion zu, aus der sie nicht entlassen werden kann. Kunst kann nicht „realistisch“ sein.

## Mimesis

Der aristotelische Begriff der „Mimesis“ impliziert nicht die Verdoppelung der empirischen Wirklichkeit durch künstlerische Darstellung. Im Gegenteil. Mimesis ist Erkenntnis durch Darstellung. Was ein Gegenstand in Wahrheit ist, sein Wesen, kommt erst durch seine künstlerische Darstellung zum Ausdruck: als Erkenntnis, die vorher nicht da war, nur vom geistigen Auge des Künstlers erfasst wird und durch Darstellung öffentlich nachvollziehbar vorliegt. Mimesis hat deshalb als die Vollendung der empirischen Wirklichkeit zu gelten: der darzustellende Gegenstand wird vom Künstler zu phänomenaler Fülle entfaltet und erhält erst im Koordinatennetz der jeweiligen anthropologischen Prämisse seine moralische Bewertung.

Der amerikanische Meister der Kurzgeschichte, O. Henry (= William Sydney Porter), hat diesen Sachverhalt unvergesslich ins Bild gehoben. In seiner Kurzgeschichte „A Madison Square Arabian Night“ (1904) wird uns ein Porträtmaler geschildert, der keine Aufträge mehr bekommt, weil er auf seinen Bildern immer das wahre Wesen des Porträtierten hervortreten lässt. So hat er eine Ehefrau porträtiert, deren Mann, als er das Bild sah, sich sofort von ihr scheiden ließ.<sup>29</sup> Die Botschaft:

<sup>28</sup> In solchem Zusammenhang bietet es sich an, die von Irving Goffman geleistete „frame analysis“ auf literarische Texte anzuwenden. Vgl. Irving Goffman: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. With a foreword by Bennett M. Berger. Boston: Northeastern University Press 1986.

<sup>29</sup> Vgl. O. Henry: *A Madison Square Arabian Night*. In: O. Henry, *The Collected Stories*. Mattituck, New York: The American Reprint Company 1978, S. 166–172. Vgl. hierzu Aristoteles: *Poetik*. Eingel.

Darstellung ist Mimesis, Mimesis ist Erkenntnis. Der empirische Gegenstand lässt diese Erkenntnis ohne künstlerische Mithilfe nicht aufleuchten. Porträtiert wurde die „Gesinnung“ der Ehefrau, die nur dem geistigen Auge des Künstlers sichtbar ist. Es geht nicht um „realistische“ Hässlichkeit, die abgebildet wird, nicht darum, diese eine Frau wiederzuerkennen, wenn man ihr Porträt ansieht. Dann hätten wir es mit einer nur „richtigen“ Darstellung zu tun. Hier aber geht es um mehr.

O. Henrys Intention bedarf höchster Reflexionswachheit, um nicht simplifiziert zu werden. Sache der Kunst ist ein Realismus der Innerlichkeit. Da wir als Leser weder das Porträt noch die porträtierte Ehefrau zu sehen bekommen, bleibt das Ganze auf die amüsanteste Weise „abstrakt“ und zwingt uns, ohne Ablenkung durch empirische Wirklichkeit, zum Nachdenken über Wirklichkeit und Mimesis. O. Henry hat einen Metatext über das Wesen der Kunst geliefert – in der Gestalt einer Kurzgeschichte, die das Wesen der Kunst zum Thema hat.

### **Nachbemerkung:**

#### **Sergej Eisensteins „Panzerkreuzer Potjomkin“ und Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“**

Die Unterscheidung zwischen „richtig“ und „wahr“ führt zu einem Problem, das, wie mir scheint, noch viel zu wenig beachtet wurde, weil es sich nicht sofort zu erkennen gibt: Wie sollen wir uns gegenüber einem Kunstwerk verhalten, das künstlerisch gelungen eine Weltanschauung bejahend zum Ausdruck bringt, die wir ablehnen?

Man denke an Sergej Eisensteins „Panzerkreuzer Potjomkin“ (1925) und Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“ (1935), beides Filme, die in aller Welt als vollendete Kunstwerke gelten und dennoch eine anerkannt negative Ideologie transportieren: Hinter „Potjomkin“ steht die Sowjetunion, hinter dem „Triumph“ steht das Dritte Reich. Anders gesagt: Die Eschatologie der kommunistischen „Revolution“<sup>30</sup> führt zum Archipel Gulag als unwiderruflicher Realität, und die Eschatologie der nationalsozialistischen „Bewegung“ zum Zweiten Weltkrieg und zu Auschwitz. Beidemal wird

---

leitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann. München: Heimeran 1976 (= Dialog mit der Antike. Herausgegeben von Klaus Bartels; Band 7). Zur Nachahmung vgl. insbesondere Abschnitt 4, S. 44–47.

**30** Zu Eisensteins Konzeption seines „Potjomkin“ vgl. Jay Leyda: *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*. London: George Allen & Unwin Ltd. 1960, S.193–199. Vgl. des weiteren Sergei Eisenstein: *Ausgewählte Aufsätze*. Aus dem Russischen von Dr. Lothar Fahlbusch. Mit einer Einführung von R. Jurenew. Berlin: Henschel-Verlag 1960. Wichtig für das prosowjetische Selbstverständnis Eisensteins. Kein Wunder, dass Eisenstein während der „Red Decade“ (= Dreißigerjahre) Anerkennung in den USA gefunden hat. Vgl. Ivor Montagu: *With Eisenstein in Hollywood. A Chapter of Autobiography*. Including the Scenarios of „Sutter's Gold“ and „An American Tragedy“. Berlin: Seven Seas Publishers 1974. Die Treppe von Odessa aus Eisensteins Meisterwerk existiert inzwischen als Postkarte mit den Aufschriften: „Potemkinskaja lestnica“ und „The Potjomkin Stairway“.

die jeweils dargestellte historische Situation in einem Ausschnitt „richtig“ fixiert, wozu auch die in Detail und Kontext „tendenziöse“ Sicht gehört. Wir haben es mit politischer Propaganda zu tun, die gekonnt ins Bild gehoben wird. Die „Regie“ lässt nichts zu wünschen übrig. Eisenstein und Riefenstahl verstehen ihr Handwerk und gelten noch heute als unbestrittene Meister ihres Fachs.

Ja, „Triumph des Willens“ (1935, 114 Minuten) liefert eine ganz besondere Art des „Realismus“, denn „photographiert“ wird das Geschehen des 6. Reichsparteitags der NSDAP vom 4. bis 10. September des Jahres 1934 in Nürnberg, der unter dem Motto „Parteitag der Einheit“ stattfindet.<sup>31</sup> Wir sehen den „Führer“ und seine Gefolgschaft „live“ (mit „Fahnenwald“, Wehrmacht, SA, Hitlerjugend sowie jubelndem Volk in den Straßen) – und das ausgerechnet genau an dem Ort, an dem vom 20. November 1945 bis zum 1. Oktober 1946 die „Nürnberger Prozesse“ gegen die „Hauptkriegsverbrecher“ stattfanden, was allerdings „damals“, im Jahre 1934, noch keiner ahnen konnte.

Das heißt: Im „Triumph des Willens“ wird nichts erfunden; es gibt keine Rückblenden aus älteren Materialien; nichts wurde später „nachgestellt“; alles ist unmittelbare Gegenwart: Wirklichkeit, wie sie ist, hier und jetzt. „Potjomkin“ hingegen liefert nachgestellte, historisch recherchierte Realität.

Ein ähnliches, wenngleich nicht identisches Verfahren liegt Truman Capotes „nonfiction novel“ „In Cold Blood“ zugrunde: Was erzählt wird, hat der Autor persönlich recherchiert; nichts ist erfunden, alles beruht auf Zeugenaussagen. Und doch beruht die Aussage des Ganzen, auf die alles hinausläuft, ganz und gar auf der Intention des Autors, der die Richtigkeit der Fakten arrangiert zur Wahrheit des künstlerischen Ausdrucks: Schicksal und Tod des Individuums ergeben keinen Sinn. Was uns im Leben zustößt, wird durch Kontingenz bestimmt. Dass die Familie Clutter ermordet wurde, beruhte auf einer Verwechslung. Und die beiden Mörder gerieten nachweislich, jeder auf seine Art, durch Zufälle ins gesellschaftliche Abseits. Unabsehbar die auf materiellen Erfolg ausgerichtete Gesellschaft, die den Schauplatz liefert. Das ist die Wahrheit über die bestehende Welt. Capotes Verfahren steht Riefenstahl näher als Eisenstein.

Denn ganz ähnlich wie Truman Capote arrangiert Leni Riefenstahl die Richtigkeit der Fakten des Reichsparteitags im Nürnberg des Jahres 1934 zur Wahrheit des künstlerischen Ausdrucks. Gestaltet wird die Begeisterung für das Kollektiv eines Volkes, das dem Willen seines „Führers“ gehorcht. In aktiver Funktion Teil dieses Kollektivs zu sein, wird als das höchste Glück des Individuums veranschaulicht. Das ist die Wahrheit über die bestehende Welt, denn die Feinde der Vergangenheit stehen auch in der Zukunft schon bereit. Und dagegen muss Deutschland gewappnet sein. Devianz ist nicht gefragt.

Die eschatologische Perspektive fehlt auch nicht im „Panzerkreuzer Potjomkin“, einer „Doku-Fiktion“ anlässlich einer tatsächlichen Meuterei 1905 in Odessa, die aber

---

<sup>31</sup> Vgl. Angelika Taschen (Hg.): Leni Riefenstahl. Fünf Leben. Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo: Taschen GmbH 2000, S. 289.

Episode blieb. Der Film präsentiert die Episode zum „20. Jahrestag“ dieser Meuterei im Jahre 1925: als Symbol der Revolution von 1905, die noch scheitern mußte. Lenins erfolgreiche Revolution fand erst 1917 statt, protokolliert von John Reed als „Ten Days That Shook the World“ (erschieden 1919 in New York mit einem Vorwort Lenins und 1923 auf Russisch mit einem Vorwort von Nadjeschda Krupskaja, der Ehefrau Lenins).

Eisensteins Botschaft: Die Feinde der Revolution mögen 1905 noch an der Macht sein: das aber wird sich bald ändern. Die Meuterei auf dem „Panzerkreuzer Potjomkin“ wird schnell zum „emblematischen Vorbild.“ Der Kommunismus wird siegen! Das ist die Wahrheit über die bestehende Welt.

Wer sich aber heute mit dem Wissen des Historikers „Potjomkin“ und „Triumph“ ansieht, muss feststellen: Eisenstein und Riefenstahl haben sich geirrt. Kommunismus und Faschismus sind auf der Strecke geblieben, weil sie der „Vernunft in der Geschichte“ (Hegel) nicht entsprechen konnten.

Was aber bedeutet das für unsere heutige Konfrontation mit „Potjomkin“ und „Triumph“? Können wir beide Werke noch als „Kunstwerke“ würdigen – unter Ausblendung dessen, „wohin das alles geführt hat“? Eins zumindest scheint festzustehen: Der Grund des Vergnügens am totalitären Staat, noch in Kraft für Eisenstein und Riefenstahl, gehört heute der Vergangenheit an. Gilt das aber auch für den „künstlerischen Wert“ ihrer Werke?

Auf diese Frage gibt Broder Christiansen eine eindeutige Antwort: die „Objektsynthese“ wird verhindert, sobald wir der historischen Situation nachgehen, aus der das betreffende Werk seine Anschauungen bezieht. Auch ein Wissen von Entstehungsgeschichte und Wirkungsgeschichte kann zur adäquaten „Objektsynthese“ nichts beitragen, die ausschließlich in „der poetologischen Rekonstruktion“ ihr Ziel hat.<sup>32</sup>

Konkret gesagt: Es kommt darauf an, „Panzerkreuzer Potjomkin“ und „Triumph des Willens“ als anschaulich gestaltete Sachverhalte genau so nachzuvollziehen, wie sie von Eisenstein und Riefenstahl gemeint sind und „ins Werk gesetzt“ wurden.

Heißt das: Wir müssen, um künstlerischen Wert zu erkennen, von der kritischen Einschätzung der gestalteten Weltanschauung absehen? Keinesfalls. Das „lesende Bewusstsein“ hält in der Konfrontation mit einem „literarischen Text“ (oder einem Drehbuch) immer ganz verschiedene Positionen parat. Wie bereits gezeigt wurde, hat jede dieser Positionen ihr eigenes Recht. Genau das belegt ja die Lehre vom „Vierfachen Schriftsinn.“ Der „tropologische Sinn“ ist es, der als Anwendung des Verstandenen auf mich selbst dafür sorgt, dass heute „Potjomkin“ und „Triumph“ ihre vehemente Ablehnung finden. Unberührt davon bleibt der „anagogische Sinn“ als „poetologische Rekonstruktion“. Es wird zwar beidemal „Geschichte“ dargestellt, doch dürfen beide Filme deshalb nicht wie die Texte eines Historikers gelesen werden, weil dann eine Einrede aus einem anderen Sachverständnis möglich wäre.

---

<sup>32</sup> Zum Begriff der „Objektsynthese“ vgl. oben Siebter Essay: „Dominante“, „Differenzqualizität“ und „Objektsynthese“: drei Schlüsselbegriffe in Broder Christiansens „Philosophie der Kunst.“

Der literarische Text aber legt als endlicher Text ohne Sprecher ein für allemal fest, was als „Datum“ zu gelten hat.

Die Frage: „Kann Kunst ‚realistisch‘ sein?“ findet, wie ich sagen möchte, in der Konfrontation mit Eisensteins „Panzerkreuzer Potjomkin“ und Riefenstahls „Triumph des Willens“ ihre exemplarische Provokation. Denn: Politische Propaganda ist, um zu überzeugen, auf historisch exakten „Realismus“ angewiesen. Beidemale begegnen wir einem „Realismus“ der Richtigkeit der Fakten, bei Riefenstahl haben wir es sogar mit einer echten „Dokumentation“ zu tun: Hitler „live“ in einer Selbstinszenierung von teuflischem Raffinement, bejahend „photographiert.“ Und doch ist das, was beidemale in Bann schlägt, gerade nicht die Richtigkeit der arrangierten Fakten, sondern die Wahrheit des „Ausdrucks, der Eindruck macht“, weil hier jeweils alle Fakten auf ein einziges Ziel hin gebündelt werden. Beidemale dressiert die „Dominante“ als Begriff die Fakten der Anschauung bis ins kleinste Detail. Im Sinne Ortegas wird die Wirklichkeit damit zur Kunst „entwirklicht“ („estilisar es deformar lo real, desrealizar“).

„Potjomkin“ lebt als demonstrierter Widerstand von der sich steigernden Ungerechtigkeit, Infamie und Grausamkeit des Gegners (Gipfel: Treppe von Odessa); „Triumph“ lebt von der Ordnung der Aufmärsche als Entsprechung zur ordnenden Ideologie in den Köpfen der Redner, die im Willen des „Führers“ ihr Leitbild haben. Der Einzelne ist soviel wert wie das politische Kollektiv, dem er sich anschließt. Das ist hier die „vernünftige“ Botschaft. Und darüber ist nachzudenken.

Bereits 1922 hatte Jewgenij Samjatin mit seinem Roman „Wir“ am Beispiel des jungen Sowjetstaats die Vernichtung des „Ich“ durch das „Wir“ des ideologisch dressierten Kollektivs in satirischer Zuspitzung vor Augen geführt. Im „Einzigsten Staat“ herrscht ein Diktator, der „Wohltäter“ genannt wird. Gegner werden auf der „Maschine“ des Wohltäters verflüssigt (= „Liquidation“, ganz wörtlich genommen), oder sie werden durch die „Große Operation“ von ihrem Phantasiezentrum befreit, so dass sie nur noch arbeiten wollen.<sup>33</sup> Mit den Mitteln der „Science Fiction“ wird von Samjatin das Funktionieren des totalitären Staates veranschaulicht, so dass nach der Lektüre dieses Romans Leni Riefenstahls begeistert marschierende Kolonnen wie „Science Fiction“ wirken, die den Alptraum des Fortschritts vor Augen führen.

---

<sup>33</sup> Zu Samjatins „Wir“ vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Staat und Revolution im russischen Roman des 20. Jahrhunderts 1900–1925. Eine historische und poetologische Studie. Heidelberg: Mattes Verlag 2005, S. 187–208.

## Zehnter Essay

# Die Wirklichkeit der „anthropologischen Prämisse“ und die „impliziten Axiome“ fiktiver Welten

### Vorbemerkung

Die „anthropologische Prämisse“ legt die Faktoren fest, von denen das „Schicksal“ der dargestellten Charaktere geprägt wird. Diese Faktoren lassen sich am Verlauf der Handlung ablesen, sind aber nicht Thema der Darstellung. Im Referenzrahmen der anthropologischen Prämisse werden die „impliziten Axiome“ wahrgenommen als Selbstverständlichkeiten im Denken, Fühlen und Handeln der dargestellten Charaktere. Auch sie sind nicht Thema der Darstellung und müssen vom Leser als „Gesinnung“ der dargestellten Individuen jeweils erschlossen werden. Anthropologische Prämisse und implizite Axiome regeln gemeinsam die „Einspurung“ des Lesers in die Wertsetzungen der fiktiven Wirklichkeit des literarischen Textes. Für eine adäquate Interpretation eines literarischen Textes müssen seine anthropologische Prämisse und die impliziten Axiome der handelnden Personen erschlossen werden.

### Die anthropologische Prämisse

Die anthropologische Prämisse der Welt eines literarischen Textes ist die Bedingung der Möglichkeit dafür, dass die Lösung eines Problems in ihrer Exemplarik erkannt wird. Die anthropologische Prämisse ist auch dann präsent, wenn niemand innerhalb der Welt des Textes sie „sieht“ – das heißt: wenn nur der Leser sie sieht.

Ich will ein Beispiel bringen. Rodion Raskolnikow, die Hauptgestalt in Dostojewskijs Roman „Verbrechen und Strafe“, stellt sich nach der Tat, die sich durch eine Reihe von Zufälligkeiten als ein perfektes Verbrechen erweist, der Polizei und nimmt die vom Gesetz vorgesehene Strafe an: acht Jahre Zuchthaus in Sibirien.<sup>1</sup> Die anthropologische Prämisse dieses Werks lässt den Menschen nur als sittlichen Menschen zu. Entzieht sich der Mensch der Sittlichkeit, so hört er auf, zu sein. Der Selbstmord Swidrigajlows, der seine eigene Frau umgebracht hat und sich nicht der Polizei stellt, zeigt, wie solches Aufhören aussehen kann: der Mensch verschwindet physisch. Der Selbstmord ist nur der Ausdruck für die vorangegangene Abtötung des Selbst durch unsittliches Handeln. Das Schicksal Swidrigajlows zeigt, dass der nicht-sittliche Mensch innerhalb der sittlichen Welt keinen Ort hat. Auch ein Mensch, der des Mordes schwere Tat vollbracht hat, steht jedoch bei Dostojewskij noch in der Frei-

---

<sup>1</sup> Vgl. Fjodor Dostojewskij: Verbrechen und Strafe. Roman. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2000.



heit. Er kann durch Annahme der Strafe „in der Welt“ bleiben. Der Mörder hat, gemäß der anthropologischen Prämisse Dostojewskijs, ein Recht auf Strafe, die ihn in die menschliche Gemeinschaft zurückholt, die er durch sein Verbrechen verlassen hat. Raskolnikow bleibt in der Welt durch den Sprung in die Strafe. Man bedenke, dass er die Wahl hatte zwischen Selbstmord, Flucht ins Ausland und Annahme der Strafe. Alle drei Möglichkeiten gehen ihm durch den Kopf. Eine denkbare vierte Möglichkeit, dass Raskolnikow die Krise der Isolation nach der Tat überwindet und ungerührt in die Banalität der bestehenden Welt zurückkehrt, hätte die anthropologische Prämisse verändert und konnte deshalb für Dostojewskij gar nicht in Betracht kommen. Dostojewskijs nachweisliches Schwanken, wie er den Roman zu Ende führen sollte, war kein Schwanken bezüglich der zu wählenden anthropologischen Prämisse, sondern ein Schwanken bezüglich des Schicksals Raskolnikows innerhalb der von der anthropologischen Prämisse vorgezeichneten Möglichkeiten.

Anthropologische Prämissen sind als „Menschenbilder“ Definitionen des Wesens des Menschen, die, vom Autor gewählt, die Konstruktion von Charakteren und Handlung maßgebend beeinflussen, was sich am Schicksal Raskolnikows exemplarisch demonstrieren lässt. Es ist leicht einzusehen, dass die anthropologische Prämisse auf eine hermeneutische Verpflichtung des Lesers hinausläuft. Er hat die Prämisse zu durchschauen, um den Text, dessen Welt von ihr geprägt ist, adäquat zu verstehen.

Anthropologische Prämissen mögen jeweils geschichtlich vermittelt sein; in einem literarischen Kunstwerk festgehalten, können sie aber zu jeder Zeit vom Leser als Möglichkeiten des Weltverständnisses erlebt werden. Dazu bedarf es allerdings eines geschulten hermeneutischen Bewusstseins, damit nicht die eigene geschichtliche Situation (mit ihren Selbstverständlichkeiten hier und jetzt) in die jeweils literarisch hinterlegte und erschlossene Welt hineingetragen wird, wodurch eine unzulässige Perspektive herrschend würde. Die Lektüre fände dann im Fadenkreuz fester Vorurteile statt, die eine neutrale Rezeption verhindern.

## Implizite Axiome

Im Referenzrahmen der jeweiligen anthropologischen Prämisse bestimmen die impliziten Axiome des Verhaltens der dargestellten Charaktere deren adäquate Einschätzung durch den Leser. „Axiom“ definiert sich als „Grundsatz, der keines Beweises bedarf.“ So sieht etwa in einem Roman das implizite Axiom hinter jeder einzelnen Person anders aus: als Grundsatz der jeweils gelebten Gesinnung. Aus der Nähe oder Ferne dieser impliziten Axiome zur anthropologischen Prämisse bestimmt sich der gute oder der schlechte Charakter dieser Person. Die impliziten Axiome der handelnden Personen finden also im Licht der herrschenden anthropologischen Prämisse ihre Beurteilung, die der Leser zu erschließen hat.

Wenn im Roman „Verbrechen und Strafe“ die Prostituierte Sonja Marmeladowa dem Mörder Raskolnikow in ihrem Zimmer aus der Bibel die Geschichte von der

Auferweckung des Lazarus vorliest, so wird sie damit, als christliches Bewusstsein, eindeutig positiv gekennzeichnet. In einem kommunistisch fundierten Roman aber würde dieselbe Szene einen eindeutig negativen Akzent setzen: als Plädoyer für ein abzulehnendes christliches Weltbild. Die anthropologische Prämisse eines kommunistischen Romans würde eine Gestalt, deren implizites Axiom das Christentum wäre, nur in nachweislich negativer Funktion zulassen.

Man denke nur an Fjodor Gladkows Roman „Zement“, wo uns genau das als fiktive sowjetische Wirklichkeit des Jahres 1922 vor Augen geführt wird.<sup>2</sup> Das „implizite Axiom“ aber, das Sonja Marmeladowas Denken, Fühlen und Verhalten bestimmt, lässt sie in „Verbrechen und Strafe“ zu einer absolut positiven Gestalt werden, denn es wird von der „anthropologischen Prämisse“, die mit dem Schicksal Raskolnikows ihr prominentes Profil erhält, bestätigt.

## Schlusswort

Die gesellschaftliche Wirklichkeit der Welt eines literarischen Textes hat also in der anthropologischen Prämisse und den impliziten Axiomen der handelnden Personen ihre Substanz, die als eine solche nicht wörtlich dasteht, sondern durch Interpretation erschlossen zu werden hat, eine Interpretation nach Maßgabe des Denkraums, der von der jeweiligen Welt des literarischen Textes eröffnet wird.

Der Leser hat es also in beiden Fällen mit etwas zu tun, das nicht wörtlich dasteht, also nicht „zitierbar“ ist, und doch eindeutig da ist: als Implikation. Der nicht-literarische Text ist aufgrund seiner Natur zu solchen Implikationen nicht fähig. Leider wird aber der literarische Text immer wieder so gelesen und gedeutet werden, als wäre er ein nicht-literarischer Text, gegen den Einwände aus einem anderen Verständnis der gestalteten Sachverhalte möglich sind. Der literarische Text „tabuiert“ seine Sachverhalte gegen Fragen, die nicht gestellt werden dürfen. Darin besteht seine spezielle Autonomie. Die Literaturwissenschaft im strengen Sinne will diese spezielle Autonomie definieren und zur Geltung bringen.

---

<sup>2</sup> Zu Gladkows „Zement“ vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Staat und Revolution im russischen Roman des 20. Jahrhunderts, 1900–1925. Eine historische und poetologische Studie. Heidelberg: Mattes Verlag 2005, S. 153–183.

Elfter Essay

## **Lesendes Bewusstsein: „Lektüre“ als zentrales Problemfeld der Literaturwissenschaft**

### **Vorbemerkung**

Als Abschluss des literaturtheoretischen Teils und als unmittelbare Vorbereitung der nachfolgenden drei Werkanalysen ist nun der programmatische Titel der vorliegenden Monografie zu erläutern: Das „Lesende Bewusstsein“ erweist sich in unserem Zusammenhang als das „Organ“ (= Instrument) für die Rezeption literarischer Texte. Es geht um die Einsicht, dass der Autor als Produzent eines literarischen Textes dem natürlichen Verstehen genauso verpflichtet ist wie der Leser als Rezipient eines literarischen Textes. Adäquate Auslegung fusioniert künstlerische Intelligenz, Poetologie und Hermeneutik. Es kommt darauf an, sich darüber klar zu werden, was mit unserem Bewusstsein geschieht, wenn wir einen literarischen Text lesen. Wie sieht der Denkraum aus, in den uns die Lektüre eines literarischen Textes entführt? Nach welchen Gesetzen bewegen wir uns darin?

### **„Spuren lesen“ und „Lesen“**

In der Geschichte der Menschheit ist das Lesen früher da als die Schrift. Auch wer weder Lesen noch Schreiben kann, ist doch fähig, Spuren zu lesen. Spuren lesen aber heißt, etwas zum Zeichen nehmen, um sich in der Welt eine Orientierung zu geben. Die Spurensicherung im Tatortkrimi ist dafür ein beredtes Beispiel.

Um Spuren als solche zu erkennen und richtig zu lesen, ist Sachverstand nötig, ein Sich-Auskennen, das nicht mit „Bildung“ identisch ist. Ein Bankräuber benötigt, um erfolgreich zu sein, keine „Bildung“, sondern einschlägiges Sachwissen, das auf Praxis ausgerichtet ist. Von Kindheit an sehen wir uns gezwungen, die Umwelt zu verstehen, um nicht zu Schaden zu kommen. Das „Sein des Daseins“ kennzeichnet Heidegger als „Sorge“ („Sein und Zeit“, § 41)<sup>1</sup> und meint damit, dass wir ständig und automatisch zwischen dem Zuträglichen und dem Abträglichem unterscheiden, weil wir „in der Welt“ sind.

Was den Körper betrifft, so lernen wir diese Unterscheidung recht schnell. „Gebranntes Kind scheut das Feuer.“ Was aber die Seele betrifft, so lernen wir, Schmerzen zu vermeiden, nur sehr langsam als „bittere Erfahrung“. Und doch wird

---

<sup>1</sup> Vgl. Martin Heidegger: Sein und Zeit. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1977 (= Gesamtausgabe; Bd. 2). Darin: Sechstes Kapitel: Die Sorge als Sein des Daseins, § 39–46, S. 240–305.

nicht jeder durch Erfahrung klug. Die Psychiatrie hat darüber viel zu berichten. Immer aber geht es darum, dass wir Zeichen, die bereits da sind, bemerken und richtig lesen, um uns auf die Zukunft hin vernünftig zu orientieren.

Zu unterscheiden sind natürliche Zeichen und künstliche Zeichen. Eine Wettervorhersage kann sich in bestimmten Fällen auf natürliche Zeichen berufen:

Es geht eine dunkle Wolk' herein.  
 Mich deucht, es wird ein Regen sein,  
 Ein Regen aus den Wolken  
 Wohl in das grüne Gras.<sup>2</sup>

Verkehrszeichen hingegen sind künstliche Zeichen, die vom Menschen willkürlich gemacht werden. Sie müssen erlernt werden, um verstanden zu werden. Aber auch sie sind noch keine Schrift. Auch Analphabeten könnten sie erlernen und verstehen. Zeichen verstehen heißt, Bedeutung verstehen: aus einem impliziten, gewussten oder zu erschließenden Zusammenhang heraus. Schrift braucht dabei nicht vorzukommen. Und Bedeutung verstehen heißt, sich in der Welt eine Orientierung geben. Wer als Autofahrer den Winker eines Linksabbiegers, den er überholen will, nicht beachtet, kann einen Unfall auslösen, weil er sich nicht die richtige Orientierung gegeben hat. Dies erläutert Heidegger 1927 in „Sein und Zeit“ (§ 17: Verweisung und Zeichen).

In seiner unnachahmlichen Fähigkeit zum philosophischen Wortspiel leitet Heidegger den Begriff „Bedeutung“ vom Verb „bedeuten“ ab – dies aber im Sinne von: „er bedeutete mir, zu schweigen,“ oder: „er bedeutete mir, sofort zu ihm zu kommen.“<sup>3</sup> „Bedeuten“ heißt hier, dass mir durch einen Gestus etwas zu verstehen gegeben wird, damit ich mich in einer bestimmten Weise verhalte. Eine nonverbale Empfehlung findet statt, die Bestätigung oder Warnung sein kann. „Bedeutung“ verstehen, heißt also: sich eine notwendige Orientierung geben. Im „Buch der Welt“ zu lesen, lässt uns also eine Richtung finden, ohne dass im konkreten Sinne von „Schrift“ die Rede sein könnte.

## Der Begriff „Lektüre“

Solche Überlegungen haben nun eine erste Grundlage dafür hergestellt, den Begriff „lesendes Bewusstsein“ in unserem Zusammenhang zu erläutern. Es geht um die „Lektüre“ literarischer Texte. Die „Schrift“ hat jetzt ihren Auftritt. Und das Motto der vorliegenden Monografie lautet nicht von ungefähr:

<sup>2</sup> Anonym. Hier zitiert nach: Werlin's Liederwerk 1646. In: Hein und Oss Kröher (Hrsg.): Das sind unsere Lieder. Ein Liederbuch. Frankfurt am Main 1977, S. 74.

<sup>3</sup> Vgl. Martin Heidegger, op. cit., § 18: Bewandnis und Bedeutsamkeit: die Weltlichkeit der Welt, S. 111–119.

Körper und Stimme leiht die Schrift dem stummen Gedanken,  
Durch der Jahrhunderte Strom trägt ihn das redende Blatt.<sup>4</sup>

(Friedrich Schiller: „Der Spaziergang“)

Lesen heißt jetzt nicht mehr „Spuren lesen“, sondern ein gedrucktes Buch lesen. Gewiss, „Literatur“ war schon früher da als das gedruckte Buch, denn: Geschichten zu erzählen, gehört seit eh und je zur menschlichen Geselligkeit. Der Rhapsode trug öffentlich vor, und die Zuhörer „hörten“, wie es Odysseus ergangen ist. Auch ein Analphabet kann zuhören und verstehen. Ja, in unserer Zeit kehrt das Zuhören auf neue Weise zurück: im „Hörbuch“, das inzwischen in jeder Buchhandlung zu haben ist. Damit wird dem Leser das Lesen abgenommen, und der Leser wird zum Zuhörer. Außerdem aber gab es ja seit eh und je das Theater; mit dem 20. Jahrhundert kommen (Ton-) Film und Fernsehen hinzu. Wozu dann noch das Buch?

Die intensive Aneignung der griechischen Tragiker aber – eines Aischylos, Sophokles, Euripides – wie auch der Bühnenstücke eines Shakespeare oder eines Molière geschieht immer noch, so bleibt festzustellen, durch das Lesen gedruckter Bücher. Weniger gelesen werden Opernlibretti und Drehbücher, denn man muss sie sich beschaffen; zunächst und zumeist allerdings bleibt es beim Opernbesuch, beim Kinobesuch oder beim Ansehen einer „Fernsehaufzeichnung“ – von den Fernsehfilmen ganz zu schweigen, die den Groschenroman so erfolgreich neu eingekleidet haben und keinerlei Diskussion auslösen.

So darf also behauptet werden: Die Aneignung der Weltliteratur wird durch „Lektüre“ vollzogen. Und es ist kein Zufall, dass die „Interpretation“ eines literarischen Textes wie auch die eines Films „Lesart“ genannt wird. Anders gesagt: das lesende Bewusstsein findet in der Lektüre eines literarischen Textes sein ganz besonderes Spielfeld. Und dieses Besondere ist kenntlich zu machen.

## Abgrenzung gegen Theater, Oper und Film

Theater, Oper und Film (sowie Fernsehen) können in unseren Zusammenhang nicht einbezogen werden. Das hat seinen Grund vor allem darin, dass hierzu die Musik als Mittel der Verständnislentung ausführlichste Analysen erfordern würde, die zwar literaturwissenschaftliche Parallelen hätten, aber doch auf ein eigenes disziplinäres Zentrum angewiesen blieben, um ergiebig und haltbar zu sein. Die Lektüre eines literarischen Textes kennt keine Musik, wenn auch Musik als literarisches Thema durchaus als Vorzugsgegenstand bedeutender Dichtung anzutreffen ist. Man denke an Mörikes Erzählung „Mozart auf der Reise nach Prag“, an Tolstojs Erzählung „Die Kreutzersonate“ oder an Thomas Manns Roman „Doktor Faustus.“ Musikalische

<sup>4</sup> Vgl. Friedrich Schiller: Der Spaziergang. In: Schiller, Sämtliche Werke, 5 Bde. München: Hanser 1987, Bd. 1: Gedichte, Dramen I, S. 228–234, hier S. 232, Zeile 135 u. 136.

Formen in literarischen Texten aufspüren zu wollen, hat bislang, soweit ich sehe, zu keinem Ergebnis geführt. Paul Celans „Todesfuge“ hat formal mit einer Fuge nichts zu tun, und der Versuch, in Tolstojis soeben genannter Erzählung Beethovens gleichnamige Violinsonate als formales Muster wiederzufinden, musste scheitern.<sup>5</sup>

Kurzum: meine hier vorgelegten Untersuchungen haben ihr einziges Zentrum in der Analyse der Lektüre literarischer Texte. Das lesende Bewusstsein wird in der Konfrontation mit literarischen Texten beobachtet. Und davon ist die Konfrontation mit nicht-literarischen Texten abzugrenzen. Unser lesendes Bewusstsein ist überall am Werk, sei es, konfrontiert mit einem Leitartikel in der heutigen Zeitung oder konfrontiert mit einer Werbung für Wintermäntel mit Bild und Text mitten in einem Nachrichtenmagazin. Wir lesen Fahrpläne und Telefonbücher, Gebrauchsanweisungen, Wörterbücher, Lexika, Autobiografien, Sachbücher, Wahlplakate, Klosprüche, Rezepte, Speisekarten, Klappentexte, Leserbriefe, Todesanzeigen, Email-Briefe und Ferngrüße auf Postkarten. Welt-Verstehen ist Lesen-Können.

## Lesendes Bewusstsein und literarischer Text

Die Lektüre eines literarischen Textes aber ist etwas Besonderes, etwas ganz Anderes. Unser lesendes Bewusstsein wird hier auf besondere Weise beansprucht; denn ein literarischer Text stellt die Voraussetzungen, unter denen „Welt“ verstanden wird, auf besondere Weise selber her. Die von einem literarischen Text erschlossene Welt ist immer schon „verstandene Welt“, die wir zunächst einmal im Horizont ihrer Gestalten nachzuvollziehen haben. Der literarische Text bringt diese von ihm erschlossene Welt von sich aus zum Anblick, zeigt sie uns, den Lesern, als sichtbare Komposition des Autors. Erst mit diesem „Anblick“, der ja innerfiktional gar nicht sichtbar ist, wird das „Intentum“ (= das Gemeinte) des Autors greifbar, auf das hin das Ganze angelegt ist, so dass nun zwischen „causa efficiens“ (der innerfiktionalen Begründung eines innerfiktionalen Sachverhalts) und „causa finalis“ (der außerfiktionalen Begründung eines innerfiktionalen Sachverhalts) unterschieden werden kann.

Wie bereits oben im Zweiten Essay verdeutlicht wurde, ist die „causa efficiens“ die „psychologische Begründung“ eines innerfiktionalen Sachverhalts, die wir sofort als eine solche wahrnehmen; die „causa finalis“ aber ist als die „poetologische Begründung“ eines innerfiktionalen Sachverhalts erst in Kenntnis des ganzen literarischen Textes als eine solche wahrnehmbar.

---

<sup>5</sup> Vgl. hierzu Horst-Jürgen Gerigk: Musik als literarisches Thema in phänomenologischer Systematisierung. In: Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer. Herausgegeben von Udo Bernbach und Hans Rudolf Vaget unter Mitarbeit von Yvonne Nilges. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 177–187. Vgl. auch die Projektskizze „Gefühle hinter Wort und Bild: Musik im Hollywood-Film“ von Horst-Jürgen Gerigk und Dorothea Redepenning. In: Ruperto Carola. Forschungsmagazin der Universität Heidelberg 2005, Heft 3, S. 14–21.

## Ausrichtung und Abrichtung

Das lesende Bewusstsein wird von einem literarischen Text auf ganz bestimmte Weise ausgerichtet und abgerichtet. „Ausgerichtet“, weil ein literarischer Text von sich aus festlegt, was beachtet werden muss, um richtig zu verstehen. „Abgerichtet“, weil ein literarischer Text von sich aus festlegt, welche Fragen nicht an ihn gestellt werden dürfen.

Beide Vorgänge, Ausrichtung wie Abrichtung, geschehen automatisch, gehören zum natürlichen Verstehen, müssen also nicht erlernt werden. Weil sie mit der Automatik des Selbstverständlichen ablaufen, lassen sie sich aber nicht ohne weiteres wissenschaftlich, das heißt theoretisch erfassen. Sie verbergen sich, indem sie funktionieren. Eine künstliche Einstellung ist nötig, um sie als „Gegenstand der Literaturwissenschaft“ in den Griff zu bekommen.

Die „Ausrichtung“ ist auf die anthropologische Prämisse des literarischen Textes gerichtet, die „Abrichtung“ auf den Abstand der Welt des Textes zur alltäglichen Empirie. Dieser Vorgang von Ausrichtung und Abrichtung ergibt die „Einspurung des Lesers“ in die „anthropologische Prämisse“ und die „impliziten Axiome“ der Welt des Textes.

Was die Einspurung leistet, kommt im Text nicht wörtlich vor. Sie steuert uns, damit wir Bedeutung so ablesen, wie sie gemeint ist. Das heißt: Die Einspurung kann nicht durch wörtliche Zitate belegt und bewiesen werden. Sie wird nur am Duktus des Ganzen, am Funktionieren des Ganzen ablesbar. Man könnte auch sagen: Die Einspurung vollzieht die Adaption des lesenden Bewusstseins an die „Wirklichkeit des Textes“. „Wirklichkeit“ hier im Sinne von Alfred Schütz, der in seiner Abhandlung „Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten“ (On multiple realities) darlegt<sup>6</sup>, dass wir in unserer alltäglichen Empirie „Wirklichkeit“ immer nur in einem eingeschränkten Sinne aufzufassen haben, nur soviel, wie nötig ist, um uns zurechtzufinden, während unserer Einbildungskraft verschiedenste Wirklichkeiten als kohärente Erlebnisräume zur Verfügung stehen. Das menschliche Bewusstsein könnte sich also auf denkbare andere Welten ohne weiteres sofort einstellen, wenn das nötig wäre.

In unserem Kontext ist zu betonen, dass es die Dichtung ist, die von dieser angeborenen Fähigkeit des Menschen ständig in ausgezeichneter Weise Gebrauch macht. Und der Dichter ist es, der durch sein Talent, diese angeborene Fähigkeit des Menschen in seinen Dienst zu stellen, regelrecht definiert ist. Das „lesende Bewusstsein“ ist für diese mannigfaltigen Wirklichkeiten, wie sie die Dichtung bereitstellt, in einer ausgezeichneten Weise offen, es gehorcht diesen Wirklichkeiten genau so, wie es das einzelne Werk jeweils fordert, wird sich aber dieser Leistung nur in einem besonderen Akt der Reflexion bewusst.

---

<sup>6</sup> Vgl. Alfred Schütz: Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten. In: Schütz, Gesammelte Aufsätze, Bd. 1: Das Problem der sozialen Wirklichkeit. Mit einer Einführung von Aron Gurwitsch und einem Vorwort von H. L. van Breda. Den Haag: Martinus Nijhoff 1971, S. 337–298.

Es kommt darauf an, diese automatische Leistung des natürlichen Verstehens nicht durch die Forderungen einer unzuständigen Wissenschaft zu stören oder zu verdecken (man denke etwa an Marxismus, Tiefenpsychologie und Formalismus). Den Akt der Selbstreflexion des lesenden Bewusstseins unbehindert durch unzuständige Wissenschaften zu beobachten und zu verbalisieren, ist die Absicht der hier vorgenommenen Überlegungen.

Lesen heißt „Bedeutung verstehen“. Lesen wir einen Roman, so verstehen wir zunächst

- (1.) im Nachvollzug bereits verstandener Welt, die Bedeutung für andere, nämlich für die handelnden Personen, danach
- (2.) die exemplarische Bedeutung für eine vergangene Zeit, die aus diesem Roman ihre überzeitliche Orientierung bezog, und schließlich
- (3.) die Bedeutung dieses Romans für meine eigene Orientierung in der Welt, eine Bedeutung, die unabhängig ist von
- (4.) meiner Einsicht in die Komposition des Ganzen als Kunstwerk.

Das heißt: Das „Lesende Bewusstsein“ durchläuft in einunddemselben Leser eines literarischen Textes vier verschiedene hermeneutische Positionen, die alle gleichzeitig „am Werk“ sind: im Referenzrahmen des „vierfachen Schriftsinns.“

### **Beispiel: „König Ödipus“**

Werfen wir hierzu einen Blick auf ein literarisches Beispiel: den „König Ödipus“ des Sophokles. Die „Ausrichtung“ auf anthropologische Prämisse und implizite Axiome besteht hier darin, dass das delphische Orakel und die unumstößliche Wahrheit seiner Weissagung vom Leser (oder Zuschauer) als Selbstverständlichkeit der objektiven Realität übernommen wird. Die „Abrichtung“ auf den wirklichkeitsbestimmenden Konsensus fordert jedoch in diesem Text vom Leser eine vollkommen realistische Einschätzung der Dialoge. Das heißt: die Einspurung vollzieht die Anerkennung einer vollkommen unrealistischen Handlung (Ausrichtung) bei gleichzeitig vollkommen realistischer Dialogführung (Abrichtung). Die innerfiktionale Welt des König Ödipus kennt diese Unterscheidung nicht. Nur im Anblick der Welt des „König Ödipus“ von außerfiktionalem Standpunkt wird diese Unterscheidung sichtbar: für den Leser oder Zuschauer.

Poetologisch bedeutet das: der Autor Sophokles hatte die unrealistische Handlung psychologisch realistisch einzubetten. Und das ist hier mit höchster Kunst geschehen. Der Leser beobachtet gleichsam die Personen dabei, wie sie mit den unrealistischen Voraussetzungen der Handlung umgehen. Die Phantastik der Fakten, auf die alle Personen realistisch reagieren, ergibt die Eigenart des Erzählten, die das lesende Bewusstsein automatisch akzeptiert: durch Vollzug der Einspurung als Anerkennung der anthropologischen Prämisse und der impliziten Axiome.



Konkret gesagt: König Ödipus hat tatsächlich seinen Vater erschlagen und seine Mutter geheiratet, ohne dies zu wissen, so dass der Verbrecher, den er nun öffentlich sucht, er selber ist. Diese Prämisse des Geschehens wird vom Autor Sophokles, so lange es geht, hintangehalten und psychologisch realistisch diskutiert, bis sie unwiderlegbar zutage tritt. Es fällt auf: Ödipus, von Kreon beschuldigt, seinen Vater erschlagen, seine Mutter geheiratet und mit ihr Kinder gezeugt zu haben, wundert sich gar nicht über die Absurdität des ihm zugemuteten Sachverhalts. Er erwidert nur: das könne nicht stimmen, das habe er nicht getan. Die Anschuldigung sei eine Intrige, um ihn vom Thron zu stürzen. Kreon wolle König sein. Und es beginnt ein völlig realistischer Dialog über einen als solchen völlig unrealistischen Sachverhalt, zu dem ja auch die innerfiktional unbezweifelbare Voraussetzung gehört, die Pest herrsche in der Stadt Theben, weil der Mörder des Laios (Vater des Ödipus) noch nicht gefunden sei.

Kurzum: Die Welt des „Königs Ödipus“ ist eine in sich geschlossene Welt mit unbezweifelbaren innerfiktionalen Fakten, zu denen der Chor den adäquaten Kommentar liefert. Das Resultat ist eine autonome Fiktion, zu deren Verständnis ein Wissen um Entstehungsgeschichte und Wirkungsgeschichte nichts beitragen könnte.

## Poetologie und lesendes Bewusstsein

Wie aber reagiert das lesende Bewusstsein heute auf die Konfrontation mit „König Ödipus“? Drei verschiedene Einstellungen bieten sich mit der „Lektüre“ an:

- (I) Der dargestellte Sachverhalt kann auf seine literaturgeschichtliche und kulturgeschichtliche Herkunft befragt werden sowie auf seinen Ort innerhalb des Oeuvre seines Autors Sophokles. Der Autor Sophokles und der Geist seiner Zeit kommen damit zentral ins Spiel. Das heißt: Das, was dasteht, wird bezogen auf etwas, was nicht dasteht.
- (II) Eine andere Möglichkeit der Reaktion bestünde darin, nach „Lektüre“ des „König Ödipus“ über dessen Wirkungsgeschichte nachzudenken. Und plötzlich würde Sigmund Freud vor uns stehen, um uns den „Ödipuskomplex“ zu erläutern, mit dem er weltberühmt wurde. Zweifellos hat Freud mit seinem zentralen Dogma das Kunststück vollbracht, einem über zweitausend Jahre alten Text eine ungeahnte und völlig überraschende Popularität und Aktualität zu verschaffen. Dass der Text nicht das sagt, was Freud aus ihm „herausliest“, liegt auf der Hand. Als Meister der „argumentatio ex privativo“ sieht Freud aber gerade darin den Beweis dafür, dass er mit seiner Deutung Recht habe. Denn: Dass Ödipus unwissentlich seinen Vater erschlägt und unwissentlich seine Mutter heiratet, ist nur die äußere Form der Verdrängung eines Sachverhalts, zu dem sich Ödipus nicht öffentlich bekennen kann. In Wahrheit hat er genau das getan, was er tun wollte. Hinter dem manifesten Sinn ist der latente Sinn aufzuspüren. Mit solcher Hermeneutik wird der Text zum Spielball der Willkür, was aber, wie man sieht, seine Breiten-

wirkung nicht ausschließt, sondern ganz im Gegenteil überhaupt erst herbeiführt.<sup>7</sup>

- (III) Es gibt aber schließlich noch eine ganz andere Einstellung zum literarischen Text, die zwar während der „Lektüre“ immer schon irgendwie mit dabei ist, aber erst nach der Lektüre durch bewusste Disziplinierung unserer Aufmerksamkeit zur Herrschaft kommen kann und dann nur das zu Wort kommen lässt, was der Text von sich aus zum Ausdruck bringt. „Von sich aus“ – das heißt: der Text ist jetzt nicht mehr Symptom von etwas, das sich nicht zeigt und erschlossen zu werden hat, um sichtbar zu werden. Sowohl Entstehungsgeschichte als auch Wirkungsgeschichte gliedern den Text jeweils in die für sie zuständige „Symptomatologie“ ein und stören damit die Wahrnehmung dessen, was der Text von sich aus zum Ausdruck bringt. Nur das aber, was der Text von sich aus zum Ausdruck bringt, ist Gegenstand der „Poetologie“, die den natürlichen Verlauf ihres Zugriffs aus dem „Vierfachen Schriftsinn“ bezieht und in der „poetologischen Differenz“ ihre Lichtquelle besitzt.

## Unterwegs zur poetologischen Rekonstruktion

Wie aber kann sich eine Einstellung, die ganz auf das gerichtet ist, was der Text von sich aus zum Ausdruck bringt, davor schützen, gestört zu werden? Antwort: durch die „poetologische Rekonstruktion“ des literarischen Textes.

Was aber ist das? Der Leser wiederholt mit der poetologischen Rekonstruktion die ins Werk gesetzten Überlegungen der künstlerischen Intelligenz, die dazu geführt haben, dass das Werk so und nicht anders zustande gekommen ist. Es kommt darauf an, das „Intentum“ zu sehen, auf das die gesamte Konstruktion und alle Details bezogen sind. Kurzum: das Werk ist im Zugriff der poetologischen Differenz vor Augen zu bringen. Verstehen ist immer auf ein Ziel gerichtet, das als „Woraufhin des Entwurfs etwas als etwas verständlich werden lässt“ (Heidegger).<sup>8</sup>

Mit dem ersten Satz eines literarischen Textes wird im Leser ein vorausseilendes Verstehen in Gang gesetzt, das wissen will, wie die Sache ausgeht. Diese Grundstruktur wird im Detektivroman, einer Sonderform des Kriminalromans, besonders deutlich. Ein Mord ist geschehen, und nun will der Leser wissen: Wer ist der Mörder?

<sup>7</sup> Vgl. Sigmund Freud: Die Traumdeutung (1900). In: Freud, Studienausgabe, herausgegeben von Alexander Mitscherlich u. a. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2002, Bd. 2, S. 267 über König Ödipus: „Sein Schicksal ergreift uns nur darum, weil es auch das unsrige hätte werden können, weil das Orakel vor unserer Geburt denselben Fluch über uns verhängt hat. (...) König Ödipus, der seinen Vater Laios erschlagen und seine Mutter Jokaste geheiratet hat, ist nur die Wunscherfüllung unserer Kindheit. (...) Während der Dichter in jener Untersuchung die Schuld des Ödipus ans Licht bringt, nötigt er uns zur Erkenntnis unseres eigenen Innern, in dem jene Impulse, wenn auch unterdrückt, noch immer vorhanden sind.“

<sup>8</sup> Vgl. Martin Heidegger, op. cit., § 12: Verstehen und Auslegung, S. 197–204, hier S. 201.

Bekanntlich hat Ernst Bloch in seinem Essay „Philosophische Ansicht des Detektivromans“ im „König Ödipus“ des Sophokles den „Urstoff des Detektivromans schlecht-hin“ gesehen.<sup>9</sup> Blochs ungewöhnliche Abstraktionsfähigkeit lässt für unseren Zusammenhang deutlich werden, dass der Leser, der verstehen will, immer etwas von der Neugier und Kombinationsfähigkeit eines Detektivs mitzubringen hat. Spannung ist dadurch definiert, dass sie auf Überraschungen hoffen lässt. Und welcher Leser hofft nicht auf Überraschungen!

## Vom „Vierfachen Schriftsinn“

Das erste, was an einem literarischen Text verstanden wird, ist sein buchstäblicher Sinn. Nun ist aber in der Dichtung alles immer sofort auch Metapher. Wo ein Weg geschildert wird, ist das immer sofort auch der Lebensweg; und ein Boxkampf im buchstäblichen Sinne impliziert immer sofort die Situation des agonalen Individuums, das Erfolg haben will. Das barocke „Emblem“ liefert mit „Pictura“ und „Subscriptio“ die entsprechende Anschauung. Die „Pictura“: das ist der buchstäbliche Sinn; und die „Subscriptio“ darunter formuliert deren allegorische Bedeutung. Das heißt: der allegorische Schriftsinn ist für die Exemplarik der anschaulichen Sachverhalte zuständig, für ihre Teilhabe an ahistorischen Paradigmen. Ganz verschiedene Lebensbereiche können allegorisch impliziert sein: so etwa die politische Geschichte einer Nation, die kulturelle Eigenart einer Epoche (Romantik, Symbolismus), das Ethos des Partisanen, aber auch ein besonderes Ereignis wie etwa die Französische Revolution oder die Industrialisierung Europas, schließlich auch ganz allgemein, die Stellung des Menschen in der Welt: christlich, vorchristlich oder atheistisch gesehen.

Auf der dann folgenden Stufe wird der allegorische Sinn kritisch oder zustimmend beleuchtet: in Anwendung der moralischen Maßstäbe des Lesers. Mit dieser „Anwendung des Verstandenen auf mich selbst“ übt der literarische Text seine intimste Wirkung aus, die auf Urteilen beruht, die ja zumeist gar nicht veröffentlicht werden und zum Teil auch gar nicht dafür geeignet sind, was etwa die sogenannte „political correctness“ betrifft. Wer möchte schon mit seinen geheimsten Gedanken unserer Öffentlichkeit ausgeliefert werden? Gleichwohl gehört der „tropologische Sinn“ als zutiefst subjektive Verarbeitung des Verstandenen durch den Leser zum Leben des literarischen Textes, lässt sich aber nicht objektiv am Text festmachen, sondern verwandelt diesen in einen Katalysator zur Selbstfindung des Lesers.

Als letzte und höchste Stufe, die unserem Verstehen möglich ist, wenn es sich mit einem literarischen Text konfrontiert sieht, bietet sich die Beobachtung der „Selbstbezogenheit des Textes“ an. Damit ist das „ins Werk“ gesetzte Wissen der künstlerischen Intelligenz gemeint: der literarische Text, verstanden als künstlerisches Gebilde, das

---

<sup>9</sup> Vgl. Ernst Bloch: Philosophische Ansicht des Detektivromans. In: Bloch, *Verfremdungen*, 2 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1962, Bd. 1 (= Bibliothek Suhrkamp; Band 85), S. 37–63, hier S. 53.

seine dynamische Autonomie in der Verwirklichung des darzustellenden Gegenstandes findet, eine Autonomie sowohl gegenüber dem handwerklich suchenden Autor wie auch gegenüber jeglichem Rezipienten, der dialektisch geschult seine Vorurteile in Anschlag bringt. Das heißt: das künstlerisch gelungene literarische Gebilde hat sich sowohl der Subjektivität seines Autors als auch der Subjektivität jeglichen Lesers entwunden. Und diese Entwindung ist seine Natur, die Natur des literarischen Textes.

Man sieht: unser Verstehen eines literarischen Textes durchläuft auf natürliche Weise die Stufen des „Vierfachen Schriftsinns“: vom buchstäblichen Sinn über den allegorischen Sinn zum tropologischen Sinn und schließlich zum anagogischen Sinn. Solcher Durchlauf (vom „fundamentum“ des buchstäblichen Sinns das „superaedificatum“ hinauf zum „anagogischen Sinn“) geschieht in automatischer Immunisierung gegen die Symptome von „Entstehungsgeschichte“ und „Wirkungsgeschichte“. Dem Leser werden vom „Vierfachen Schriftsinns“, wie gesagt, vier verschiedene hermeneutische Positionen zugewiesen. Erst im Nachvollzug dieser Positionen wird der Blick frei, um die Leistung des Sophokles im Fall des „König Ödipus“ unverstellt wahrzunehmen und würdigen zu können.

### **Der literarische Text ist seiner Natur nach „ein endlicher Text“ und „ein Text ohne Sprecher“**

Er ist „endlich“ – das heißt: wenn er zu Ende ist, stehen die von ihm gelieferten Daten für immer fest, was für einen nicht-literarischen Text, etwa den Leitartikel in der heutigen Zeitung, nicht gilt, denn gegen seine Daten könnten aufgrund anderer Kenntnisse Einsprüche erhoben werden, weil ein Leitartikel kein endlicher Text ist.

Und er ist ein „Text ohne Sprecher“, weil seine Erzähler nicht darüber befragt werden können, woher sie ihre Informationen bezogen haben. Der literarische Text beglaubigt sich selbst.

Festzuhalten bleibt: das „lesende Bewusstsein“ wird mit der „Lektüre eines literarischen Textes“ auf ganz bestimmte Weise auf die ins Werk gesetzte Verständnislenkung „eingestellt“. Diese „Einstellung“ qua Eichung geschieht zwar automatisch im natürlichen Verstehen, wird jedoch gefährdet durch ideologische Vorprägungen im Leser. Diese Vorprägungen auszuschalten, ist Sache der Kultivierung des natürlichen Verstehens. Die zentrale und paradoxe Aufgabe einer „Literaturwissenschaft im strengen Sinne“ besteht darin, das vorwissenschaftliche Verstehen angesichts literarischer Texte wissenschaftlich abzusichern gegen Störungen, die im Namen unzuständiger Wissenschaften nicht nur bereits geschehen sind, sondern immer wieder erneut um sich greifen.

Die Grundannahme für ein solches Vorgehen besteht darin, dass das menschliche Bewusstsein von sich aus immer richtig arbeitet, daran aber durch theoretische Selbstverkenning gehindert werden kann. Das Pochen auf die „Natur des

menschlichen Bewusstseins“ und auf die „Natur des literarischen Textes“ setzt deren ursprüngliche Angewiesenheit auf einander voraus, die von den großen Dichtern „kreativ“ genutzt wird, indem gerade das „erfunden“ wird, was auf natürliche Weise zu der zu gestaltenden Sache gehört. Der auf Verständlichkeit ausgerichtete kreative Prozess entspricht im Voraus dem Verstehenwollen des Lesers.

## Poetologische Rekonstruktion

„Poetologische Rekonstruktion“ wird in solchem Zusammenhang zur sichtbaren Bestätigung der Natur des literarischen Textes in einem bestimmten Fall: sowohl nach der Seite des Autors als auch nach der Seite des Lesers. Kreativität und Hermeneutik werden eins. Mit der Fixierung des „anagogischen Sinns“ wird der „actus exercitus“ als Nachvollzug bereits verstandener Welt in die Perspektive des „actus signatus“ gebracht: als Fixierung des außerfiktionalen Anblicks der Welt des Textes im Zugriff der „poetologischen Differenz.“

Es kommt darauf an, in diesem Denkraum sehen zu lernen, so dass all die hier angestellten Überlegungen, das lesende Bewusstsein betreffend, zu Selbstverständlichkeiten werden. Erneut und nun abschließend sei festgestellt, dass der jetzt kohärent vorliegenden Theorie poetologischer Hermeneutik eine intensive Praxis im Umgang mit literarischen Texten vorausgegangen ist.

An drei ganz verschiedenen Texten soll diese Praxis nun im Detail vor Augen geführt werden. Zur Debatte stehen Homers „Odyssee“, Goethes „Leiden des jungen Werthers“ und Hölderlins „Abendphantasie.“ Getreu den Prinzipien einer Literaturwissenschaft im strengen Sinne werden in allen drei Fällen Entstehungsgeschichte und Wirkungsgeschichte nicht berücksichtigt.





Zweiter Teil

**Drei Werkanalysen**





## Erstes Beispiel

# Homer: „Odyssee“

### Einführung

Erzähler ist ein Chronist, der per definitionem den Ausgang seiner Geschichte kennt und uns nun erzählt, wie alles wirklich gewesen ist. Der Held der erzählten Geschichte heißt Odysseus. Er hat zehn Jahre vor Troja gekämpft und will nun zurück in seine Heimat: nach Ithaka. Seine Heimreise dauert zehn Jahre und besteht aus einer Kette von Abenteuern, die er allein oder mit seinen Gefährten zu bestehen hat. Er allein braucht so lange, um wieder nach Hause zu kommen:

Alle die andern, soviel dem verderbenden Schicksal entflohen,  
Waren jetzo daheim, dem Krieg entflohn und dem Meere.  
Ihn allein, der so herzlich zur Heimat und Gattin sich sehnte,  
Hielt die unsterbliche Nymphe, die hehre Göttin Kalypso,  
In der gewölbten Grotte und wünschte sich ihn zum Gemahle.  
(...) Es jammerte seiner die Götter.  
Nur Poseidon zürnte dem göttergleichen Odysseus  
Unablässig, bevor er sein Vaterland wieder erreichte. (I,11–21)

Als er schließlich zuhause eintrifft, hat er sich so verändert, dass ihn seine eigene Frau nicht wiedererkennt. Nur sein Hund erkennt ihn, freut sich und stirbt. Odysseus aber gewinnt den Wettkampf um seine Frau, um die sich verschiedenste Freier bewerben, die sämtlich von Odysseus im Alleingang getötet werden. Und er findet sein Glück in seiner Familie: mit Ehefrau Penelope, seinem inzwischen erwachsenen Sohn Telemachos und seinem greisen Vater Laertes. Der Hafen der Familie erlöst von Krieg und Abenteuer. Das ist die Geschichte, die uns Homer erzählt. Wenn sein Erzähler die Muse als „Tochter Kronions“ anruft (I, 10), um „ein wenig“ über den Tod der Freunde des Odysseus und ihre Missetaten zu erfahren, so bedeutet das, dass die Muse als Tochter des Zeus (= „Kronion“, Beiname des Zeus) die Vergänglichkeit überwinden kann und Vergessenes und Verborgenes zutage fördert.

In der Heimkehr des Odysseus hat diese Geschichte ihren psychologischen und poetologischen Höhepunkt: Auf diese Heimkehr ist alles Vorhergehende angelegt – mit dem Ziel, die Treue des „erfindungsreichen“ Odysseus zu sich selbst zu demonstrieren, die als Treue zur Ehefrau Penelope ihre besondere Konkretion findet. Es fällt auf, dass gleich auf der ersten Seite die unsterbliche Nymphe Kalypso als größte Gefahr für die Heimkehr des Odysseus gekennzeichnet wird. Aber da beschließt die große Versammlung der Götter unter Leitung des Zeus, Hermes solle der „Nymphe mit den schönwallenden Locken“ den heiligen Ratschluß von der Wiederkehr des „leidengeübten Odysseus“ nach Ithaka verkünden. Und so geschieht es: Odysseus verläßt die Insel Ogygia, von Kalypso mit Floß, Nahrung und Kleidung versehen.

Penelope wiederum entspricht mit der rigorosen Abweisung ihrer Freier unbeirrt ihrem Odysseus, denn sie weiß ja gar nicht, ob er überhaupt noch lebt, so dass er ihr seine Identität beweisen muss, als er schließlich vor ihr steht.

Gleich zu Anfang legt Homer die Bausteine seines „Gedichts“ übersichtlich auf den Tisch. Da sind die Menschen mit ihren Schicksalen, an der Spitze der Held Odysseus; und da sind die Götter, die mit Zeus an der Spitze in die Schicksale der Menschen eingreifen; und da ist der Erzähler, der die Muse anruft, um die Wahrheit zu finden. Das heißt: Homer kennzeichnet die anthropologische Prämisse seines Werks, den wirklichkeitsbestimmenden Konsensus, der hier eine Realitätsebene impliziert, die von unserer alltäglichen Empirie weit entfernt ist. Außerdem stellt sich der Erzähler persönlich vor und betont, dass er mit seiner wahren Geschichte verstanden werden wolle, die er unter Einholung von Zeugenaussagen gewissenhaft recherchiert habe.

Für uns Leser ergibt sich daraus, dass, wie ich sagen möchte, eine neue, wiederzugewinnende „Naivität“ gefordert ist, um die „Odyssee“ adäquat zu verstehen, eine Naivität, die dem natürlichen, vorwissenschaftlichen Umgang mit Dichtung entspricht und sich nicht durch gelehrtes Wissen von dem ablenken läßt, was wörtlich dasteht.

Homer ist ganz offensichtlich im Besitz von Patenten für ahistorische Paradigmen der „conditio humana“: Man denke nur an „Skylla und Charybdis“ als den Albtraum einer Zwangslage, den jeder von uns schon geträumt hat; oder an Kirke, die verliebte Männer in der Selbstentfremdung der Leidenschaft fixiert, wo sie als „Schweine“ ins Bild kommen. Der mythische Zugriff auf die „Sirenen“ lässt bereits die Struktur unserer heutigen Öffentlichkeit erkennen, in der jeder etwas gelten möchte und doch alsbald „zu den Akten“ der „modernen Gebeine“ gelegt wird.

Es mag ungewöhnlich klingen, aber Homers „Odyssee“ ist auf unmittelbares Verständnis angelegt worden, sowohl, was das Erzählen als solches mit all seinen Kunstgriffen betrifft, als auch mit Blick auf die erzählten Inhalte, die nicht unter historischen Tatsachen beerdigt sein wollen. Hier und jetzt ist die „Odyssee“ aktuell, und Homer ist nichts anderes als der Name einer künstlerischen Intelligenz, die hier und jetzt greifbar dafür verantwortlich ist.

## Gliederung

Die „Odyssee“ besteht aus 24 Gesängen, die in drei Abteilungen zu jeweils 8 Gesängen gegliedert sind: 1 bis 8, 9 bis 16, 17 bis 24. Die inzwischen „klassische“ deutsche Übersetzung von Johann Heinrich Voss stellt jedem der 24 Gesänge eine kurze Inhaltsangabe voran, womit das Auffinden der Episoden erleichtert wird.

Zum 1. Gesang vermerkt Voß:

Ratschluss der Götter, dass Odysseus, welchen Poseidon verfolgt, von Kalypsos Insel Ogygia heimkehre. Athene, in Mentès' Gestalt, den Telemachos besuchend, rät ihm, in Pylos und Sparta

nach dem Vater sich zu erkundigen und die schwelgenden Freier aus dem Hause zu schaffen. Er redet das erstmal mit Entschlossenheit zur Mutter und zu den Freiern. Nacht.<sup>1</sup>

Zum 24. und letzten Gesang heißt es:

Die Seelen der Freier finden in der Unterwelt den Achilleus, mit Agamemnon sich unterredend, jener, der ruhmvoll vor Troja starb, sei glücklich vor diesem, der heimkehrend ermordet wird. Agamemnon, dem Amphimedon das Geschehene nach seiner Vorstellung erzählt, preiset die Glückseligkeit des siegreich heimkehrenden Odysseus. Dieser indes entdeckt sich dem Vater Laertes mit schonender Vorsicht und wird beim Mahle von Dolios und dessen Söhnen erkannt. Eupheithes, des Antinoos Vater, erregt einen Aufruhr, der nach kurzem Kampfe durch Athene gestillt wird.<sup>2</sup>

Man sieht: Schon diesen wenigen Hinweisen ist zu entnehmen, dass es sich um eine von Anfang bis Ende im Detail durchkomponierte Dichtung handelt, in der alle Episoden nur ein einziges Thema umkreisen und zu „phänomenaler Fülle“ (im Sinne Edmund Husserls) bringen: die Heimkehr des Odysseus.

Kennzeichnend ist der ständige Wechsel der Erzählperspektiven: mit Rückblenden, Vorwegnahmen, subjektiven Durchblicken, Vermutungen, Feststellungen – alles unter dem Dach des allwissenden Chronisten, der uns, die Leser, ständig im Auge behält, Akzente setzt und Fallen stellt. Auch Dostojewskij, James Joyce und Faulkner erzählen nicht raffinierter oder moderner als Homer, wobei sich James Joyce mit seinem „Ulysses“ (1922) in eine explizite Nachfolge zur „Odyssee“ platziert.

Versuchen wir, der „poetologischen Differenz“ auf die Spur zu kommen. Gleich mit dem ersten Anschlag schafft Homer eine psychische Spannung: Wir wollen wissen, wie Odysseus die angekündigten gefährvollen Abenteuer übersteht. Das heißt: Wir beobachten Odysseus, möchten erfahren, was für einen Charakter er hat. Jedes Abenteuer profiliert ihn als den „erfindungsreichen“.

Gleichzeitig aber beobachten wir Homer als künstlerische Intelligenz bei seiner Arbeit: als Erfinder von Sachverhalten. Wir sind gespannt darauf, was er sich alles einfallen lässt, um seinen Helden zu kennzeichnen. Das heißt: Unsere Aufmerksamkeit ist auf zweierlei Weise „am Werk“: Wir sind gleichzeitig innerhalb und außerhalb der Fiktion mit dabei. In dieser Doppelung unseres Interesses erleben wir die „poetologische Differenz“ als ein Geschehen eigener Art.

---

<sup>1</sup> Zum hier zitierten Text vgl. Homer: Ilias / Odyssee. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß. Mit einem Nachwort von Wolf Hartmut Friedrich. München: Winkler Verlag 1957. Darin: Odyssee, S. 441–776, hier S. 441.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 761. Zitate aus der „Odyssee“ im Folgenden mit Quellenangabe in Klammern nach dem Muster: (XII, 73–81), das heißt: 12. Gesang, Vers 73–81.

Sehen wir uns hierzu einige Beispiele an. Vorweg sei festgestellt: Uwo Hölscher bezeichnet die „Odyssee“ als „Epos zwischen Märchen und Roman.“<sup>3</sup> Das heißt: Wir haben es hier mit einer Welt zu tun, deren Prämissen zwar „fantastisch“ sind, die aber dennoch im Detail „realistisch“ veranschaulicht wird.

## Chronologie

Betrachten wir zunächst den Erzähler. Die 24 Gesänge werden von einem imaginären Erzähler präsentiert, der die Muse anruft, um uns zu berichten, was wirklich geschehen ist:

Sage mir, Muse, die Taten des vielgewanderten Mannes,  
Welcher so weit geirrt nach der heiligen Troja Zerstörung,  
Vieler Menschen Städte gesehn und Sitte gelernt hat.  
Und auf dem Meere so viel' unnennbare Leiden erduldet,  
Seine Seele zu retten und seiner Freunde Zurückkunft. (I,1–5)

Homers Erzähler ist zwar allwissend, lässt aber seine Kenntnisse immer wieder von Leuten bezeugen, die das Erzählte selber erlebt haben. Alles, was erzählt wird, ist vergangen. Was aber geschehen ist, erweist sich immer als Bestätigung einer Voraussage des delphischen Orakels.

Niemand kann einer Voraussage, ihn betreffend, entkommen. Er kann sie höchstens vergessen und wird dann um so heftiger an sie erinnert, wenn sie sich plötzlich bewahrheitet hat. So ergeht es Polyphem, nachdem ihn Odysseus geblendet hat. Hierzu sogleich die Details.

Das heißt: Homers Erzähler gehört mit zur Fiktion und ist kein „Autor“ (= Urheber), der das, was er erzählt, selber erfunden hat. Homers Erzähler berichtet nur, wie es gewesen ist, verfügt aber dabei über ein besonderes Wissen, denn er besitzt die Fähigkeit, so will es Homer, sich in das Walten der Götter hineinzuzusetzen, ihre Anwesenheit wahrzunehmen, und sieht deshalb Zusammenhänge, die andere nicht sehen können.

Anders gesagt: Homers poetisches Universum ist schon da, bevor er darüber berichten lässt. Und berichtet wird, was sich tatsächlich ereignet hat. Es fällt auf: Das Walten der unsterblichen Götter über das Schicksal der Sterblichen wird so dar-

---

<sup>3</sup> Vgl. Uwo Hölscher: Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman. München: C. H. Beck 1988. Vgl. auch Thomas Bulfinch: Bulfinch's Mythology. The Age of Fable, The Age of Chivalry, Legends of Charlemagne. New York: Random House 1993 (= The Modern Library). Darin Chapter 29: Adventures of Ulysses – The Lotus-Eaters – Cyclopes – Circe – Sirens – Scylla and Charybdis – Calypso, S. 219–228. Des weiteren vgl. Gustav Schwab: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. München: Droemersch Verlagsanstalt o.J. Darin: Odysseus, S. 488–606. Zur Forschung vgl. Herbert Bannert: Homer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1979 (= Rowohlts Monographien; Band 272).

gestellt, dass es vor unseren Augen zur Metapher wird: zur Denkfigur, um Wirklichkeit zu erklären. Das heißt: Die Sterblichen glauben in ihrer Welt an etwas, das sie selbst erfunden haben, um der Welt einen Sinn zu geben. Und dieser Sinn wird durch die „Götter“ hergestellt. Wenn Jorge Luis Borges die vier Evangelisten des Neuen Testaments als „Sekretäre Gottes“ bezeichnen konnte, so dürfen wir den Erzähler der „Odyssee“ und die von ihm ins Spiel gebrachten Zeugen „Homers Reporter“ nennen. Beidemale wird die Existenz einer Wirklichkeit vorausgesetzt, die schon ganz da ist und nun nacherzählt und beglaubigt wird. Für den Leser geht es beidemale um „verstandene Welt“, die einen festen Sinn anbietet, der nicht zu leugnen ist.

In den ersten vier Gesängen der „Odyssee“ wird aus der Sicht des Telemachos erzählt: in der dritten Person. Das ist „personales Erzählen“ (im Sinne Franz Stanzels). Telemachos berichtet über die schwierige Situation, die sich zuhause in Ithaka für ihn und seine Mutter Penelope ergeben hat, und sucht seinen Vater Odysseus. Erst im Fünften Gesang tritt Odysseus auf.

Um das Intentum („causa finalis“) seiner Erzählung, die Heimkehr des Odysseus, zu profilieren, stellt Homer verschiedenste Gefahren bereit, die seinen Helden vom rechten Wege abbringen könnten. Immer wieder ist von Penelope die Rede, die zuhause auf Odysseus, ihren Gemahl, wartet. Aber da sind die Frauen (mit Kirke, den Sirenen und Kalypso an der Spitze) und nicht zuletzt die beiden Ungeheuer Skylla und Charybdis. Eine ganz andere Gefahr veranschaulicht Homer mit dem gastfreundlichen Volk der „Lophagen“, die sich von Lotosblüten ernähren und so friedlich miteinander leben, dass niemand, der bei ihnen an Land geht, seine Heimat wiedersehen möchte. Odysseus schleppt seine drei vorausgeschickten Gefährten, die Lotosblüten gegessen und damit ihr Gedächtnis verloren haben, gewaltsam zu den Schiffen, wo er sie fesseln lässt (IX, 83–102). Es fällt schwer, ein anderes Werk der Weltliteratur zu benennen, worin so viel und so vielerlei passiert wie in Homers „Odyssee“, und das mit festem Blick auf ein Fernziel, das immer näher rückt, bis es von Odysseus (und dem Leser) endlich erreicht wird: Ithaka.

Nach zehn Jahren Krieg vor Troja und zehn Jahren Irrfahrt kommt Odysseus in Ithaka an und befördert sämtliche Freier seiner Frau Penelope, die ihm treu geblieben ist, ins Jenseits („causa finalis“). Diese „poetologischen“ Notwendigkeiten für Irrfahrt und Heimkehr hatten „psychologisch“ nachvollziehbar in Charaktere und Handlung umgesetzt zu werden („causa efficiens“), was Homer ganz offensichtlich gelungen ist.

Hegel erläutert diesen Sachverhalt in seinen „Vorlesungen über die Ästhetik“ aus gattungspoetischer Sicht und grenzt den Schicksalsbegriff des Epos ab vom Schicksalsbegriff des Dramas:

Im Dramatischen kommt es darauf an, dass sich das Individuum wirksam für seinen Zweck erweise und gerade in dieser Tätigkeit und deren Folgen dargestellt werde. Diese unverrückte Sorge für die Realisation des einen Zwecks fällt im Epischen fort. Hier können die Helden zwar auch Wünsche und Zwecke haben, aber was ihnen alles bei dieser Gelegenheit begegnet, und nicht die alleinige Wirksamkeit für ihren Zweck, ist die Hauptsache. Die Umstände sind ebenso tätig und häufig tätiger als sie. So ist zum Beispiel die Heimkehr nach Ithaka das wirkliche

Vorhaben des Odysseus. Die Odyssee zeigt uns nun diesen Charakter nicht nur in der tätigen Ausführung seines bestimmten Zwecks, sondern erzählt in breiter Entfaltung alles, was ihm auf seiner Irrfahrt begegnet, was er duldet, welche Hemmungen sich ihm in den Weg stellen, welche Gefahren er überstehen muß und zu was er aufgeregt worden. Alle diese Erlebnisse sind nicht, wie es im Dramatischen notwendig wäre, aus seiner Handlung entsprungen, sondern geschehen bei Gelegenheit der Fahrt, meist ganz ohne das eigene Dazutun des Helden. Nach den Abenteuern mit den Lotophagen, dem Polyphem, den Lästrigen hält ihn zum Beispiel die göttliche Kirke ein Jahr lang bei sich zurück; dann, nachdem er die Unterwelt besucht, Schiffbruch erlitten, verweilt er bei der Kalypso, bis ihm aus Gram um die Heimat die Nymphe nicht mehr gefiel und er tränenden Blickes hinausschaut auf das öde Meer. Da gibt ihm endlich Kalypso selber die Materialien zu dem Floß, das er baut, sie versieht ihn mit Speise, Wein und Kleidern und nimmt recht besorgten und freundlichen Abschied; zuletzt, nach dem Aufenthalt bei den Phäaken, ohne es zu wissen, schlafend wird er an das Gestade seiner Insel gebracht. Diese Art, einen Zweck durchzuführen, würde nicht dramatisch sein.<sup>4</sup>

Man sieht: Auch Hegel liest die innerfiktionalen Sachverhalte „doppelt“: nämlich „poetologisch“ und „psychologisch“, benennt dies aber nicht so, denn sein Kriterium ist die Unterscheidung zwischen dem epischen Helden und dem dramatischen Helden auf gattungspoetischer Grundlage:

Der dramatische Charakter macht sich durch die Art seines Zwecks, den er unter gegebenen Umständen kollisionsvoll durchsetzen will, sein Schicksal selber, dem epischen im Gegenteil wird es gemacht, und diese Macht der Umstände, welche der Tat ihre individuelle Gestalt aufdrängt, dem Menschen sein Los zuteilt, den Ausgang seiner Handlungen bestimmt, ist das eigentliche Walten des Schicksals.<sup>5</sup>

Betrachten wir nun am Beispiel der Blendung des Polyphem, wie Homer die einzelne Episode gleichzeitig autark gestaltet und verspannt in den teleologischen Verlauf der Erzählung.

## Polyphem

Im 9. Gesang finden wir Odysseus schließlich in der Höhle des Polyphem. Die Blendung des Polyphem hat fantastische Voraussetzungen und mündet in die ebenso fantastische Pointe, dass sich Odysseus durch Angabe eines falschen Namens der Rache des Polyphem entziehen kann.

Erzählt aber wird dieses Geschehen mit unerschütterlichem psychologischem Realismus, was die Erwägungen der betroffenen Gestalten anbelangt. Darüber hinaus ist diese Episode, die auch separat verständlich bleibt, in die Irrfahrten des Odysseus ein-

<sup>4</sup> Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Aesthetik. In: Hegel, Sämtliche Werke. 20 Bde. Herausgegeben von Hermann Glockner. Stuttgart - Bad Cannstadt: Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzboog) 1964, Bde. 12–14, hier Bd. 14, S. 363–364.

<sup>5</sup> Ebenda, S. 366.

gegliedert, wodurch sie zu einer Variante dessen wird, was einem Odysseus alles widerfahren kann. Ja, dass Odysseus sagt, er heiße „Niemand“, woraufhin Polyphem schließlich ruft, „Niemand“ habe ihm etwas getan, wird jedem Leser unvergessen bleiben.

Es gehört zu Homers Technik, die Selbständigkeit der Episoden wie Fermaten zu gestalten, so dass das einzelne Abenteuer herausnehmbar erscheint. Diese Selbständigkeit der Episoden bei gleichzeitiger Verklammerung in den großen epischen Kontext lässt Homers Erzhlnkunst zum Vorbild seiner Nachfolger werden.

Hinter dem „psychologisch“ listenreichen Odysseus wird der „poetologisch“ listenreiche Homer sichtbar. Hier das von Johann Heinrich Voß vorangestellte Resümee zum 9. Gesang:

Odysseus erzählt seine Irrfahrt aus Troja. Siegende Kikonen. Bei Maleria Nordsturm, der ihn ins Unbekannte zu den Lotophagen verschlägt. Dorther zu den einäugigen Kyklopen verirrt, besucht er Poseidons Sohn Polyphem, der sechs seiner Genossen frisst, dann, im Schlafe geblendet, den Fliehenden Felsstücke nachschleudert.

Odysseus und seine Gefährten haben sich mit drei ganz verschiedenen fremden Kollektiven auseinanderzusetzen, ehe sie ihre Reise fortsetzen können. Die „Kikonen“ sind feindselig gegen Fremde, aber nicht aggressiv, die „Lotophagen“ sind so gastfreundlich, dass sie ihre Gäste für immer dabehalten wollen; die riesigen, einäugigen „Kyklopen“ aber sind fremdenfeindlich und aggressiv: Odysseus sucht sie mit nur zwölf seiner Gefährten auf, um die Gegend nach einem günstigen Seeweg zu sondieren. Immer ist von Essen und Trinken die Rede, das heißt: von Ziegen und Schafen, die geschlachtet werden, und von Wein, der immer neu eingeschenkt wird. Das ist der frohsinnige und lebenslustige Alltags, eingebettet in den Tag-und-Nacht-Rhythmus, mit ritueller Begruung der „heiligen Frühe“.

Die Begegnung mit fremden Kollektiven findet in der Konfrontation mit den Kyklopen ihren Gipfel: Polyphem, ihr Anführer, Sohn des Poseidon, legt es darauf an, Odysseus und dessen Begleiter zu vernichten. Sechs der zwölf Begleiter des Odysseus werden von Polyphem aufgefressen, bis er, trunken von zu vielem Wein, einschläft, so dass ihm Odysseus mithilfe seiner Gefährten einen Keil in sein einziges Auge hineindrehen kann. Laut brüllend vor Schmerz, erhebt sich Polyphem als blind um sich schlagender Wterich und schleudert Felsenstcke in Richtung der fliehenden Fremden, die aber ihr Schiff unverletzt erreichen, wo sie von ihren dort zurückgebliebenen Gefährten erwartet werden.

Und nun geschieht etwas Eigenartiges. Odysseus, der Polyphem getäuscht hat, indem er sich „Niemand“ nannte und damit den Beistand der anderen Kyklopen verhinderte, ruft jetzt Polyphem zum Abschied seinen richtigen Namen zu:

Hr, Kyklope! Sollte dich einst von den sterblichen Menschen  
Jemand fragen, wer dir dein Auge so schändlich geblendet,  
Sag ihm: Odysseus, der Sohn des Laertes, der Stdteverwster,  
Der in Ithaka wohnt, der hat mein Auge geblendet! (IX, 502–505)

Damit aber nicht genug. Es folgt darauf die Antwort des Polyphem. Odysseus erzählt: „Also rief ich ihm zu und heulend gab er mir Antwort.“

Weh mir! Es trifft mich jetzt ein längstverkündetes Schicksal!  
 Hier war einst ein Prophet, ein Mann von Schönheit und Größe,  
 Telemos, Eurymos' Sohn, bekannt mit den Zeichen der Zukunft.  
 Und bis ins Alter beschäftigt, sie uns Kyklopen zu deuten:  
 Der weissagte mir alles, was jetzt nach Jahren erfüllt wird:  
 Durch Odysseus' Hände würd' ich mein Auge verlieren.(IX, 507–512)

Das ist Homers Verweis auf seine „anthropologische Prämisse“. Alles, was geschieht, geschieht auf Ratschlag der Götter.

Und wenn Odysseus gleich zu Beginn des 9. Gesangs betont: „Süßer als Vaterland ist nichts auf Erden zu finden“, so wird damit ein „implizites Axiom“ ausgesprochen, das in Übereinstimmung mit der „anthropologischen Prämisse“ die Welt der „Odyssee“ bestimmt. Ja, wenige Zeilen später formuliert Odysseus dieses Axiom erneut:

Denn nichts ist doch süßer als unsere Heimat und Eltern,  
 Wenn man auch in der Fern ein Haus voll köstlicher Güter,  
 Unter fremden Leuten, getrennt von den Seinen, bewohnt!

Vorausgegangen aber ist hier ein Bekenntnis zur Treue gegenüber seiner Penelope, obwohl ihr Name nicht genannt wird:

Siehe, mich hielt bei sich die hehre Göttin Kalypso  
 In der gewölbeten Grotte und wünschte mich zum Gemahle;  
 Ebenso hielt mich auch die aiaiische Zauberin Kirke  
 Täglich in ihrem Palast und wünschte mich zum Gemahle:  
 Aber keiner gelang es, mein standhaftes Herz zu bewegen.

Mit diesem Bekenntnis zur Treue gegenüber der Heimat und der plötzlich, am Schluss des 9. Gesangs, eingebrachten „einstigen“ Voraussage, dass Odysseus den Polyphem blenden werde, verschafft Homer, poetologisch gesehen, der vertikalen Fermate des dreimaligen Sieges über ein fremdes Kollektiv den horizontalen Zug des epischen Kontextes. Hermeneutisch bedeutet das: Der Leser wird zu einer verweilenden Aufmerksamkeit gegenüber den Details der drei Begegnungen animiert und verliert doch den übergreifenden Bezug auf die schließlich bevorstehende Heimkehr des Odysseus nicht aus den Augen. Diese Gleichzeitigkeit des separierbaren Zuständlichen und des vorausseilend Teleologischen ist für Homer typisch.

Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt die Darstellung der Blendung des Polyphem im Detail.



## Die Blendung

Die Situation ist bekannt: Polyphem hat sechs Gefährten des Odysseus verspeist und dabei unmäßig viel Wein getrunken, so dass er eingeschlafen ist. Tiefschlaf, den Odysseus nun nutzen kann, um dem Einäugigen das einzige Auge auszustechen, mit einem „Ölbaumknittel“, der im Feuer „fürchterlich glühte“.

Zuvor aber „entstürzten“ dem Rachen des „schnarchenden Trunkenbolds“ Reste des Weins und „Stücke von Menschenfleisch“. Es folgt die genaue Beschreibung der Blendung, erzählt von Odysseus in der Ich-Form:

Und nun hielt ich die Spitze des Knittels in glimmende Asche,  
 Bis sie Feuer fing, und stärkte mit herzhaften Worten  
 Meine Gefährten, dass keiner sich feig im Winkel verkröche.  
 Aber da eben jetzo der Ölbaumknittel im Feuer  
 Drohte zu brennen, so grün er auch war, und fürchterlich glühte,  
 Zog ich ihn eilend zurück aus dem Feuer; und meine Gefährten  
 Standen um mich, und ein Himmlischer haucht' uns Mut in die Seele.  
 Und sie faßten den spitzen Olivenknittel und stießen  
 Ihn dem Kyklopen ins Aug', und ich, in die Höhe mich reckend,  
 Drehete. Wie wenn ein Mann, den Bohrer lenkend, ein Schiffholz  
 Bohrt: die Unteren ziehn an beiden Enden des Riemens,  
 Wirbeln ihn hin und her, und er flieget in dringender Eile;  
 Also hielten auch wir in das Auge den glühenden Knittel,  
 Drehen, und heißes Blut umquoll die dringende Spitze.  
 Alle Wimpern und Augenborsten versengte die Lohe  
 Seines entflamten Sterns, es prasselten brennend die Wurzeln.  
 Wie wenn ein kluger Schmied die Holzaxt oder das Schlichtbeil  
 Aus der Esse' in den kühlenden Trog, der sprudelnd emporbraust,  
 Wirft und härtet, denn dieses ersetzt die Kräfte des Eisens:  
 Also zischte das Aug' um die feurige Spitze des Ölbrands.  
 Fürchterlich heult' er auf, dass rings die dumpfige Kluft scholl.  
 Und wir erschrakten und flohn in den innersten Winkel.

Die grausame Tat, begangen vom Kollektiv der Gefährten mit Odysseus an der Spitze, wird als Fermate im Fluss der Ereignisse gestaltet. Ja, die Tat wird mit dem handwerklich gekonnten Vorgehen eines „klugen Schmieds“ verglichen, der die Holzaxt oder das Schlichtbeil aus der Esse in den kühlenden Trog wirft und härtet und so „die Kräfte des Eisens“ ersetzt. Mit solchem Vergleich holt Homer terminologisch exaktes Spezialwissen herein, das für die exakte Beschreibung des Geschehens gar nicht nötig wäre. Derartige Abschweifungen sind typisch für Homers Realismus, sie separieren den beschriebenen Vorgang, dem sie zugeordnet sind, und fesseln ganz auf ihre Weise die Aufmerksamkeit des Lesers. Die Untat wird zur handwerklichen Aktion mit technischem Geschick, deren Anblick uns über das Machbare belehrt.

## Skylla und Charybdis

Nicht weniger einprägsam als die Blendung des Polyphem ist die Konfrontation des Odysseus mit den Ungeheuern Skylla und Charybdis. Skylla haust in einer Felsenhöhle, hat zwölf abscheuliche Klauen und sechs überlange Hälse mit Raubtierschädeln und holt sich von jedem Schiff, das vorüberfährt, sechs Seeleute. Odysseus muss zusehen, wie sie sechs seiner Gefährten hoch in der Luft zermalmt: als schreiende Opfer. Gegenüber der Skylla schlürft täglich dreimal das Monster Charybdis die Fluten ein und speit sie wieder aus, wobei sie ganze Schiffe verschlingen kann.

Der allegorische Sinn liegt auf der Hand: Skylla und Charybdis veranschaulichen die Zwangslage, in die jeder von uns auf dem Ozean des Lebens geraten kann und die jeder einzelne, wie auch immer, durchzustehen hat.

Der 12. Gesang schildert die Konfrontation des Odysseus mit Skylla und Charybdis:

Diese Höhle bewohnt die fürchterlich bellende Szylla,  
 Deren Stimme hell wie der jungen saugenden Hunde  
 Winseln tönt, sie selber ein greuliches Scheusal, dass niemand  
 Ihrer Gestalt sich freut, wenn auch ein Gott ihr begegnet.  
 Siehe, das Ungeheuer hat zwölf abscheuliche Klauen  
 Und sechs Häls unglaublicher Läng', auf jeglichem Halse  
 Einen gräßlichen Kopf mit dreifachen Reihen gespitzter,  
 Dichtgeschlossener Zähne voll schwarzen Todes bewaffnet.  
 Bis an die Mitte steckt ihr Leib in der Höhle des Felsens,  
 Aber die Köpfe bewegt sie hervor aus dem schrecklichen Abgrund.  
 (...)

Doch weit niedriger ist der andere Felsen, Odysseus,  
 Und dem ersten so nahe, dass ihn dein Bogen erreichte.  
 Dort ist ein Feigenbaum mit großen laubichten Ästen;  
 Drunter lauert Charybdis, die wasserstrudelnde Göttin.  
 Dreimal gurgelt sie täglich es aus und schlurft es dreimal  
 Schrecklich hinein. Weh dir, wofern du der Schlurfenden nahest!  
 Selbst Poseidon könnte dich nicht dem Verderben entreißen.  
 Darum steure du dicht an Szyllas Felsen und rudre  
 Schnell mit dem Schiffe davon. Es ist doch besser, Odysseus,  
 Sechs Gefährten im Schiff zu vermissen als alle mit einmal. (XII, 85–110)

Odysseus sieht sich gewarnt und verhält sich entsprechend zu seinem eigenen Vorteil. Es erübrigt sich, darauf hinzuweisen, wie erfindungsreich Homer die abstoßende „Anmutungsqualität“ seiner beiden Monstren, der Skylla und der Charybdis, zum Ausdruck bringt. Ein anderes Faktum aber bedarf, wie mir scheint, durchaus der Hervorhebung: dass nämlich so gut wie jede Zeile der „Odyssee“ so viele Kommentare, Interpretationen und grundsätzliche Überlegungen ausgelöst hat, dass die sogenannte „Sekundärliteratur“ zu diesem Werk von niemandem mehr allein durchgelesen werden kann.

Was aber kann gegenüber diesem Faktum sinnvoll unternommen werden? Antwort: radikale Rückbesinnung auf den Primärtext – mit der leitenden Frage: Ist ein literarischer Text kommentarbedürftig? Auf diese Frage hält die „poetologische Hermeneutik“ eine feste Antwort parat: Der literarische Text darf nicht unter unzuständigem Sachwissen begraben werden. Was das heißt, lässt sich an der „Odyssee“ deutlich demonstrieren. Beispiel „Skylla“. Das Lexikon „Who's who in der antiken Mythologie“ vermeldet nach einer exakten Kennzeichnung des hässlichen Äußeren und der ständigen Bosheit der Skylla:

Lediglich die ‚Argonauten‘ kamen dank göttlicher Hilfe ohne Verluste an dem gefährlichen Felsen vorbei (Apollonios Rhodios, Argonautika IV 920–963). Nach Ovid war Skylla einst ein schönes Mädchen, in das sich der Meergott Glaukon verliebte. Kirke, die ihn ebenfalls umwarb, verwandelte die Konkurrentin in ein grässliches Monster, das später versteinert wurde (Metamorphosen XII 900 – XIV 74).<sup>6</sup>

Solche Informationen sind zweifellos literarhistorisch und kuturgeschichtlich höchst relevant, nur führen sie, was die „Odyssee“ betrifft, aus dem Text hinaus, weil sie die Aufmerksamkeit des Lesers ablenken auf die „Argonauten“ und die „Metamorphosen“. In unserem Zusammenhang bedeutet das: Es kommt darauf an, die Aufmerksamkeit des Lesers während der Lektüre der „Odyssee“ so abzurichten, dass sie ganz auf die innerfiktionalen Sachverhalte gerichtet bleibt und alles aussondert, was nicht dazugehört und stören könnte. Denn erst dann zeigt sich, wie sehr Homer darauf bedacht ist, eine eindeutige Verständnislenkung auszuüben. Er kennzeichnet sogar die einzelnen Göttinnen und Götter, sobald sie auftreten, in ihrer Funktion. Auch die Wendung „Odysseus, Sohn des Laertes“ ist auf Verständnislenkung ausgerichtet. Anders ausgedrückt: Homers imaginärer Erzähler will, dass wir verstehen, was er erzählt. Und diesem Angebot will die „poetologische Hermeneutik“ auf ihre Weise entsprechen. Wenden wir uns nun, nach dieser hermeneutischen Erinnerung, den Frauen zu, die sich Odysseus zuwenden.

## Kirke, die Sirenen und Kalypso

Die Zauberin und Verführerin Kirke verwandelt Odysseus und dessen Gefährten in Schweine, und wir müssen nicht bei Sigmund Freud anfragen, um zu wissen, was uns Homer damit sagen will. Noch das Verbum „bezirzen“ (= bezaubern, verführen) transportiert ein fernes Echo der „Odyssee“ ins lebendige Deutsch unserer Gegenwart, wenn auch inzwischen zunehmend ironisch. Homer, dem Dichter, geht es wie immer um den allegorischen Sinn. Das heißt: Kirke treibt jeden Mann, der sie ansieht, in die

<sup>6</sup> Vgl. Gerhard Fink: Who's who in der antiken Mythologie. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1993. Zweifellos ein unentbehrliches Hilfsmittel, was die Realien betrifft. Mein Kommentar an dieser Stelle stellt das nicht infrage.

sofortige Selbstentfremdung, so dass er den Verstand verliert und nur noch das Diktat seiner Leidenschaft befolgt. Es profiliert den Odysseus, dass er sich diesem Diktat entzieht und zudem Kirke dazu bringt, seinen Gefährten das menschliche Gesicht zurückzugeben.

Ein Jahr lang hält Kirke den Odysseus fest, möchte ihn zum Gemahl. Er aber sagt sich los und verlässt sie, ohne dass sie ihm das übelnimmt.

Auch die Sirenen (immer im Plural; es sind zwei) wollen Odysseus verführen. Sie singen ihm mit ihren Vogelköpfen betörende Lieder, wollen ihn auf ihre Insel locken, um ihn zu töten. Er aber weiß schon vorher Bescheid (weil Kirke ihn warnt), will sie zwar hören, denn sie singen ja von seinem Ruhm, lässt sich deshalb von seinen Gefährten, denen er Wachs in die Ohren steckt, an den Mast binden. So wird er Zeuge seines öffentlichen Ruhms, ohne daran zu sterben.

In unserem Sprachgebrauch blieb von den Sirenen nur die Rede von den „Sireningesängen“ als blasser Rest übrig. Als wirklich aktuell erwies sich aber die Bezeichnung „Sirene“ für Dampfpeifen (in Fabriken und für das Nebelhorn auf Schiffen), die im 20. Jahrhundert auf Elektrizität umgestellt worden sind und seit 1939 im Luftwarndienst verwendet wurden. 1830 hatte Cagniare de la Tour das von ihm „sirène“ benannte Lärmgerät erfunden.<sup>7</sup>

Bei der Darstellung der Sirenen geht Homer so vor, dass er zunächst eine allgemeine Charakteristik liefert, bis sie dann in der Konfrontation mit Odysseus in Aktion treten. Auf diese Weise weiß vor allem der Leser die entscheidenden Details, als Odysseus auf seine Weise den Gesang der Sirenen hört.

Die allgemeine Charakteristik liefert Kirke, indem sie Odysseus warnt: „Vernimm nun, Odysseus, was ich dir sagen will.“

Erstlich erreichet dein Schiff die Sirenen; diese bezaubern  
 Alle sterblichen Menschen, wer ihre Wohnung berührt.  
 Welcher mit törichtem Herzen hinanfährt und der Sirenen  
 Stimme lauscht, dem wird zuhause nimmer die Gattin  
 Und unmündige Kinder mit ihrem Gruße begegnen;  
 Denn es bezaubert ihn der helle Gesang der Sirenen,  
 Die auf der Wiese sitzen, von aufgehäuften Gebeine  
 Modernder Menschen umringt und ausgetrockneten Häuten.  
 Aber du steure vorbei und verklebe die Ohren der Freunde  
 Mit dem geschmolzenen Wachs der Honigscheiben, Daß niemand  
 Von den andern sie höre. Doch willst du selber sie hören,  
 Siehe, dann binde man dich an Händen und Füßen im Schiffe,  
 Aufrecht stehend am Maste, mit festumwundenen Seilen.  
 Daß du den holden Gesang der zwo Sirenen vernehmest.  
 Flehst du die Freunde nun an und befehlst die Seile lösen:  
 Eilend fessle man dich mit mehreren Banden noch stärker. (XII, 37–54)

<sup>7</sup> Vgl. den Eintrag „Sirene“ in Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin: Walter de Gruyter 1963, S. 71.

Die tatsächliche Konfrontation des Odysseus mit den Sirenen sieht dann wenig später folgendermaßen aus: Odysseus informiert seine Gefährten darüber, „welche Dinge“ ihm „Kirke, die hohe Göttin“, geweissagt. Und es sei daran erinnert, dass Odysseus hier der Ich-Erzähler ist:

Als wir jetzo so weit, wie die Stimme des Rufenden schallet,  
 Kamen im eilenden Lauf, da erblickten jene das nahe  
 Meerdurchgleitende Schiff und huben den hellen Gesang an:  
 Komm, besungener Odysseus, du großer Ruhm der Achaier!  
 Lenke dein Schiff ans Land und horche unserer Stimme,  
 Denn hier steuerte noch keiner in schwarzem Schiffe vorüber,  
 Eh' er dem süßen Gesang aus unserem Munde gelauschet;  
 Und dann ging er von hinnen, vergnügt und weiser wie vormals.  
 Uns ist alles bekannt, was ihr Argeier und Troer  
 Durch der Götter Verhängnis in Trojas Fluren geduldet,  
 Alles, was irgend geschieht auf der lebenschenkenden Erde!  
 Also sangen jene voll Anmut. Heißes Verlangen  
 Fühlt' ich, weiter zu hören, und winkte den Freunden Befehle,  
 Meine Bande zu lösen, doch hurtiger ruderten diese.

Und schließlich heißt es:

Also steuerten wir den Sirenen vorüber; und leiser  
 Immer leiser verhallte der Singenden Lied und Stimme.  
 Eilend nahmen sich nun die teuren Genossen des Schiffes  
 Von den Ohren das Wachs und lösten mich wieder vom Mastbaum. (XII, 181–200)

Man sieht: Kirke steht Odysseus positiv gegenüber, obwohl er sich von ihr verabschiedet. Die Sirenen hingegen wollen Odysseus mit ihrem betörenden Gesang auf ihre Insel locken und töten. Worin besteht der poetologische Sinn dieser Konstruktion?

Das Verhältnis des Odysseus zu Kirke ist zweifellos ein intimes Verhältnis. Vor allem aber besitzt er ihre tiefe Sympathie, denn sie will ihn zum Gemahl. Auch dann noch, als er sie verlässt, ist sie in echter Sorge um ihn und warnt ihn vor den „Sirenen“, die ihn verführen wollen, auf ihre Insel zu kommen, um ihn zu töten, wie sie es schon mit so vielen anderen Männern getan haben, deren „moderne Gebeine“ um sie herumliegen.

Das Motiv für den Hass der Sirenen auf ihre Opfer bleibt unklar. Liegt es an den Vogelköpfen der Sirenen, dass sie von Männern abgelehnt werden und sich nun rächen, wo sie nur können, unter Nutzung der abrufbaren Eitelkeiten? Deutlich greifbar ist hingegen der allegorische Sinn: Odysseus soll dafür bestraft werden, dass er sich von Liedern zu seinem Ruhm als Kämpfer vor Troja dazu verführen lässt, nur noch an sein Bild in der Öffentlichkeit zu denken. Und die Sirenen wissen, wie man dieses Bild betörend formuliert und vorträgt. Denn wir dürfen nicht vergessen, Homers Komposition profiliert die Behinderungen, denen Odysseus ausgesetzt wird, um nach

Hause zu kommen: nach Ithaka, wo ihn Penelope erwartet. Da sind die Behinderungen durch Gefahr für Leib und Leben: Skylla und Charybdis sowie die Kyklopen mit Polyphem an der Spitze. Und da ist auf ganz anderer Ebene die Liebe der Kirke sowie die Selbstvergessenheit des Odysseus beim Anhören der Lieder der Sirenen, die sein Loblied als Held vor Troja singen.

Nachdem Odysseus auch die Sirenen erfolgreich hinter sich gebracht hat, ist er frei für die Verführungen der Nymphe Kalypso, mit der Homer eine ernsthafte Konkurrentin zur Penelope ins Spiel bringt. Auch die unsterblichen Kalypso liebt den Odysseus, will ihn zum Gemahl und ihm selber Unsterblichkeit schenken. Zeus schickt deshalb Hermes zu ihr, um ihr die Leviten lesen zu lassen, so dass sie tatsächlich Odysseus loslässt und ihm zum Abschied Floß, Nahrung und Kleider mitgibt.<sup>8</sup>

Mit der Heimkehr des Odysseus nach Ithaka zu seiner Penelope finden seine Irrfahrten ihren Abschluss. Diese Heimkehr wird von Homer nach allen Regeln seiner durchtriebenen Kunst gestaltet. Alle treten sie auf: Vater Laertes, Sohn Telemachos, Ehefrau Penelope und Odysseus als unerkannter Bettler, ausgestattet von Pallas Athene. Der Wettkampf tobt, und Odysseus befördert alle Freier, es sind einhundertundacht, ins Jenseits, das Homer erprobt gekonnt vor Augen führt: mit Agamemnon, Aigist und Achilles als Gesprächspartnern. Troja wird wieder lebendig. Was aber wäre der Hades ohne die Götter auf dem Olymp. In der Mitte des Geschehens: Penelope.

## Penelope

Sie ist die weibliche Hauptgestalt der „Odyssee“ und hat am Schluss der Erzählung ihren großen Auftritt: konfrontiert mit ihren Freiern, die mit den entsprechenden „Mägden“ tun, was sie für nötig halten, während Odysseus unerkannt, als Bettler verkleidet, bereits im Hause ist. Uvo Hölscher hat in seiner inzwischen klassischen Monografie „Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman“ (München: C. H. Beck: 1988) Penelope ein ganzes Kapitel gewidmet und erläutert im Detail ihr ständiges Beiwort, die „Kluge“, womit auch die „Verständige“ gemeint ist, deren Sinn ganz auf den „Mann und dessen Haus“ gerichtet ist. Darum ist sie als die „Sehnsüchtige, Trauernde und Sorgende“ zugleich auch die „Zurückhaltende, auf Sitte und Ordnung Bedachte“. Mit ihrer Treue entspricht sie der Treue ihres „erfindungsreichen“ Odysseus, auf dessen Heimkehr sie zwanzig Jahre gewartet hat. Die feste Beziehung zwischen Odysseus und Penelope durchzieht mehr oder weniger explizit als Leitmotiv das gesamte Epos: vom ersten bis zum letzten Gesang.

---

<sup>8</sup> Vgl. in der „Wikipedia“ vom 20. 12. 2015 den ausführlichen Eintrag „Calypso“: „Calypso ist ein afrikanischer Tanzrhythmus beziehungsweise Musikstil.“ Ein Bezug zur „Odyssee“ wird, soweit ich sehe, nicht hergestellt.

## Zwischenbemerkung

Wolfgang Schadewaldt hat uns eine Prosafassung der „Odyssee“ geliefert und schreibt dazu in seinem „Nachwort“ von 1966:

Eine Prosaübertragung Homers hat Goethe immer wieder mit triftigen Gründen in seinem Leben gefordert. Aber während die Länder angelsächsischer und auch französischer Zunge, aus Gründen, die in der Sprach- und Denkstruktur dieser Nationen liegen, längst ihren ‚Homer in Prosa‘ besitzen, hat in Deutschland das große, gültige Beispiel von Johann Heinrich Voß die übersetzerische Homernachfolge durchaus in die Bahnen der hexametrischen Nachbildung gelenkt und, von wenigen, kaum bekannt gewordenen Versuchen abgesehen, im Lauf der letzten hundertfünfzig Jahre eine Unzahl von Hexameter-Übersetzungen des Homer hervorgerufen. Die Meisterschaft, deutsche Hexameter zu schreiben, hat sich dabei von Johann Heinrich Voß über Mörike bis auf unseren Rudolf Alexander Schröder steigend verfeinert.

Auf solches Lob der technischen Brillanz einer deutschen Tradition, Hexameter zu schreiben, folgt unerwartet fundamentale Kritik:

Der Voßsche Homer ist aus dem Geist des Pietismus geschaffen und zieht von dorthin seine Kraft. Die auch bei Voß in seinen eigenen Dichtungen gepflegte sogenannte Idylle wirkte in ihn hinein. Doch ist jene pietistische Seelenbewegung, jenes idyllische Element dem Homer im tiefsten fremd. Ein anderes, mehr Technisches kommt hinzu: der deutsche Hexameter – an sich ein Vers, der im Deutschen die schönsten dichterischen Gebilde hervorgebracht hat – ist verhältnismäßig ‚länger‘ als der homerische. Das hängt in der Hauptsache damit zusammen, dass die alte Sprache Homers neben ihrem Reichtum an beweglichen Partikeln fast durchweg silbenreichere Wörter aufweist als bereits das spätere Griechisch und auch das heutige Deutsch. Der Übersetzer, er mag anfangen was er will, ist in der Regel mit den Gedanken früher fertig als mit dem Vers und muss rein aus Versgründen zu Füllseln seine Zuflucht nehmen. Die Kunst des Homerübersetzens in Hexametern wird damit weithin zu einer Kunst des Streckens, die auch ihrerseits seit Voß erhebliche Fortschritte gemacht hat, aber doch dazu führt, dass ein deutscher hexametrischer Homer ein in die Breite gegangener, gestreckter, behäbig und füllig gewordener Homer ist und von jenem homerischen ‚außerordentlichen Laconismus‘, jener ‚Keuschheit, Sparsamkeit, beinahe Kargheit in der Darstellung‘ kaum etwas verspüren läßt, die Goethe angesichts einer Übersetzungsprobe in Prosa empfand, die ihm der Pilsener Chorberr und Professor J. St. Zauper gesandt hatte.

Man sieht: Wolfgang Schadewaldt beruft sich auf Goethe, um den „außerordentlichen Laconismus“ Homers hervorzuheben, dessen „Keuschheit, Sparsamkeit, beinahe Kargheit in der Darstellung“. Genau diese Charakteristika sollen ja seine Prosaübersetzung der „Odyssee“ von den Hexametern eines Johann Heinrich Voß unterscheiden.

Aber nicht nur das wird von Schadewaldt erläutert. Er hat über die Sprache Homers auch ein besonders inniges Verhältnis zur Erzählweise Homers gefunden, kennt dessen erzähltechnischen Handhabungen und Prinzipien der Komposition aus nächster Nähe – und gelangt zu der unabweislichen Einsicht: Die „Odyssee“ bestehe

aus einem Urtext, einem durchkomponierten Kernstück, in das ein späterer Dichter, dessen Namen wir nicht kennen, Ergänzungen eingefügt habe, die sich nun dem aufmerksamen Blick als kompositionelle Fremdkörper zu erkennen gäben.

Ja, Schadewaldt liefert in seinem „Nachwort“ zur „Odyssee“ eine Übersicht, worin alle 24 Gesänge gekennzeichnet werden, ob und inwieweit sie Zusätze zum Urtext des Epos sind. Der Urtext, Schadewaldt nennt ihn die „A-Dichtung“, wurde vom „Dichter B“ so bearbeitet, dass das „Übernommene und Bewahrte“ und das „Neue“ als Einheit empfunden werden sollen. Das „Übernommene und Bewahrte“ stellt die „Heimkehr des Odysseus“ in voller Konzentration auf die Hauptgestalt und in einfachen Linien dar:

Odysseus, der sich bei der Nymphe Kalypso aufhält, gelangt, nachdem die Götter seine Heimkehr beschlossen haben, zu den Phaiaken, erzählt dort seine Abenteuer und führt dann, nachdem die Phaiaken ihn in schneller Fahrt nach Ithaka geleitet haben, als unbekannter Bettler in seinem eigenen Haus die Ermordung der Freier, die Wiedergewinnung seines Hauses und Königums und der eigenen Gattin Penelope durch. So stellt das Gedicht in seinen beiden Hauptabschnitten zunächst die äußere, dann die innere Heimkehr des Odysseus dar. Nicht um die ‚Irrfahrten‘ des Odysseus geht es, sondern eben um seine ‚Heimkehr‘, jenes von dem Dichter mit großer Kraft ergriffene urmenschliche Motiv, wie jemand nach schwer erlittener Ferne und vielen Leiden, nach Erniedrigung und dem Dunkel der Unbekanntheit, mit seiner Heimat, seinem Hause, seiner Frau schließlich sich selber neu gewinnt. Diese Heimkehr endet damit, dass Odysseus gegen Schluss des dreiundzwanzigsten Gesanges einschläft.

So Schadewaldts Zusammenfassung des Urtextes, der „etwa zwei Drittel des Vorhandenen“ umfasse. In Schadewaldts „Verzeichnis der dem Dichter B angehörenden Partien der Odyssee“ werden die Gesänge 2, 3, 4, 15 und 24 jeweils ganz als spätere Ergänzungen gekennzeichnet. Und zum 23. Gesang, der aus 372 Versen besteht, vermerkt Schadewaldt: „Mit Vers 343 endet die ursprüngliche Odyssee des Dichters A.“ Es fällt auf, dass die als spätere Ergänzungen gekennzeichneten Gesänge in der Hauptsache, wenn auch durchaus nicht ausschließlich, die Geschichte des Telemachos betreffen, der es mit seiner Fahrt in die Hand nimmt, etwas über das Schicksal seines Vaters zu erfahren, und am Ende sogar ermordet werden soll.

Und das heißt in unserem Zusammenhang: Schadewaldt gelangt aufgrund seines Insiderwissens bezüglich der Homer-Forschung zu Erkenntnissen, die ihn zum Vorläufer einer „poetologischen Hermeneutik“ machen. Sobald man nämlich die Struktur der „Odyssee“ im Licht der „poetologischen Differenz“ herausarbeitet, erweist sich die „Telemachie“ wenn auch nicht als überflüssig, so doch zumindest als nicht notwendig, um die „causa finalis“ (= Heimkehr des Odysseus) anschaulich zu profilieren. Das Epos als literarische Gattung lässt es ganz offensichtlich zu, auch Episodenfolgen zu integrieren, die in keinem unmittelbaren Verhältnis zur großen Linie der Haupthandlung stehen. Im Falle der „Odyssee“ zwei Autoren vorauszusetzen, wie Wolfgang Schadewaldt es tut, erscheint mir deshalb zwar nicht notwendig, doch sind



seine Überlegungen, wie er sie uns in seinem „Nachwort“ zur Kenntnis gibt, einer „poetologischen Hermeneutik“ äußerst förderlich.<sup>9</sup>

## Fazit

Es sind nun die Voraussetzungen für einen adäquaten Umgang mit Homers „Odyssee“ geschaffen worden. Entstehungsgeschichte und Wirkungsgeschichte des Textes werden programmatisch beiseitegelassen. Es geht ausschließlich um die poetologische Rekonstruktion im Licht der poetologischen Differenz und nach Maßgabe des Vierfachen Schriftsinns. Wichtig vor allem eine genaue Kenntnis des von der „Odyssee“ vermittelten Weltbildes, das den Referenzrahmen für Charaktere und Handlung bildet: Da sind im Zentrum die Sterblichen mit Odysseus und Penelope an der Spitze; und da sind, über ihnen, die Götter des Olymps – jederzeit können sie herabsteigen und in das Geschehen eingreifen oder, oben, über das Schicksal der Sterblichen entscheiden; und da sind, unten, die Schattengestalten des Hades, die sich herbeirufen lassen, um zu berichten, wie und warum sie gestorben sind. Diese drei so grundverschiedenen Vorstellungsräume – die Götter, die Lebenden und die Toten – werden von Homer nicht separat dargestellt, sondern in ständiger Kommunikationsbereitschaft vor Augen geführt: Die Götter unterhalten sich nicht nur miteinander, sondern sprechen auch mit den Sterblichen, schicken ihnen sogar beruhigende Träume; und die Schattengestalten des Hades unterhalten sich mit den Lebenden.

Dem Leser aber stellt sich die Aufgabe, an dieser Kommunikationsgemeinschaft auf seine Weise teilzunehmen, um vor allem das Schicksal des Titelhelden richtig einzuschätzen. Und so steht mit Homers „Odyssee“ am Beginn der abendländischen Literatur eine Erzählung, die nicht nur darstellungstechnisch alle Register zieht, sondern auch alle nur denkbaren Realitätsebenen miteinander in Beziehung setzt. Dass dabei „ästhetische Ideen“ ins Spiel kommen, hat jeder Leser im Selbstversuch erstmaliger oder erneuter Lektüre zu erproben.

---

<sup>9</sup> Vgl. Homer: Die Odyssee. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt. Mit einem Nachwort von Wolfgang Schadewaldt. Zürich und Stuttgart: Artemis Verlag 1966 (= Die Bibliothek der Alten Welt).

## Zweites Beispiel

# Goethe: „Die Leiden des jungen Werthers“

## Einführung

Goethes populärstes Werk, „Die Leiden des jungen Werthers“ (zuerst 1774), ist das Protokoll eines Selbstmords.<sup>1</sup> Der junge Werther erschießt sich, weil er die Frau, die er sich wünscht und kennengelernt hat, nicht bekommen kann. Alles, was in diesem Roman gedacht, gefühlt, getan, geredet, geschrieben oder gelesen wird, bezieht sich auf Werthers Selbstmord. Das heißt: Werthers Selbstmord ist Goethes „Intentum“.

Erzähltechnisch mit allen Wassern gewaschen, liefert Goethe mit diesem relativ kurzen Text (151 Seiten) ein Meisterwerk an Überraschung, Spannung und virtuosen Pointierungen.<sup>2</sup>

## Sichtweisen

Betrachten wir zunächst den „Anblick“, den die Welt des Textes von außerfiktionalen Standpunkt bietet. Der Text ist in zwei Teile gegliedert, von denen dem ersten Hinweise des (ebenfalls fiktiven) Herausgebers vorangestellt sind und der zweite mit einer ausführlichen Nachbemerkung endet: „Der Herausgeber an den Leser“. Der Herausgeber bleibt anonym und thematisiert die Manuskriptfiktion als Tatsachenbericht, was durch mehrere Fußnoten des Herausgebers unterstrichen wird. So heißt es zum Ort „Wahlheim“, der „ohngefähr eine Stunde vor der Stadt“ liegt:

---

**1** Vgl. Dorothea Hölscher-Lohmeyer: Goethe. In: Literatur-Lexikon. Autoren und Werke in deutscher Sprache. 12 Bände. Herausgegeben von Walther Killy. Gütersloh und München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1989, Band 4, S. 194–256, zu „Werther“: S. 230.

**2** Hier zitiert nach der Ausgabe Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. Leipzig 1774. Herausgegeben von Joseph Kiermeier-Debre. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997 (= dtv-Bibliothek der Erstausgaben). Goethes 2. Fassung des „Werther“ von 1787 wird in unserem Zusammenhang nicht berücksichtigt. Der plötzliche Ruhm des Romans basiert auf dem genialen Wurf der ersten Fassung. Zur Struktur des Romans vgl. insbesondere Christian Friedrich von Blanckenburg: Die Leiden des jungen Werthers (Rezension 1775), jetzt in: Blanckenburg, Über Romane. Mit einem Nachwort herausgegeben von Matthias Wehrhahn (Hannover: Revonnah Verlag 1997, S. 25–55); sowie Horst Flaschka: Goethes Werther. Werkkontextuelle Deskription und Analyse (München: Fink 1987) und Gert Mattenklott: Die Leiden des jungen Werthers. In: Goethe-Handbuch, 6 Bde. 1996–1998, Band 3: Prosaschriften, herausgegeben von Bernd Witte. Stuttgart und Weimar: Metzler 1997, S. 51–101. Des weiteren vgl. Paul Julius Möbius: Über das Pathologische bei Goethe. Mit einem Essay von Bernd Nitzschke. München: Matthes & Seits Verlag o. J. (= Liebhaber-Bibliothek, Band 2). Darin: Werthers Leiden, S. 113–117. Der Nachdruck der Schrift von Möbius folgt der Erstausgabe, Leipzig 1898.

Der Leser wird sich keine Mühe geben, die hier genannten Orte zu suchen, man hat sich genöthigt gesehen, die im Original befindlichen wahren Namen zu verändern.<sup>3</sup>

Es geht Goethe darum, die Gewissheit zu vermitteln, dass es seinen Werther tatsächlich gegeben hat, so dass wir nun die Dokumente, die zu seinem Selbstmord geführt haben, selber in Händen halten: als hinterlassene Briefe eines unglücklichen jungen Mannes. Alles in der Ich-Form, ergänzt um den Bericht des Herausgebers, der, zutiefst bewegt, um Verständnis für den Verstorbenen, den er persönlich gekannt hat, wirbt und damit einer möglichen Distanzierung des Lesers von einem Selbstmörder zuvorkommt.

Man sieht: Goethe behält auch die geheimsten Regungen seiner Leser im Auge, berechnet sie und reagiert auf sie im Voraus. Denn als Selbstmörder erhält Werther nur ein „stilles Begräbnis“, wie man damals sagte. Die letzten Sätze des Romans lauten: „Handwerker trugen ihn. Kein Geistlicher hat ihn begleitet.“ Ja, normalerweise wurde damals ein Selbstmörder anonym auf einem Schindanger verscharrt. Werthers „stilles Begräbnis“ war bereits eine Einräumung. Als Selbstmörder hatte Werther das ihm von Gott geschenkte Leben mutwillig beendet.

Mit der kurz gehaltenen Vorbemerkung des Herausgebers wird sofort das „Inten-tum“ anvisiert, das Warum, auf das dieser Text angelegt ist: die „causa finalis“ des Geschehens. Es heißt:

Was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt, und leg es euch hier vor, und weis, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, und seinem Schicksale eure Thränen nicht versagen.

Und die gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund seyn, wenn du aus Geschick oder eigener Schuld keinen nähern finden kannst.<sup>4</sup>

Das sind alles nur Andeutungen. Nichts wird wirklich ausgesprochen. Die Neugier des Lesers wird geweckt. Eine traurige Geschichte wird folgen über einen jungen Mann, der Bewunderung und Liebe verdient. Und der Leser wird und soll sich seine eigene Meinung bilden.

Man beachte die Darbietungstechnik: Goethe lässt Werther selbst sprechen, in der Ich-Form, immer datiert als Brief (mit Tagebucheinträgen darin). Das heißt: Werther formuliert unbeobachtet, was er denkt und fühlt. Er kann nicht ahnen, dass „wir“ später alles zu lesen bekommen werden. Die Briefe, an seinen Freund Wilhelm und schließlich auch der längste an Lotte, orientieren sich in Tonfall und Detail an den Adressaten und wurden vom Herausgeber an Ort und Stelle eingefügt, so dass auch sie uns jetzt vorliegen. Einen Briefroman „monologisch“ zu schreiben, ohne den

<sup>3</sup> Werther 1997, S. 18–19.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 7.

Briefpartner antworten zu lassen, das war neu. Auch mit der Kürze seines „Werther“ durchbricht Goethe die Tradition. Bei Richardson sah beides ganz anders aus.

Sowohl „Brief“ (als auch das darin streckenweise untergebrachte „Tagebuch“) liefern stilistisch und sachlich ununterscheidbare, unzensierte Zugänge zu Werthers Innerlichkeit. Erst durch den Herausgeber werden diese Dokumente der Öffentlichkeit präsentiert: im Ersten Teil und bis zur Mitte des Zweiten Teils unkommentiert, und wir lesen ganz auf uns gestellt. Erst ab Mitte des Zweiten Teils erfolgen Kommentar und Interpretation: „Der Herausgeber an den Leser“<sup>5</sup>. Das erste Dokument, ein Brief an seinen Freund Wilhelm (den er hier nicht beim Namen nennt), trägt das Datum: 4. Mai 1771; das letzte Dokument, wiederum ein Brief an seinen Freund Wilhelm (dessen Name uns nun längst bekannt ist), trägt das Datum: 20. Dezember 1772.

Der Herausgeber aber präsentiert in seinem nachfolgenden Bericht auch den allerletzten Brief Werthers vom 21. Dezember 1772, gerichtet an Lotte, „den man nach seinem Tode versiegelt auf seinem Schreibtische gefunden und ihr überbracht hat.“ Es ist der längste all seiner Briefe<sup>6</sup> und endet mit den Worten: „So sey’s denn – Lotte! Lotte leb wohl! Leb wohl!“ Es folgt die Schilderung seines Sterbens und seiner Beerdigung, kurz und knapp wie ein Text von Hemingway, denn hier erzählt der Herausgeber.

Der Roman erschien 1774. Goethe lieferte also seinen Zeitgenossen ein unmittelbar zeitgenössisches Ereignis: Werther „live“ – und das, ohne dass dieser es bemerken konnte. Der Leser als „voyeur“ unter der Regie des Herausgebers. Copyright: Goethe.

Werfen wir zunächst einen Blick auf Werthers letzten Brief.

## Werthers versiegelter Brief an Lotte

Mit Werthers letztem Brief vom 21. Dezember 1772 kommt die Handlung des Romans auf ihren Gipfel. Werther schildert seinen Gemütszustand direkt vor seinem Selbstmord und weiß, Lotte wird das alles lesen, wenn er tot ist.

Poetologisch gesehen, werden mit diesem Brief „causa efficiens“ und „causa finalis“ verknüpft. Das heißt: Wir erfahren, in Werthers eigener Zusammenfassung, die Begründung seines Selbstmords (causa efficiens). Gleichzeitig aber bringt uns diese Zusammenfassung die Komposition dieses Romans als Leistung einer künstlerischen Intelligenz vor Augen. Wir sehen, auf was all diese „Dokumente“ kompositionell ausgerichtet wurden: nämlich auf den Selbstmord der Hauptperson als „causa finalis“. Alles Vorherige, das jeweils seine „causa efficiens“ hatte, erhält jetzt seinen „poetologischen“ Sinn. Also werden mit Werthers letztem Brief unser „psychologisches“ Verstehen und unser „poetologisches“ Verstehen fusioniert: im Licht der „poetologischen Differenz“.

<sup>5</sup> Ebenda, ab S. 119 bis S. 151: Der Herausgeber an den Leser.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 125–150 (unterbrochen durch die gemeinsame Ossian-Lektüre, über die der Herausgeber berichtet).

Sehen wir uns an, was in diesem Brief „zusammengefasst“ wird. Werther formuliert hier seine Zwangslage gegenüber dem Objekt seiner Begierde, adressiert an dieses Objekt: Lotte.

Es ist beschlossen, Lotte, ich will sterben, und das schreibe ich Dir ohne romantische Ueberspannung gelassen, an dem Morgen des Tags, an dem ich Dich zum letzten mal sehn werde. Wenn Du dieses liesest, meine Beste, dekt schon das kühle Grab die erstarrten Reste des Unruhigen, Unglücklichen, der für die letzten Augenblicke seines Lebens keine grössere Süßigkeit weis, als sich mit Dir zu unterhalten.<sup>7</sup>

So lauten die ersten beiden Sätze seines letzten Briefes. Ihre emotionale Wucht beziehen diese beiden Sätze aus der Tatsache, dass wir sie mit dem vom Herausgeber vorab vermittelten Wissen mit den Augen Lottes lesen. Werther wird posthum zum Sadisten und weiß das. Plötzlich ist Lottes Perspektive unsere Perspektive, und das suggestiv.

Damit gelingt es Goethe, regelrecht perfekt das „objektive Korrelat“ zu jener Emotion herzustellen, die den Höhepunkt seines Romans ausmacht – ganz im Sinne T. S. Eliots, der das Können des Künstlers vom „objektiven Korrelat“ her definiert, das zu einer „Emotion“ geliefert werden müsse, die wie ein Infekt zu übermitteln sei:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.<sup>8</sup>

Genauso ist Goethe im „Werther“ vorgegangen. „Sensory experience“ – das liefern die beiden soeben zitierten Sätze aus Werthers letztem Brief. Und voraus geht Goethes Arrangement eines „set of objects“, einer „situation“ und einer „chain of events“, womit die gewünschte Emotion zum Ausdruck kommt, so dass sie den Leser unmittelbar ergreift. Alle „external facts“ stehen im Dienst der Schockwirkung, die Werthers Selbstmord durch seinen letzten Brief an Lotte auf sie ausübt. In Werthers letztem Brief steckt das „objektive Korrelat“ der zentralen „Emotion“ des Romans. So etwas will „poetologisch“ und „psychologisch“ gekonnt sein. Und Goethe kann es. Man beachte, wie zwiespältig und paradox Werthers Gesinnung herauskommt: Er rächt sich an Lotte und ihrem Mann durch seinen Selbstmord. Und die Frage: Wer ist schuld? findet keine Antwort. Kein Wunder, dass die Interpreten das offene Feld nutzen.

Wie in einem Briefroman üblich, müssen Handlung und Personenkonstellation vom Leser erschlossen werden. Direkte Information wird kaum gegeben. Der Leser erhält immer nur Momentaufnahmen aus einer Stimmung heraus.<sup>9</sup> In diesem Fall:

<sup>7</sup> Ebenda, S. 125.

<sup>8</sup> Vgl. T. S. Eliot: Selected Prose. Edited by John Heyward. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books in Association with Faber and Faber 1955. Darin: „Hamlet“ (1919), S. 104–110, hier S. 107–108.

<sup>9</sup> An Vorbildern waren Goethe Samuel Richardson (Pamela, 1740; Clarissa 1747; Sir Charles Grandison, 1753), Jean-Jacques Rousseau (Julie ou la nouvelle Héloïse, 1761) und Sophie von La Roche

Werthers Briefe (die sich wie ein Tagebuch lesen), denn Goethe liefert ja keinen „Briefwechsel“, sondern immer nur Werthers Briefe und niemals Briefe an Werther.

Goethe ist sehr geschickt darin, anzudeuten, offenzulegen und zu verbergen, denn Werther ist ja kein Schriftsteller, der zu uns spricht, sondern jemand, der gar nicht weiß, dass wir mitlesen. Diese Situation nimmt Goethe zum Anlass, für Spannung zu sorgen, den Leser zu überraschen oder hinzuhalten.

Im Zentrum: Werther. Ihm gegenüber: Lotte und ihr schließlicher Ehemann Albert. Werther liebt Lotte, will aber ihre Ehe nicht gefährden, weil er sie liebt. Die Zeichen gegenseitiger Zuneigung dürfen nicht öffentlich werden, bleiben Andeutung und können darum von Werther positiv mißdeutet werden. Wem vertraut er sich an? Seinem Freund Wilhelm.

Werther, Lotte, Albert, Wilhelm: das sind die vier Personen im Mittelpunkt des Geschehens. Wie aber bringt Goethe Bewegung in dieses Parallelogramm der Kräfte? Eine Rahmenhandlung musste her, jenseits der subjektiven Bestrebungen Werthers.

## Flucht in die Außenwelt

Und das sieht so aus: Der junge Jurist Werther kommt Anfang Mai 1771, nachdem er sich soeben von seiner Geliebten Leonore, der Schwester seines Freundes Wilhelm, gelöst hat, in eine kleine Stadt zur Regelung von Erbschaftsangelegenheiten (seine Mutter betreffend), lernt hier auf einem ländlichen Ball die bereits verlobte Amtmannstochter Lotte kennen, flieht aber am 10. September regelrecht, als seine wachsende Leidenschaft zu ihr seinen Aufenthalt unerträglich macht, und wird am 20. Oktober Mitglied der Delegation eines adligen Gesandten in einer süddeutschen Stadt. Dort aber erlebt er im März 1772 eine Kränkung, als eine adlige Tischgesellschaft ihn ausschließt, und er erbittet und erhält am 19. April seinen Abschied. Im Mai und Juni ist er Gesellschafter eines kunstliebenden Fürsten, bis er im Juli, seinem Herzen folgend, zu Lotte und Albert zurückkehrt, die inzwischen geheiratet haben.

Man sieht: Werther versucht, durchaus vernünftig, durch Übernahme von Verpflichtungen in der gesellschaftlichen Wirklichkeit dem Sog seiner Innerlichkeit zu entkommen. Vergeblich. Unaufhaltsam zieht es ihn zurück zu Lotte, von der er meint, dass sie nur ihn liebe und unglücklich verheiratet sei. Die Innerlichkeit siegt über die Außenwelt: Beide Sphären werden von Goethe im Detail gestaltet, so dass die

---

(Geschichte des Fräuleins von Sternheim, 1771/72) geläufig. Im 20. Jahrhundert hat William Faulkner die Erzähltechnik des Briefromans ganz auf seine Weise genutzt. In seinem Roman „As I Lay Dying“ (1930) setzt er innere Monologe der handelnden Personen absatzweise ohne Kommentar hintereinander, so dass der Leser die Handlung aus separaten Einzelteilen zusammensetzen muss. Sogar die verstorbene Mutter kommt im Sarg, den ihre Familie transportiert, in einem inneren Monolog zu Wort. Man könnte das als entfernte Analogie zu Werthers letztem Brief sehen, mit dem er Lotte seine letzten Gedanken aus dem Grabe mitteilt.

Innerlichkeit die Präsenz objektiver Wirklichkeit erhält. Nur in gemeinsamer Ossian-Lektüre sind sich Werther und Lotte gedanklich und körperlich nahe und haben eine gemeinsame Innerlichkeit.<sup>10</sup>

Werthers Selbstmord (causa finalis) wird innerfiktional zweifach „psychologisch“ (causa efficiens) vorbereitet: einmal durch Werthers vergebliche Versuche, in der Außenwelt durch gesellschaftliche Tätigkeit Fuß zu fassen und seine Leidenschaft für Lotte zu vergessen; und zum anderen durch Werthers Entschluss, Lottes Ehe nicht durch seine Präsenz zu gefährden bei gleichzeitigem Wissen, ohne sie nicht leben zu können. Erst Außenwelt und Innenwelt zusammen führen als „causa efficiens“ zu Werthers Selbstmord und liefern der „causa finalis“ die notwendigen Veranschaulichungen. Dass Innenwelt und Außenwelt gleichermaßen zu Wort kommen, macht die „poetologische“ Leistung Goethes aus. Im Licht der „poetologischen Differenz“ sehen wir Goethe als künstlerischer Intelligenz regelrecht bei der Arbeit zu.

Der Einschub von Passagen aus der Dichtung Ossians mag als Beispiel dafür gelten, wie hier „ästhetische Ideen“ verwaltet werden. Und so sind wir erneut beim letzten Brief Werthers, der zwischen diesen Zitaten entsteht.<sup>11</sup>

## Ossian

Die eingebrachten Ossian-Zitate (acht Seiten lang), von Werther in Lottes Beisein verlesen, werden von Goethes Herausgeber nicht kommentiert. Ossian, ein Dichter des 3. Jahrhunderts, war damals durch die „Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland and translated from the Gaelic or Erse Language“ (1760) von James Macpherson (1736–1796) zu einer europäischen Mode geworden. In Wahrheit handelte es sich um eigene Dichtungen Macphersons im Stile des alten Barden Ossian: Zur Zeit des formglatten Klassizismus kam damit eine völlig neue Note in die Literatur, die sofort in Bann schlug.

Tatsächlich benutzte Macpherson zwar altes Material, veränderte und erweiterte es aber weitgehend. Erst sein Nachlass offenbarte die Täuschung. Ossian wurde in ganz Europa begeistert aufgenommen. Goethe, Herder, Napoleon bewunderten ihn. Er hatte Einfluss auf den Sturm und Drang und die romantische Bewegung. Macpherson vermied es, Urtexte vorzulegen. Ossian ist nicht eine eigentliche Fälschung, sondern eine allzu freie Bearbeitung alter Sagenüberlieferungen.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Werther 1997, S. 130–139: Gemeinsame Ossian-Lektüre.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 125–150 (dazwischen Bericht des Herausgebers über Werthers Ossian-Lektüre gemeinsam mit Lotte).

<sup>12</sup> Vgl. den Eintrag „Macpherson“ in: Lexikon der Weltliteratur. Fremdsprachige Autoren. Herausgegeben von Gero von Wilpert unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter. Stuttgart: Kröner 2004, S. 1117.

Und so sieht sich Werther in seiner Situation der Hilflosigkeit fasziniert von Ossians düsteren, schwermütigen Naturstimmungen sowie dem sentimental Heldenkult, dargeboten in rhythmisierter Prosa. Er liest vor, und Lotte hört zu. „Sie fühlten ihr eigenes Elend in dem Schicksal der Edlen, fühlten es zusammen, und ihre Thränen vereinigten sich.“ Ahnt sie, welcher Entschluss bereits in seiner Seele lauert? Der referierende Herausgeber meint, „ihr schien eine Ahnung seines schrecklichen Vorhabens durch die Seele zu fliegen.“ Und doch ist dieser Herausgeber „per definitionem“ kein allwissender Erzähler, deshalb kommentiert er vorsichtig in der Ich-Form. „Ossian“ wird zur Brücke in die ewige Nacht. Goethe schafft hier eine Szene von magischer Suggestion, ein Jenseits auf Erden, worin sich Werther und Lotte ein letztes Mal begegnen. Die von Kampf und Tod beherrschte Welt des Ossian wird ihnen zur Veranschaulichung ihrer eigenen Innerlichkeit hier und jetzt: heroisch und ohne Sieg, im Schatten des Todes – als realistisch eingebrachter Lyriismus (nämlich als nachprüfbares Zitat), eine erzähltechnische Glanzleistung Goethes:

Höret Colmas Stimme, da sie auf dem Hügel allein saß.

Colma.

Es ist Nacht; – ich bin allein, verlohren auf dem stürmischen Hügel. Der Wind saust im Gebürg, der Stroh heult den Felsen hinab. Keine Hütte schützt mich vor dem Regen, verlassen auf dem stürmischen Hügel. ( ) Aber wer sind, die dort unten liegen auf der Haide – Mein Geliebter? Mein Bruder? Redet, o meine Freunde! Sie antworten nicht. Wie geängstet ist meine Seele – Ach sie sind todt! – Ihre Schwerdte roth vom Gefecht. O mein Bruder, mein Bruder, warum hast du meinen Salgar erschlagen? O mein Salgar, warum hast du meinen Bruder erschlagen? – Ihr wart mir beyde so lieb!<sup>13</sup>

Dies und sein zitierter Kontext erhalten ihren aktuellen Sinn aber erst gelesen und verstanden mit den Augen Werthers und Lottes, die hier die Allegorie ihres eigenen „Elends“ vor Augen haben. Dem Leser wird damit ein bewegliches „poetologisches“ Sehen abgefordert: Ossian hat den düsteren Alptraum ihrer eigenen Situation formuliert – als Dichtung, in der sie nun etwas und sich selbst erkennen und wiedererkennen.

Die gemeinsame Ossian-Lektüre Werthers und Lottes ist als Rekonstruktion des Herausgebers zu lesen. Denn Werther hat darüber keine Aufzeichnung hinterlassen, so dass nur Lotte nach seinem Selbstmord als Hinterbringerin in Frage kommt.<sup>14</sup> Der

<sup>13</sup> Werther 1997, S. 133.

<sup>14</sup> Den gleichen Verlauf werden im 19. Jahrhundert die „Doppelgänger“-Geschichten dramatisieren: der Doppelgänger als „alter ego“ will und tut das Verbotene. Man denke insbesondere an Robert Louis Stevensons „Dr. Jekyll and Mr. Hyde“. Auch E. T. A. Hoffmanns „Geschichte vom verlorren Spiegelbilde“ lässt den Doppelgänger zum Mörder werden. In solchem Kontext wird Werthers Selbstmord zum Abschied von seinem dunklen Ich, weil er den Ehebruch nicht will und deshalb seinen Doppelgänger, der den Ehebruch will, ermordet. Wenn Lichtenberg vermerkt: „Die schönste Stelle im Werther ist die, wo er den Hasenfuß erschießt“, so hat er damit Werthers Paradoxon, sich aus Liebe zu Lotte zu



Herausgeber erwähnt das aber nicht, als er über die gemeinsame Lektüre berichtet. Ganz offensichtlich lässt Goethe hier emotionale Details, Werther und Lotte betreffend, ohne Angabe der Herkunft referieren, mit denen das Prinzip einer realistischen „Dokumentation“ durchbrochen wird, weil er auf diese Szene nicht verzichten konnte.<sup>15</sup>

## Goethe über Wirkungsgeschichte

Über die Wirkungsgeschichte seines „Werther“ machte sich Goethe allerdings keine Illusionen. Er wusste genau, wie die meisten Leser lesen. Den unmittelbaren Erfolg seines „Werther“ hat Goethe in seiner Autobiographie wie folgt kommentiert:

Man kann von dem Publikum nicht verlangen, dass es ein geistiges Werk geistig aufnehmen solle. Eigentlich ward nur der Inhalt, der Stoff beachtet, wie ich schon an meinen Freunden erfahren hatte, und daneben trat das alte Vorurteil wieder ein, entspringend aus der Würde eines gedruckten Buches, dass es nämlich einen didaktischen Zweck haben müsse. Die wahre Darstellung aber hat keinen. Sie billigt nicht, sie tadelt nicht, sondern sie entwickelt die Gesinnungen und Handlungen in ihrer Folge, und dadurch erleuchtet und belehrt sie.<sup>16</sup>

Mit anderen Worten: dem Publikum geht es nicht um die „poetologische Differenz“, sondern um den „buchstäblichen Sinn“, der dann automatisch „tropologisch“, also moralisch gedeutet wird. Und das ist zweifellos auch heute noch so. Eine Literaturwissenschaft im strengen Sinne ist nicht jedermanns Sache und kann es auch niemals

---

töten, richtig erkannt und, ganz auf seine Weise, satirisch beurteilt. Vgl. Georg Christoph Lichtenberg: Gesammelte Werke. 2 Bde. Herausgegeben und eingeleitet von Wilhelm Grenzmann. Baden-Baden: Holle Verlag 1949, Bd. I. S. 388.

**15** Das legendäre Gespräch zwischen Napoleon und Goethe über den „Werther“ am 2. Oktober 1808 in Erfurt hatte offenbar poetologischen Charakter. Allerdings kennen wir nicht die Details. In Goethes späterem Bericht über dieses Gespräch am 15. Februar 1824 heißt es: „Er wandte sodann das Gespräch auf den ‚Werther‘, den er durch und durch mochte studiert haben. Nach verschiedenen ganz richtigen Bemerkungen bezeichnete er eine gewisse Stelle und sagte: Warum habt Ihr das getan? Es ist nicht naturgemäß – welches er weitläufig und vollkommen richtig auseinandersetzte. Ich hörte ihm mit heiterem Gesichte zu und antwortete mit einem vergnügten Lächeln, daß ich zwar nicht wisse, ob mir irgend jemand denselben Vorwurf gemacht habe, aber ich finde ihn ganz richtig und gestehe, daß an dieser Stelle etwas Unwahres nachzuweisen sei. Allein, setzte ich hinzu, es wäre dem Dichter vielleicht zu verzeihen, wenn er sich eines nicht leicht zu entdeckenden Kunstgriffs bediene, um gewisse Wirkungen hervorzubringen, die er auf einem einfachen, natürlichen Wege nicht hätte erreichen können. Der Kaiser schien damit zufrieden.“ Vgl. Goethes Werke, 14 Bände. München: C. H. Beck 1999. Bd. 6: Romane und Novellen I. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz. Kommentiert von Erich Trunz und Benno von Wiese. S. 537. Das entscheidende Wort in diesem Zusammenhang ist zweifellos „Kunstgriff“; es ging also ganz offensichtlich um einen poetologischen Sachverhalt.

**16** Vgl. Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. In: Goethes Werke, 14 Bde. München: C. H. Beck 1999. Bd. 9: Autobiographische Schriften I. Textkritisch durchgesehen von Lieselotte Blumenthal. Kommentiert von Erich Trunz. S. 590 (Dritter Teil, 13. Buch).

werden. Niemand kann zur Wissenschaft gezwungen werden, zumal dem natürlichen Verstehen der vorwissenschaftliche Umgang mit Literatur durchaus genügen kann. Erst wenn unzuständige Wissenschaft das natürliche Verstehen behindert, was leider immer wieder der Fall sein wird, ist eine Literaturwissenschaft im strengen Sinne gefordert, um dem literarischen Text sein poetologisches Recht zu verschaffen.

## Tatort

Betrachten wir also Werthers und Lottes gemeinsame Ossian-Lektüre „poetologisch“. Mit dieser Szene schwenkt der Roman auf die Zielgerade ein. Die Ossian-Lektüre ist, eingelagert in Werthers letzten Brief, die poetologische Abschussrampe für die Rakete, deren Sprengkopf auf der letzten Seite des Romans explodiert: mit Werthers Selbstmord. Der Leser wird, psychologisch und poetologisch vollinformiert, zum Augenzeugen am Tatort:

Über dem rechten Auge hatte er sich durch den Kopf geschossen, das Gehirn war herausgetrieben. Man ließ ihn zum Ueberflusse eine Ader am Arme, das Blut lief, er holte noch immer Atem.

Aus dem Blut auf der Lehne des Sessels konnte man schliessen, er habe sitzend vor dem Schreibtische die That vollbracht. Dann ist er herunter gesunken, hat sich konvulsivisch um den Stuhl herum gewälzt, er lag gegen das Fenster entkräftet auf dem Rücken, war in völliger Kleidung gestiefelt, im blauen Frak mit gelber Weste.<sup>17</sup>

Der Roman ist zu Ende. Und der Leser bleibt zurück, um ihn zu interpretieren. Werther stirbt als Dandy der Empfindsamkeit, „im blauen Frak mit gelber Weste“ und „gestiefelt“: eine Selbstinszenierung bis ins letzte Detail.

## Werther und Lotte

Mit der gemeinsamen Ossian-Lektüre kehrt Werther in die Welt seiner Innerlichkeit zurück, der er durch Übernahme scheinbar ehrgeiziger Verpflichtungen in der Außenwelt zu entkommen suchte. So nahe wie hier war er Lotte noch nie:

Ihre Sinnen verwirrten sich, sie druckte seine Hände, druckte sie wider ihre Brust, neigte sich mit einer wehmütigen Bewegung zu ihm, und ihre glühenden Wangen berührten sich. Die Welt verging ihnen, er schlang seine Arme um sie her, preßte sie an seine Brust, und deckte ihre zitternde stammelnden Lippen mit wüthenden Küssen. Werther! rief sie mit erstikter Stimme sich abwendend, Werther! und drückte mit schwacher Hand seine Brust von der ihrigen! Werther! rief sie mit dem gefaßten Tone des edelsten Gefühls; er widerstund nicht, lies sie aus seinen Armen, und warf sich unsinnig vor sie hin. Sie riß sich auf, und in ängstlicher Verwirrung, bebend zwischen

---

<sup>17</sup> Werther 1997, op. cit., S. 150.

Liebe und Zorn sagte sie: Das ist das letztemal! Werther! Sie sehn mich nicht wieder. Und mit dem vollsten Blick der Liebe auf den Elenden eilte sie ins Nebenzimmer, und schloß hinter sich zu. Werther streckte ihr die Arme nach, getraute sich nicht sie zu halten. Er lag an der Erde, den Kopf auf dem Canapee, und in dieser Stellung blieb er über eine halbe Stunde, biß ihn ein Geräusch zu sich selbst rief. Es war das Mägden, das den Tisch decken wollte.<sup>18</sup>

Goethe liefert uns hier das Sinnbild der Beziehung Werthers zu Lotte. Jedes Detail dient dem Ganzen, und das Ganze hat seine Wahrheit in jedem Detail. Anziehung und Abstoßung kommen zu Wort. Sie verschließt sich in ihrer Ehe. Er bleibt am Boden allein zurück. Und das Leben geht weiter: Ein Dienstmädchen wird den Tisch decken.

Warum erschießt sich Werther? Die Antwort hat viele Gesichter: Weil Lotte ihn zurückweist. Weil er in der Außenwelt als Jurist und Kunstliebhaber nachweislich nichts findet, das ihn zufriedenstellen würde. Weil er durch seine Anwesenheit Lottes Ehe nicht gefährden will. Weil er sich mit seinem Selbstmord in das Gedächtnis seiner Umwelt einschreiben wird. Weil er sich vorstellt, dass Lotte um ihn trauern und sich selber und Albert die Schuld an seinem Selbstmord geben wird. Weil er nicht will, dass Lotte durch ihn in die Rolle einer Emilia Galotti gedrängt würde. Weil er ohnehin an Todessehnsucht leidet und diese Sehnsucht in keiner Situation loswird. Kurzum: Weil er Lotte liebt und sehen muss, dass ihn selbst das nicht aus seiner Inkludenz befreit, dieser zu sein und kein anderer. Stichwort: „Existenz“. Sartres „Erostrate“ (aus „Le Mur“) begegnet uns hier bereits im 18. Jahrhundert. Freiheit ohne Moral, aber kodiert. Widerlegung unmöglich.

Man sieht: Goethe arbeitet mit einer multiplen „psychologischen“ Begründung für Werthers Selbstmord. Die „poetologische“ Begründung ist einfach und eindeutig: Goethe will sein Publikum erschrecken, erschüttern und ihm Rätsel aufgeben. Das ist ihm zweifellos gelungen, und dazu war ihm jedes Mittel recht. Wer gelernt hat, die „poetologische Differenz“ zu denken, entzieht den Text der „Psychologie“ und liefert ihn aus an die „Poetologie“, weil nur dadurch die „Aporie“ als Konstruktionsleistung Goethes greifbar wird.

In der Werther-Forschung heißt es inzwischen, Goethe habe mit diesem Werk das „Liebesmedium“ überhaupt erst erfunden, weil Goethes Voraussetzung der Unerreichbarkeit der Liebespartnerin für den Liebenden das Phänomen der Liebe überhaupt erst zur vollen Entfaltung kommen lasse, wodurch Lotte für Werther zur legitimen Projektionsfläche all seiner Sehnsüchte werde. Da ein solcher Zustand aber für den Liebenden nicht lebbar sei, bleibe Werther nur der Suizid als ein Ausweg, den er selbst rechtfertigen kann.<sup>19</sup>

---

**18** Ebenda, S. 139–140.

**19** Vgl. Karin Tebben: Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Geschlechterbeziehungen – Realismus – Erzählkunst. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2011 (= Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Horst-Jürgen Gerigk und Maria Moog-Grünewald; Band 45). Darin: Die Erfindung des Liebesmediums: Die Leiden des jungen Werther (1774), S. 69–80.

## Chronologie

Goethe erzählt seinen „Werther“ chronologisch. Das heißt: er läßt seinen Herausgeber alle hinterlassenen und aufgefundenen „Dokumente“ in streng chronologischer Folge präsentieren. Alles genau datiert. Werthers „versiegelter Brief“, worin er seinen Selbstmord ankündigt, ganz zum Schluss.

Zu dieser Chronologie gehört, aus der Sicht des Autors, auch das Leitmotiv des Selbstmords, das schon da ist, noch bevor Werther an seinen eigenen denkt. Auf der letzten Seite des Romans heißt es nach Werthers Selbstmord: „Von dem Weine hat er nur ein Glas getrunken. Emilia Galotti lag auf dem Pulte aufgeschlagen.“

Lessings Trauerspiel „Emilia Galotti“ erschien 1772. Darin wird geschildert, wie Bürgerstochter Emilia von ihrem selbstbewussten Vater erstochen wird, weil ihr ein aristokratischer Wüstling am Tag ihrer Hochzeit in der Kirche während des Gebets glühende Liebesworte zuflüsterte, denen sie nicht widersprochen hat. Ihre Hochzeit mit dem Grafen Appiani kommt nicht zustande, weil er ermordet wird.<sup>20</sup> Werther hat also, als er Selbstmord beging, das Schicksal der Emilia Galotti vor Augen gestanden. Und das bedeutet: Er tötet sich selbst, um Lotte nicht in die Situation der Emilia Galotti zu bringen, denn er, Werther, ist es ja, der ihr auf seine Weise Liebesworte zuflüstert, obwohl sie einem anderen gehört.

Der Erste Teil endet mit Werthers Entschluss, Lotte für immer zu verlassen. Wie wir wissen, gelingt ihm das nicht, denn er kehrt im Zweiten Teil zu ihr zurück und verläßt sie an dessen Ende für immer: mit seinem Selbstmord.

Der Erste Teil besteht aus über vierzig Einträgen Werthers, der erste vom 4. Mai 1771, der letzte vom 10. September 1771. Dazwischen liegt seine erste Bekanntschaft mit Lotte und seine wachsende Leidenschaft zu ihr. Noch bevor Werther Lotte überhaupt kennenlernt, diskutiert er bereits über den Selbstmord. Goethe führt das Motiv bereits ein, bevor es für Werther relevant wird.

Erst der Zweite Teil schwenkt auf die Zielgerade ein, die zu Werthers Ende führt und die Außenwelt hinter sich läßt, die sich erst auf den letzten zwei Seiten des Romans wieder in Erinnerung bringt.

1775 erschien die erste Rezension des „Werther“ von Christian Friedrich von Blanckenburg. Darin heißt es:

Wir sind weit entfernt, irgend einen Selbstmord rechtfertigen zu wollen. Wir gestehen es gerne ein, und wir hoffen, der Dichter thue es mit uns, daß der unglückliche Werther vor dem Richterstuhl der Vernunft nicht losgesprochen werden kann, aber wir haben es hier nicht mehr mit ihm, sondern mit dem Verfasser seiner Leiden zu thun. Hätte dieser nicht lieber solch ein Buch gar

<sup>20</sup> Vgl. Harry Steinbauer: Die Schuld der Emilia Galotti. In: Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht. Interpretationen. Herausgegeben von Jost Schillemeit. Band 2. Frankfurt am Main und Hamburg: Fischer Bücherei 1965, S. 49–60.

nicht schreiben sollen? – Wäre das Buch bestimmt, oder könnte es und müßte es die Menschen den Selbstmord lehren, so – weg mit ihm ins Feuer!<sup>21</sup>

Man sieht: Blanckenburg will Goethes Roman loben, sichert sich aber ab mit dem Argument: damit wolle er keinesfalls Werthers Selbstmord rechtfertigen. Und trotzdem wolle er, so fährt er fort, Goethes Roman nicht „von der Nothwendigkeit freisprechen, nach gewissen Regeln der Sittlichkeit geprüft zu werden“. Mit solcher Argumentation wird die Aufgabe, die sich Goethe mit dem „Werther“ gestellt hat, klar umrissen: Goethe wollte Werthers Selbstmord rechtfertigen, ohne mit seiner Darstellung die „Regeln der Sittlichkeit“ zu verletzen. Das ist zweifellos eine paradoxe Aufgabe, die ganz bestimmte „poetologische“ Vorkehrungen erforderte.

Wie ist Goethe vorgegangen? Vorweg sei festgestellt: Goethe spielt im „Werther“ offensichtlich mit allen drei „Naturformen der Poesie“: Epos, Lyrik, Drama, wobei der Roman als „heutige“ Fortsetzung des Epos im Vordergrund steht. Allerdings hat Hegel (1770–1831) in seinen „Vorlesungen über die Aesthetik“ (Heidelberg 1818 und Berlin 1820–1829) die lyrische Qualität an Goethes „Werther“ hervorgehoben, als er das Werk der Gattung des „Gelegenheitsgedichts“ zuordnete. Wörtlich heißt es:

durch den Werther hat Goethe seine eigene innere Zerrissenheit und Qual des Herzens, die Begebnisse seiner eigenen Brust zum Kunstwerk herausgearbeitet, wie der lyrische Dichter überhaupt seinem Herzen Luft macht und das ausspricht, wovon er selbst als Subjekt afficirt ist<sup>22</sup>.

Epos, Lyrik und Drama existieren im „Werther“ nebeneinander und miteinander, wobei der „Roman“ als die Form der „modernen bürgerlichen Epopöe“ das Gehäuse liefert. Hegel wörtlich:

Der Roman im modernen Sinne setzt eine bereits zur *Prosa* geordnete Wirklichkeit voraus, auf deren Boden er sodann in seinem Kreise – sowohl in Rücksicht auf die Lebendigkeit der Begebnisse als auch in betreff der Individuen und ihres Schicksals – der Poesie, soweit es bei dieser Voraussetzung möglich ist, ihr verlorenes Recht wieder erringt. Eine der gewöhnlichsten und für den Roman passendsten Kollisionen ist deshalb der Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse sowie dem Zufalle äußerer Umstände (.)<sup>23</sup>

Ja, Goethe gestaltet seinen Werther, so ist in unserem Kontext hinzuzufügen, explizit als einen Wanderer, der auf Irrfahrten wie „Ulyß“ zu sich selber kommt, allerdings nur im Selbstmord sein Zuhause findet, denn eine Penelope ist für ihn nicht da. Damit aber wird Werther nicht zu einem epischen Helden. Argumentiert man gattungspoe-

<sup>21</sup> Vgl. Blanckenburg, op. cit., S. 47.

<sup>22</sup> Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Aesthetik. 1835 herausgegeben von Gustav Heinrich Hotho. In: Hegel, Sämtliche Werke. 20 Bde. Herausgegeben von Hermann Glockner. Stuttgart-Bad Canstatt: Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzboog) 1965, Bde. 12–14, hier Bd. 12, S. 277.

<sup>23</sup> Bd. 14, S. 395.

tisch, so ist Werther ein dramatischer Held, denn er macht sich sein Schicksal selbst. Bei Hegel lesen wir hierzu:

In diesem Sinne nun läßt sich behaupten, im Epos, nicht aber, wie man es gewöhnlich nimmt, im Drama, herrsche das *Schicksal*. Der dramatische Charakter macht sich durch die Art seines Zwecks, den er unter gegebenen und gewußten Umständen kollisionsvoll durchsetzen will, sein Schicksal *selber*; dem epischen im Gegenteil *wird* es gemacht. Und diese Macht der Umstände, welche der Tat ihre individuelle Gestalt aufdringt, dem Menschen sein Los mitteilt, den Ausgang seiner Handlungen bestimmt, ist das eigentliche Walten des Schicksals.<sup>24</sup>

Mit einem Wort: Werther selbst ist für sein Schicksal verantwortlich, nicht die Macht der äußeren Umstände. Dass Goethe selbst die Mischung literarischer Gattungen stets präsent war, formuliert auch seine Bemerkung über Epos, Lyrik, Drama als „Naturformen der Dichtung“ in den „Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des Westöstlichen Divan“.<sup>25</sup>

Im „Werther“ geht es Goethe um die Ausstattung der Innenwelt Werthers als eines „objektiven“ Erlebnisraums, abgegrenzt von der Außenwelt. Die „Literatur“ (Homer, Klopstock, Goldsmith, Ossian, Lessing) hat in diesem Erlebnisraum ihr Lebenselement, kennzeichnet Werthers Entwicklung von der „Vernunft“ zum „Wahnsinn“, wobei beide Begriffe in Anführungszeichen zu hören sind, denn sie beziehen ihre Bedeutung ganz aus der besonderen Situation, die jeweils vorliegt. Der „Richterstuhl der Vernunft“ aber hat als Instanz der regulierenden Eindeutigkeit seinen Ort in der Außenwelt.

„Poetologisch“ gesehen, hatte die Außenwelt in Werthers Innenwelt einzubrechen, ohne aber die Herrschaft zu übernehmen. Es hatte festzustehen, dass Lotte Albert niemals verlassen würde, so dass Werther mit seiner Sehnsucht nach ihr allein dastand. Innerhalb dieser Voraussetzung war jedoch größte Nähe herzustellen. Das heißt: Die gemeinsame Ossian-Lektüre hatte Lotte und Werther einander so nahe zu bringen, wie nur irgend möglich, ohne dass dadurch eine feste Bindung entstehen konnte. Und dieses „poetologische“ Konstrukt hatte „psychologisch“ überzeugend veranschaulicht zu werden, damit das „Intentum“, Werthers Selbstmord, als „causa finalis“ eine realistische Motivation („causa efficiens“) erhielt.

Der Roman hat also ausschließlich in Werthers Beziehung zu Lotte sein Zentrum. Alles andere ist dienendes Beiwerk zur Profilierung und Abgrenzung. Im Ich-All Werthers ist dessen Selbstmord nichts anderes als der sichtbare Ausdruck der Tötung seines wahren Selbst durch die von ihm anerkannte Unerreichbarkeit Lottes, was ihm selbst wiederum zum Wider-Sinn der „conditio humana“ wird. Eine Tragödie der Subjektivität mit klassischer Fallhöhe, Notwendigkeit und Freiheit! Und die „Moral“ gerät ins Zwielflicht der „Aporie“!

<sup>24</sup> Bd. 14, S. 366.

<sup>25</sup> Vgl. Goethes Werke. 14 Bde. München: C. H. Beck 1995. Bd. 2: Gedichte und Epen II. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, S. 187–189.

Werther läßt von Lotte ab, um nicht gegen die „Regeln der Sittlichkeit“ zu verstoßen, denn er besteht ja nicht auf einer gewaltsamen Trennung Lottes von Albert. Werther handelt moralisch, indem er sich umbringt – so, wie Emilia Galotti moralisch handelt, indem sie sich von ihrem Vater umbringen läßt.

Diese paradoxe Konstruktion hat Goethe überzeugend veranschaulicht und damit ein Meisterwerk der „Psychologie“ und „Poetologie“ geliefert. Und dem Leser stellt sich die Aufgabe, nicht nur die Leiden des jungen Werthers zu verstehen, sondern auch „Die Leiden des jungen Werthers“. Das eine Mal handelt es sich um „Psychologie“, das andere Mal um „Poetologie“. Erst beides zusammen läßt die Leistung Goethes erkennen.

Um die Situation Werthers zu profilieren, fügt Goethe zwei Spiegelungen ein, die zum leitmotivischen Hintergrund gehören:

- (1.) das Bild der glücklichen Familie einer Wahlheimer Schulmeisterstochter (Brief vom 27. Mai). Aus hoffnungsvoller Zuversicht wird aber dann Enttäuschung und aus erwartetem Glück Unglück. Und Werther kommentiert (im Zweiten Teil): „Es geht mir nicht allein so. Alle Menschen werden in ihren Hoffnungen getäuscht, in ihren Erwartungen betrogen.“
- (2.) als die herrlichen Nussbäume im Pfarrhof (Brief vom 1. Juli) plötzlich gefällt werden (Brief vom 15. September), weil sie der neuen Pfarrersfrau den Hof verunreinigen und das Tageslicht wegnehmen, empört sich Werther, weil er unter diesen Bäumen so glücklich „mit Lotten gesessen“.

Goethes Prinzip der Darstellung liegt auf der Hand: beidemal verläuft ein selbständiges Geschehnis der Außenwelt ohne Zutun Werthers parallel zu dessen innerer Situation und bestärkt deshalb seine pessimistische Gemütslage. Das poetologische Fernziel ist auch hier durchgehend Werthers Selbstmord.

## Zwischenbemerkung

Eine der bedeutendsten Analysen dieses Romans verdanken wir Horst Flaschka (Goethes „Werther“. München: Fink 1987). Der Untertitel seiner Monografie lautet: „Werkkontextuelle Deskription und Analyse“. Das heißt: Goethes Text wird in den Bannkreis verschiedener Kontexte gestellt und in seiner Reaktion innerhalb dieses Bannkreises beobachtet. Man könnte auch sagen, Goethes Text wird in verschiedenen Magnetfeldern platziert, durch die jeweils andere Zusammenhänge und Details herausgehoben und sichtbar werden. Die insgesamt sechs Kapitel der Monografie kennzeichnen jeweils einen Kontext. Erstes Kapitel: „Kontext: Vorgeschichte und Entstehung“; Zweites Kapitel: „Kontext: Sozialgeschichte und Gesellschaft“; Drittes Kapitel: „Kontext: Epoche – Aufklärung, Sturm und Drang, Empfindsamkeit“; Viertes Kapitel: „Kontext: Gattung und Erzählweise“; Fünftes Kapitel: „Kontext: Sujet – Leiden und Pathologie des Leidens“; Sechstes Kapitel: „Kontext: Erstrezeption.“

Sobald wir diese Gliederung aus der Sicht einer poetologischen Hermeneutik betrachten, entfallen das erste und das letzte Kapitel, denn mit Schaffenspsychologie und Rezeptionspsychologie hat die poetologische Rekonstruktion nichts zu tun. Zweites und Drittes Kapitel fördern mit historischem Rückgriff die Herausarbeitung des allegorischen Sinns. Die formalen Erkenntnisse des Vierten Kapitels wollen im Sinne der „Objektsynthese“ eines Broder Christiansen gezügelt werden, um nicht aus dem Text hinauszuführen. Das Fünfte Kapitel jedoch erweist sich mit der „Pathologie“ der Leiden des jungen Werther als das Herzstück einer „poetologischen Hermeneutik“, denn Werthers Todessehnsucht, die seiner Begegnung mit Lotte vorausliegt, lässt überhaupt erst Goethes „Intentum“ deutlich werden. Die frustrierte Liebesbeziehung Werthers zu Lotte ist zwar der „Anlass“ für dessen Selbstmord, der „Grund“ aber besteht im vorausliegenden endogenen Wunsch, die Welt zu verlassen, weil sie beengt und sogar den eigenen Körper zum „Kerker“ werden lässt. Dies erkannt, belegt und philologisch exakt fundiert zu haben, ist das Verdienst Flaschkas. Denn nur mit dieser grundlegenden Einsicht fällt alles im „Werther“ ins Lot. Anders gesagt: Es wimmelt von Anlässen für Werthers Selbstmord, der Grund jedoch verbirgt sich, weil er sich als unbestimmte Bestimmtheit der Fixierung entzieht. Zweifellos ist Flaschkas Monografie in ihrem Zentrum unterwegs zu einer poetologischen Hermeneutik, wenn auch die Denkfigur der „poetologischen Differenz“ noch ungesehen bleibt.

## Schlusswort

Das Schicksal Werthers lässt sich nun in seinem Verlauf, poetologisch gesehen, wie folgt kennzeichnen. Werther hatte psychologisch das Opfer seiner Leidenschaft zu werden („causa finalis“: Selbstmord). Hierzu hatten „Auswege“ veranschaulicht zu werden, die von ihm erstrebt wurden, aber nicht funktionierten. Dadurch geriet Werthers Verhalten in eine zweifache Devianz: zu den Konventionen seiner Umwelt (gesellschaftliche Wirklichkeit) und zum Ideal seines Gewissens (Innerlichkeit). Beide Auswege begleitet ständig sein empfindsames Verhältnis zur Natur, was ihm aber angesichts des unausweichlichen Zugriffs von Gesellschaft und Gewissen keine wahre Zuflucht bietet.

Diese drei Faktoren: Gesellschaft, Gewissen und Natur – hatten in Szene gesetzt zu werden, um das Intentum, Werthers Selbstmord, nachvollziehbar zu profilieren. Gleich mit dem ersten Brief Werthers sind alle drei Faktoren da, die Liebesbeziehung allerdings als verborgene Vergangenheit mit Leonore, die gesellschaftliche Wirklichkeit mit der Erbschaftsangelegenheit, Werthers Mutter betreffend, und die Natur als befreiendes Erlebnis des Frühlings, das auch Werthers Neigung, sich als Maler zu betätigen, selbstbezogen aktualisiert. Diese drei Lebensbereiche bleiben von nun an präsent, bis sie auf den letzten zwei Seiten des Romans auf brutalste Weise vernichtet werden, so dass alle Empfindsamkeit auf der Strecke bleibt.



Die poetologische (= eindeutige) Notwendigkeit bestimmter Veranschaulichungen geht der psychologischen (= mehrdeutigen) Begründung der Motivation für Werthers Selbstmord voraus. Während der Lektüre des Romans ist es umgekehrt: Zuerst wird die psychologische Begründung wahrgenommen, danach erst kommt mit dem Ende des Textes die poetologische Begründung in Sicht.

Es ging Goethe um die Anerkennung der Bedingungen für Werthers Selbstmord, und er hat multiple Motivationen ausgestreut, die eine psychologische Interpretation der Leiden des jungen Werthers sehr schwierig werden lassen, denn Werthers Tod lässt die relativen Wertmaßstäbe der Konventionen wie auch die absoluten Wertsetzungen des Gewissens hinter sich, im Namen der Autonomie des Subjekts. Darunter aber schwelt und lauert Werthers endogene Todessehnsucht, sein unabschaffbares Leiden an der „Inkludenz“, dieser zu sein und kein anderer.

Die poetologische Deutung ist dagegen einfach, denn sie beruht auf der Wahrnehmung der poetologischen Differenz, die den Text aus der Sicht der „causa finalis“ eindeutig strukturiert. Psychologie entfällt angesichts der poetologischen Notwendigkeit der Fakten. Die anthropologische Prämisse seines Romans siedelt Goethe im Referenzrahmen von Aufklärung, Sturm und Drang und Empfindsamkeit an. Und der wirklichkeitsbestimmende Konsensus (Realitätsebene der innerfiktionalen Wahrscheinlichkeit) rückt das Geschehen in größte Nähe zur empirischen Wirklichkeit, was ganz offensichtlich der Popularität dieses Werks zugute gekommen ist. Und schließlich schaffen die vielen integrierten Realien aus allen nur denkbaren Bereichen des öffentlichen und des privaten Lebens (einschließlich Klassikerlektüre) einen äußerst intensiven Spielraum für „ästhetische Ideen“. Welche Seite des Romans wir auch immer aufschlagen, stets sehen wir uns assoziativ auf verschiedenste Weise gefesselt.

## Drittes Beispiel

# Hölderlin: „Abendphantasie“

## Einführung

In der dritten der sechs Strophen wird das „Intentum“ explizit zusammengefasst: mit der Frage „Wohin denn ich?“ Das erlebende Ich, das sich mit diesen sechs Strophen in einem inneren Monolog ausspricht, fühlt sich inmitten des Frohsinns der „goldnen Welt“ einsam und wünscht sich in seiner „Abendphantasie“ den „sanften Schlummer“ herbei: in Vorfreude auf das Alter, das endlich, „friedlich und heiter“, die Jugend verglühen lässt.<sup>1</sup>

Das ist ein einfacher Gedanke, der, logisch nackt zusammengefasst, seine Aura verliert, weil er als solcher keine „ästhetischen Ideen“ vermittelt. Deshalb ist nun zu fragen: Wie geht Hölderlin vor, um sein „Intentum“ zu veranschaulichen?

Liegt dieser „Abendphantasie“ etwa ein eigenes Erlebnis zugrunde? Wie alt war Hölderlin, als er dieses Gedicht schrieb? Wie sah seine Lebenssituation aus? Trauert er einer unglücklichen Liebe nach? Wie käme er sonst dazu, inmitten einer frohsinnigen Umwelt zu fragen: „Wohin denn ich?“

Das sind zweifellos sehr gute Fragen, jedoch haben sie mit dem Gedicht, wie es uns vorliegt, nicht das geringste zu tun. Denn: Die Genese erklärt niemals das Phänomen. Und das Phänomen ist hier ein Gedicht von Hölderlin. Der Name „Hölderlin“ bezeichnet aber jetzt nicht einen Menschen, der von 1770–1843 gelebt hat<sup>2</sup>, sondern ist der Name einer künstlerischen Intelligenz, die hier und jetzt, „in unserem Augenblick“, für den literarischen Text „Abendphantasie“ verantwortlich ist.

## „Schulgerechtes“

Sehen wir uns also an, wie Hölderlin als Meister des „Schulgerechten“ in der „Abendphantasie“ vorgegangen ist. Alle sechs Strophen sind nach einunddemselben Muster gebaut. Es handelt sich um die „alkäische Strophe.“ Das heißt: Auf zwei Elfsilber folgen ein Neunsilber und ein Zehnsilber. Und das sechsmal hintereinander.

---

<sup>1</sup> Vgl. Hölderlin: Werke und Briefe. 2 Bde. Herausgegeben von Friederich Beißner und Jochen Schmidt. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1969. Darin: Abendphantasie, Band 1, S. 47–48.

<sup>2</sup> Vgl. Ulrich Häussermann: Friedrich Hölderlin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1961 (= Rowohlts Monographien; Band 53).

**Abendphantasie**

Vor seiner Hütte ruhig im Schatten sitzt  
 Der Pflüger, dem Genügsamen raucht sein Herd.  
 Gastfreundlich tönt dem Wanderer im  
 Friedlichen Dorfe die Abendglocke.

Wohl kehren itzt die Schiffer zum Hafen auch.  
 In fernen Städten fröhlich verrauscht des Marktes  
 Geschäftiger Lärm; in stiller Laube  
 Glänzt das gesellige Mahl den Freunden.

Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen  
 Von Lohn und Arbeit: wechselnd in Müh und Ruh  
 Ist alles freudig; warum schläft denn  
 Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?

Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf;  
 Unzählig blühen die Rosen und ruhig scheint  
 Die goldne Welt; o dorthin nimmt mich,  
 Purpurne Wolken! Und möge droben

In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb und Leid! –  
 Doch, wie verscheucht von töriger Bitte, flieht  
 Der Zauber; dunkel wird's und einsam  
 Unter dem Himmel, wie immer, bin ich –

Komm du nun, sanfter Schlummer! Zu viel begehrt  
 Das Herz; doch endlich, Jugend! verglühst du ja,  
 Du ruhelose, träumerische!  
 Friedlich und heiter ist dann das Alter!

Laut vorgelesen, lässt Hölderlins Text das komplizierte Vers- und Reimschema, das ihm zugrunde liegt, gar nicht mehr erkennen. Es entsteht der Eindruck einer freien Rede, mit der wir, ganz persönlich, angesprochen werden. Eine solche Leistung, im nachweislich Schulgerechten das Schulgerechte nicht mehr erkennen zu lassen, ist zweifellos typisch für Hölderlin. Und doch hat sein Gedicht sein Ziel nicht darin, unbestreitbare Virtuosität im Formalen zu demonstrieren. Es geht um den Ausdruck einer Einsamkeit, die durch nichts zu heilen ist; es geht um das Leiden an der menschlichen Existenz in der Welt. Die Menschen werden in solcher Sicht zu den „Sterblichen“, eingefasst von Geburt und Tod.

**Vierfacher Schriftsinn**

Überraschend die Anrufung des Alters als Trost hier und jetzt. Denn: Unsere Sehnsucht und Hoffnung wird nicht belohnt, „friedlich und heiter“ ist nur das Alter, das Sehnsucht und Hoffnung nicht mehr kennt. Das ist zweifellos eine atheistische Botschaft, mit der der gelebte Augenblick als Erfüllung von „töriger Bitte“ hier und jetzt

Wert und Würde erhält. „Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf; / Unzählig blühen die Rosen und ruhig scheint / Die goldne Welt; o dorthin nimmst mich, / Purpurne Wolken!“ Das ist Transzendenz als Illusion, ausgelöst von der realen Natur hier und jetzt, die im Wechsel der Jahreszeiten unsterblich ist.

„Wohin denn ich?“ Die Frage kennzeichnet die Einsamkeit des erlebenden Ich inmitten der „goldnen Welt“. Der Wanderer, nirgends zuhause, grenzt sich ab von den Anderen, die im Wechsel von Arbeit und Ruhe, in der Geschäftigkeit des Marktes, beim geselligen Mahl mit Freunden ihr Glück finden, nicht nur hier, auch in fernen Städten: überall. Der Stachel in seiner Brust ist die Jugend, die ihn nicht zur Ruhe kommen lässt, zu viel begehrt sein Herz. Was das ist, wird nicht ausgesprochen, denn es lässt sich nicht benennen.

Der „allegorische Sinn“ tritt deutlich hervor. Wer aus der Seinsvergessenheit erwacht, kommt in der Geschäftigkeit des alltäglichen Besorgens nicht mehr zur Ruhe. Im „sanften Schlummer“, der dem Tod vorausgeht, hat die Vergänglichkeit ihre tröstende Metapher. Hölderlins Wanderer ist die allegorische Gestalt des eigentlichen Selbst. Und es ist kein Zufall, dass in Heideggers Gesamtausgabe drei Bände (4, 39 und 53) mit Hölderlin-Interpretationen zu finden sind. In Hölderlin hat Heidegger seinen „Vorläufer“ gefunden. „Voll Verdienst, doch dichterisch / Wohnet der Mensch auf dieser Erde“, wurde Heidegger zum Leitsatz seines eigenen Denkens.<sup>3</sup>

Auf diese Weise hat Heidegger bei Hölderlin einen „tropologischen Sinn“ gefunden, der auch die „Abendphantasie“ mit einschließt. Manche Leser aber werden für sich hier einen ganz anderen „tropologischen Sinn“ finden, indem sie etwa den Wanderer bedauern, Hölderlin selbst in diesem Wanderer sehen und ihn als ein „unglückliches Bewusstsein“ einstufen, das vom Wege abgekommen ist, unfähig zum „geselligen Mahl“ mit Freunden. Gegen eine solche Sicht ist nichts einzuwenden. Das Gedicht selbst aber bleibt dabei als „Katalysator“ verschiedenster Deutungen immer es selbst. Und es fällt auf: Wer versucht, den mit der „Abendphantasie“ veranschaulichten Gedanken nachzuerzählen, wird immer wieder auf Hölderlins Formulierungen zurückgreifen, die aber, separiert, auch als wörtliche Zitate ihre Aura verlieren: denn sie sind, was sie sind, nur im Kontext dieses Gedichts.

Erst mit dem „anagogischen Sinn“ kommt die Autonomie des literarischen Gebildes „Abendphantasie“ in den Blick: die Verwiesenheit der Teile auf das Ganze und des Ganzen auf seine Teile. Auch „Hölderlin selbst“ spielt jetzt keine Rolle mehr. Er ist nur noch der Name für eine künstlerische Intelligenz, die mit diesem Text und nur mit diesem Text hier und jetzt anwesend ist.

---

<sup>3</sup> Vgl. hierzu Horst-Jürgen Gerigk: Dostojewskij und Heidegger: Eschatologischer Dichter und eschatologischer Denker. In: Gerigk, Ein Meister aus Russland. Beziehungsfelder der Wirkung Dostojewskijs. Vierzehn Essays. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Band 275), S. 22–40 und S. 191–193, hier S. 24.

## Die poetologische Differenz

Welchen „Anblick“ bietet dieser Text im Zugriff der „poetologischen Differenz“?<sup>4</sup> Ziel der Darstellung ist die Einsamkeit des reflektierenden Bewusstseins in der Welt. Auf dieses Ziel sind alle Details ausgerichtet. Das heißt: Jedes Detail unterliegt einer doppelten Begründung: Es dient „poetologisch“ der „causa finalis“, und es hat gleichzeitig eine „psychologische“ Begründung als „causa efficiens“. Wenn im Wanderer angesichts des geselligen Mahls der Freunde die Frage aufsteigt: „Wohin denn ich?“, so besteht die „psychologische“ (innerfiktionale) Begründung für das gesellige Mahl der Freunde in stiller Laube darin, klarzumachen, dass der Wanderer in seiner augenblicklichen Stimmung nicht dazugehören kann; während die „poetologische“ (außerfiktionale) Begründung so aussieht, dass Hölderlin eine Situation erfinden muss, aus der sich das Intentionum logisch ergibt.

Der Anblick der stillen Laube ist aber nur der unmittelbare Anlass für die Frage des Wanderers „Wohin denn ich?“. Voraus gehen verschiedene andere Vorstellungen von einer heimatlichen Welt, die vom Wanderer sämtlich zurückgewiesen werden: Der Pflüger, der Schiffer, die Marktbesucher in fernen Städten – sie alle haben ihren akzeptierten Alltag gefunden.

Diese Vorstellungen bündeln sich psychologisch zur Frage „Wohin denn ich?“ (causa efficiens). Poetologisch aber sind sie Veranschaulichungen von Nähe und Ferne sowie verschiedenster Lebensräume (Beruf, Markt als öffentliche Geselligkeit, private Geselligkeit in stiller Laube), wodurch die gleiche Erfahrung als „überall vorzufinden“ gekennzeichnet wird. Dies ist aber nicht die Absicht der Vorstellungen des Wanderers, sondern die des Autors (causa finalis). Das heißt: Was vom Autor Hölderlin „gewollt“ wird (poetologische causa finalis), wird von seinem Wanderer gerade „nicht gewollt“ (psychologische causa efficiens): die Einsamkeit mit der Frage „Wohin denn ich?“

Getrieben von der Frage „Wohin denn ich?“, richtet sich der Blick des Wanderers auf die Natur, nachdem er in der sozialen Realität keinen Halt gefunden hat. Nun sieht er Rosen, Wolken, den Himmel im Frühling und wünscht sich, „dorthin“ enthoben zu werden. Doch die Nacht kommt, und der Zauber verschwindet, „wie verscheucht von töriger Bitte“, als hätte die Natur ein Bewusstsein. Der psychologisch nun unausweichlichen Einsamkeit entspricht poetologisch das erreichte Ziel: dass auf die Frage „Wohin denn ich?“ keine positive Antwort möglich ist. Im Zugriff der „poetologischen

---

<sup>4</sup> Eine ausführliche Deutung der „Abendphantasie“ mit anderem Zuschnitt liefert Horst-Jürgen Gerigk: Die Sache der Dichtung, dargestellt an Shakespeares „Hamlet“, Hölderlins „Abendphantasie“ und Dostojewskijs „Schuld und Sühne“. Hürtgenwald: Guido Pressler Verlag 1991, S. 143–178. Hölderlins „Abendphantasie“ demonstriert perfekt Ezra Pounds Definition großer Literatur: „Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree.“ Vgl. How to Read. In: Literary Essays of Ezra Pound. Edited with an Introduction by T. S. Eliot. London: Faber and Faber 1954, S. 15–40, hier S. 23.

Differenz“ ist das Gedicht jeweils „psychologisch“ und „poetologisch“ präsent: und das gleichzeitig.

Was aber liegt dieser „töri-gen Bitte“ zugrunde? Es heißt: „zu viel begehrt / Das Herz.“ Kurz zuvor wünscht sich der Wanderer: „und möge droben / In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb und Leid!“ Müssen wir eine einstige und nun verlorene Geliebte annehmen, die nicht wiederzugewinnen ist? Das wäre eine unzulässige Auflösung einer unbestimmten Bestimmtheit. „Lieb und Leid“ sind hier viel weiter gefasst, als Sehnsüchte der „ruhelosen“ und „träumerischen“ Jugend, orientiert an Glücksvorstellungen, die sich, wie „ästhetische Ideen“, einer Festlegung entziehen.

Es folgt mit der letzten Strophe der utopische Trost: „friedlich und heiter ist dann das Alter“, wodurch der gewünschte „sanfte Schummer“ zur Metapher des Todes wird und das Gedicht zur Veranschaulichung der „conditio humana“: Existentialismus „ante festum“, ohne Politik: als „allegorischer Sinn“.

## Poetologie und „ästhetische Ideen“

Die hiermit vor Augen geführte Entfaltung des darzustellenden Gegenstandes zu „phänomenaler Fülle“ (im Sinne Edmund Husserls) ist die Grundlage für die schulgerechte Veranschaulichung im Nacheinander der sechs Strophen. Hölderlin befolgt nicht nur das Vers- und Reimschema der „alkäischen Strophe“, sondern lässt es durch Enjambements fast unkenntlich werden, so dass der Eindruck einer freien Rede entsteht. Das mit höchstem Raffinement Ausgekochte tritt uns, vorgelesen, in naiver Einfachheit entgegen: „fröhlich verrauscht des Markts / Geschäftiger Lärm; in stiller Laube / Glänzt das gesellige Mahl den Freunden“ – „(...) und einsam / Unter dem Himmel, wie immer, bin ich.“

Als Text auf dem Papier lässt die „Abendphantasie“ allerdings das komplizierte Muster ihrer Strophen sofort erkennen. Die Meisterschaft der Verbalisierung zeigt sich auch darin, dass das Besondere so geschickt gewählt wird, dass das Allgemeine sofort anschaulich da ist: Der Pflüger sitzt „vor seiner Hütte im Schatten“, und die Schiffer kehren „in den Hafen“ zurück. Der Acker wurde bestellt, und der Fischfang lässt nichts zu wünschen übrig. Das steht nicht wörtlich da, wird aber eindeutig gesagt. Und all das, um die Gemütslage eines Wanderers zentral dagegen zu setzen, der das Idyll erfolgreicher Arbeit nicht wahrhaben will. Solche Meisterschaft der Versinnlichung einer Gesinnung ist zu bewundern, gehört aber zum Schulgerechten, das sich lehren und erlernen lässt.

Wer aber wollte leugnen, dass zu Hölderlins „Abendphantasie“ noch mehr gehört, etwas, dessen Vermittlung sich nicht lehren und erlernen lässt: die „ästhetischen Ideen“! Sie gehören allerdings nicht zum Text, stehen nicht wörtlich da und sind doch anwesend: als gezügelte Assoziationen des Lesers anlässlich dessen, was die Poetologie analysieren kann. Sie geben zu denken als Auslöser eines Wohlgefallens ohne alles Interesse, das heißt: ohne dass der Verstand dabei in einem Begriff

zur Ruhe kommt. Mehr lässt sich über die „Abendphantasie“ als Werk der „schönen Kunst“ nicht sagen.

Was sich sagen lässt, hat die poetologische Analyse zu liefern, und das ist soeben, so weit wie möglich, geschehen. Was jetzt ansteht, ist die Rückkehr zum Text: in erneuter Lektüre. Jedes Wort, jeder Satz setzt hier Assoziationsfelder in Gang, die von der Meisterung der Form wieder in den Bannkreis des Schulgerechten zurückgeholt werden, ganz zu schweigen vom utopischen Angebot der letzten Strophe, das immer neue Überraschung bleibt.





---

## **Anhang**



# Drucknachweise

(Die bereits veröffentlichten Essays, insgesamt sieben, wurden für die vorliegende Ausgabe neu durchgesehen und ergänzt.)

Erster Essay: Vom Nutzen und Nachteil der Philosophie für die Deutung literarischer Texte. Zuerst in: *Schönes Denken. Grenzgänge zwischen Philosophie und Kunst*. Herausgegeben von Renate Breuninger und Roman Yaremko. Ulm: Humboldt-Studienzentrum 2014 (= Bausteine zur Philosophie. Interdisziplinäre Schriftenreihe des Humboldt-Studienzentrums, Universität Ulm; Band 34), S. 109–125.

Zweiter Essay: Literaturwissenschaft – was ist das? Zuerst in: *Wertung und Kanon*. Herausgegeben von Matthias Freise und Claudia Stockinger. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010 (= Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Horst-Jürgen Gerigk und Maria Moog-Grünewald; Band 44), S. 155–177. Auch auf YouTube: dort bislang 15.478 Mal abgerufen.

Fünfter Essay: Gibt es unverständliche Dichtung? Zuerst in: *Neue Rundschau*, 116. Jahrgang (2005), Heft 3, S. 149–159. Dasselbe in: *Genese und Grenzen der Lesbarkeit*. Herausgegeben von Philipp Stoellger. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (= Interpretation Interdisziplinär. Herausgeber: Brigitte Boothe und Philipp Stoellger; Band 4), S. 109–121. Und in: *Geist und Psyche. Klassische Modelle von Platon bis Freud und Damasio*. Herausgegeben von Edith Düsing und Hans-Dieter Klein. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (= Geist und Seele. Herausgegeben von Edith Düsing und Hans-Peter Klein; Band 3), S. 249–263.

Sechster Essay: „Gehäuse“ und „Grenzsituation“. Karl Jaspers und die Literaturwissenschaft. Zuerst in: *Karl Jaspers im Schnittpunkt von Zeitgeschichte, Psychopathologie, Literatur und Film*. Herausgegeben von Dietrich von Engelhardt und Horst-Jürgen Gerigk. Heidelberg: Mattes Verlag 2009, S. 61–72.

Siebter Essay: „Dominante“, „Differenzqualität“ und „Objektsynthese“: drei Schlüsselbegriffe in Broder Christiansens „Psychologie der Kunst.“ Zuerst in: *Figurationen der literarischen Moderne. Helmut Kiesel zum 60. Geburtstag*. Herausgegeben von Carsten Dutt und Roman Luckscheiter. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Band 245), S. 85–105.

Achter Essay: Das literarische Gebilde als „Rede des Anderen“ und die Natur seiner Ausprägungen. Zuerst unter anderem Titel in: *Neue Hefte für Philosophie*. Herausgegeben von Rüdiger Bubner, Konrad Cramer, Reiner Wiehl. Heft 4: *Theorie literarischer Texte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1973, S.103–122. Danach Teil der Monografie: Horst-Jürgen Gerigk: *Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes*. Berlin und New York: Walter de Gruyter 1975, S. 37–55.

Neunter Essay: Kann Kunst „realistisch“ sein? Zuerst in: *Europäische Realismen. Facetten, Konvergenzen, Differenzen*. Symposium der Fachrichtung Romanistik an der Universität des Saarlandes, 21. – 23. Oktober 1999. Herausgegeben von Uwe Dethloff. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2001 (= *Annales Universitatis Saraviensis. Philosophische Fakultäten*; Band 18), S. 19–48.

# Personenregister

- Achmatowa, Anna 8  
Adorno, Theodor W. 4  
Alewyn, Richard 64  
Aristoteles 3  
Arnheim, Rudolf 108  
Auerbach, Erich 47, 64
- Becker, Oskar 4  
Beckett, Samuel 8  
Belyj, Andrej 8  
Benn, Gottfried 10  
Bense, Max 4  
Biemel, Walter 64  
Bloch, Ernst 4, 163  
Bloom, Harold 47  
Boehm, Gottfried IX  
Boothe, Brigitte IX, 30  
Borchmeyer, Dieter 64  
Borges, Jorge Luis 77, 122  
Bourdieu, Pierre 82  
Brecht, Bert 10, 47  
Breuninger, Renate IX  
Broch, Hermann 9  
Brodsky, Joseph 11  
Bubner, Rüdiger IX, 5
- Cain, James M. 63  
Campanhausen, Hans von 88  
Camus, Albert 9  
Capote, Truman 108  
Cassirer, Ernst 4  
Celan, Paul 10  
Céline, Louis Ferdinand 66  
Chandler, Raymond 9  
Christiansen, Broder 80, 95–114  
Christie, Agatha 59  
Conrad, Joseph 8, 50  
Conrady, Karl Otto 47  
Courts-Mahler, Hedwig 47  
Cramer, Konrad IX  
Croce, Benedetto 4  
Curtius, Ernst Robert 64
- Daemmrich, Horst S. 64  
Daemmrich, Ingrid 64  
Danto, Arthur C. 5  
Descartes, René 15
- Dethloff, Uwe IX  
Dewey, John 4  
Dietel, Wolfgang 65  
Dilthey, Wilhelm 4  
Döblin, Alfred 10  
Dostojewskij, Fjodor 16–21, 51–53, 59  
Doyle, Arthur Conan 59  
Droste-Hülshoff, Annette von 6  
Dutli, Ralph 11, 65
- Eco, Umberto 11  
Ehrenfels, Christian von 118  
Eichendorff, Joseph von 6  
Eisenstein, Sergej 148  
Eliot, T. S. 9  
Ellison, Ralph 11  
Emerson, Ralph Waldo 4  
Engelhardt, Dietrich von IX  
Erlich, Victor 96
- Farrell, James T. 9  
Faulkner, William 9  
Fitzgerald, F. Scott 10, 118–120  
Flaubert, Gustave 142  
Flaschka, Horst 199–200  
Frank, Horst-Joachim 64  
Freise, Matthias IX  
Freud, Sigmund 26, 162  
Friedrich der Große 47
- Gadamer, Hans-Georg 4–5, 44, 72, 74  
Garstka, Christoph 65  
Garve, Christian 13  
Gehlen, Arnold 5  
George, Stefan 7  
Gerigk, Horst-Jürgen 32, 204  
Gerigk, Robert X  
Gide, André 8  
Gladwell, Malcolm 108  
Glockner, Hermann 4  
Goodman, Nelson 5  
Goethe, Johann Wolfgang 186–201  
Göttert, Karl Heinz 14  
Grass, Günter 11  
Greiner, Norbert 93  
Grimm, Jacob und Wilhelm 31

- Hamsun, Knut 7  
 Hauff, Wilhelm 6  
 Hawthorne, Nathaniel 5  
 Heftrich, Urs 65  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 15, 173–174, 197, 198  
 Heidegger, Martin 4, 11, 23–24, 90, 131–133  
 Heine, Heinrich 6  
 Hemingway, Ernest 9  
 Henrich, Dieter 15  
 Herman, David 64  
 Hesse, Hermann 8  
 Highsmith, Patricia 11  
 Hindrichs, Gunnar 5  
 Hitchcock, Alfred 11  
 Hitler, Adolf 47  
 Hobbes, Thomas 15  
 Hoffmann, E. T. A. 6, 53–56  
 Hofmannsthal, Hugo von 7  
 Hölderlin, Friedrich 202–207  
 Homer 5, 40, 169–186  
 Hume, David 101
- Imdahl, Max IX  
 Ingarden, Roman 64
- Jackson, Robert Louis 65  
 Jacobsen, Jens Peter 104  
 Jahn, Manfred 65  
 Jakobson, Roman 97  
 James, Henry 7, 12, 59  
 Jandl, Ernst 126, 129  
 Jaspers, Karl 86–94  
 Jauß, Hans Robert IX  
 Jelinek, Elfriede 11  
 Jolles, André 44  
 Joyce, James 7  
 Jünger, Ernst 10
- Kablitz, Andreas 65  
 Kaibach, Bettina 64  
 Kafka, Franz 7  
 Kant, Immanuel 15, 16, 20, 36–40, 47, 62–70  
 Kayser, Wolfgang 64  
 Keller, Gottfried 5  
 Kierkegaard, Soren 4  
 Kiesel, Helmuth 65  
 Killy, Walther 64  
 King, Stephen 11
- Kleist, Heinrich von 5–6  
 Koffka, Kurt 108  
 Köhler, Wolfgang 108  
 Koschorke, Albrecht 65  
 Kosenina, Alexander 65  
 Kott, Jan 64  
 Krafft-Ebing, Richard von 86  
 Kridl, Manfred 107  
 Krutschonych, Aleksej 124, 128  
 Kundera, Milan 11
- Lachmann, Renate 96  
 Lämmert, Eberhard 64  
 Landor, William Savage 6  
 Lang, Fritz 143  
 Lange-Eichbaum, Wilhelm 41  
 Lauer, Reinhard IX, 42  
 Lawrence, D. H. 8  
 Lehfeldt, Werner X  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 76  
 Lenz, Siegfried 11  
 Lessing, Gotthold Ephraim 5  
 Lipps, Theodor 4  
 Loest, Erich 11  
 Lombroso, Cesare 41  
 London, Jack 7  
 Lotman, Jurij 41  
 Löw, Erwin von 64  
 Lubac, Henri de 60  
 Lugowski, Clemens 64  
 Lukács, Georg 26, 64  
 Lynch, David 143
- Majakowskij, Wladimir 8  
 Mallarmé, Stéphane 130  
 Mann, Heinrich 8  
 Mann, Thomas 8  
 Mandelstam, Ossip 8  
 Manger, Klaus 64  
 Marquard, Odo 65  
 Maugham, William Somerset 8  
 May, Karl 47  
 Melville, Herman 5, 59  
 Miegel, Agnes 10  
 Migner, Karl 64  
 Moretti, Franco 65  
 Mosebach, Martin 11  
 Mühlmann, Wilhelm E. 64  
 Musil, Robert 8

- Nabokov, Vladimir 11  
 Neuhäuser, Rudolf 64  
 Nietzsche, Friedrich 27–29, 74  
 Novalis 5
- Pasternak, Boris 9  
 Paul, Jean 5, 8–9  
 Pfister, Manfred 64  
 Platon 3  
 Poe, Edgar Allan 5, 59, 121  
 Pound, Ezra 9, 47  
 Priestley, John B. 47  
 Proust, Marcel 7–8  
 Puschkin, Alexander 6, 11
- Rand, Ayn 9  
 Reemtsma, Jan Philipp 65  
 Reimer, Georg X  
 Rembrandt 102  
 Riefenstahl, Leni 148  
 Rilke, Rainer Maria 7  
 Roth, Denise 65  
 Rothe, Hans 111  
 Russell, Bertrand 4  
 Ryan, Marie-Laure 65  
 Ryback, Timothy 47
- Sacharow, Wladimir 67  
 Santayana, George 4  
 Sartre, Jean-Paul 8–9  
 Schadewaldt, Wolfgang 182–185  
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 75  
 Schiller, Friedrich 5  
 Schlegel, Friedrich 3  
 Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 42–43  
 Schmeling, Manfred 64  
 Schmid, Ulrich IX, 65  
 Schmidt, Arno 10  
 Schmitt, Wolfram IX  
 Schopenhauer, Arthur 3  
 Schulz, Walter 5  
 Schumann, Otto 65  
 Schütz, Alfred 79  
 Seghers, Anna 10–11  
 Selge, Gabriele 64  
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper 76  
 Shakespeare, William 32–34, 40, 51, 80–81
- Sloterdijk, Peter 5  
 Smith, Adam 3  
 Sophokles 160  
 Spillane, Mickey 59  
 Staiger, Emil 64  
 Stanzel, Franz K. 64  
 Steinbeck, John 9  
 Stevenson, Robert Louis 49–50  
 Stoellger, Philipp IX  
 Strelka, Joseph 64
- Tebben, Karin 195  
 Terras, Victor 68  
 Theissen, Gerd 65  
 Todd, William Mills 142  
 Tolstoj, Lew 7  
 Tschchow, Anton 59  
 Turgenjew, Iwan 5  
 Twain, Mark 7
- Udolph, Ludger IX  
 Unamuno, Miguel de 77–78
- Vaihinger, Hans 4  
 Vico, Giambattista 3  
 Vergil 72  
 Vietta, Silvio 64  
 Vischer, Friedrich Theodor 3–4  
 Vogt, Jochen 64
- Wallace, Edgar 47  
 Walser, Martin 11, 78  
 Warren, Austin 64  
 Wellek, René 64  
 Wertheimer, Max 118  
 Wieland, Christoph Martin 5, 13  
 Whitehead, Alfred North 4  
 Whitman, Walt 6–7  
 Wiehl, Reiner 46  
 Wilde, Oscar 7  
 Wilder, Billy 143  
 Williams, Tennessee 10  
 Wilson, Timothy D. 108  
 Wittgenstein, Ludwig 4
- Žmegač, Viktor 64  
 Zola, Emile 142

# **Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen Neue Folge**

*Wer kauft Liebesgötter? Metastasen eines Motivs*

Dietrich Gerhardt, Berlin/New York 2008  
ISBN 978-3-11-020291-5, AdW. Neue Folge 1

*Römisches Zentrum und kirchliche Peripherie. Das universale Papsttum als Bezugspunkt der Kirchen  
von den Reformpäpsten bis zu Innozenz III*

Hrsg. von Jochen Johrendt und Harald Müller, Berlin/New York 2008  
ISBN 978-3-11-020223-6, AdW. Neue Folge 2

*Gesetzgebung, Menschenbild und Sozialmodell im Familien- und Sozialrecht*

Hrsg. von Okko Behrends und Eva Schumann, Berlin/New York 2008  
ISBN 978-3-11-020777-4, AdW. Neue Folge 3

*Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit  
I. Konzeptionelle Grundfragen und Fallstudien (Heiden, Barbaren, Juden)*

Hrsg. von Ludger Grenzmann, Thomas Haye, Nikolaus Henkel u. Thomas Kaufmann, Berlin/New York  
2009  
ISBN 978-3-11-021352-2, AdW. Neue Folge 4

*Das Papsttum und das vielgestaltige Italien. Hundert Jahre Italia Pontificia*

Hrsg. von Klaus Herbers und Jochen Johrendt, Berlin/New York 2009  
ISBN 978-3-11-021467-3, AdW. Neue Folge 5

*Die Grundlagen der slowenischen Kultur*

Hrsg. von France Bernik und Reinhard Lauer, Berlin/New York 2010  
ISBN 978-3-11-022076-6, AdW. Neue Folge 6

*Studien zur Philologie und zur Musikwissenschaft*

Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Berlin/New York 2009.  
ISBN 978-3-11-021763-6, AdW. Neue Folge 7

*Perspektiven der Modernisierung. Die Pariser Weltausstellung, die Arbeiterbewegung, das koloniale  
China in europäischen und amerikanischen Kulturzeitschriften um 1900*

Hrsg. von Ulrich Mölk und Heinrich Detering, in Zusammenarb. mit Christoph Jürgensen, Berlin/New  
York 2010  
ISBN 978-3-11-023425-1, AdW. Neue Folge 8

*Das strafende Gesetz im sozialen Rechtsstaat. 15. Symposion der Kommission: „Die Funktion des  
Gesetzes in Geschichte und Gegenwart“*

Hrsg. von Eva Schumann, Berlin/New York 2010  
ISBN 978-3-11-023477-0, AdW. Neue Folge 9

*Studien zur Wissenschafts- und zur Religionsgeschichte*

Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Berlin/New York 2011  
ISBN 978-3-11-025175-3, AdW. Neue Folge 10

*Erinnerung – Niederschrift – Nutzung. Das Papsttum und die Schriftlichkeit im mittelalterlichen Westeuropa*

Hrsg. von Klaus Herbers und Ingo Fleisch, Berlin/New York 2011  
ISBN 978-3-11-025370-2, AdW. Neue Folge 11

*Erinnerungskultur in Südosteuropa*

Hrsg. von Reinhard Lauer, Berlin/Boston 2011  
ISBN 978-3-11-025304-7, AdW. Neue Folge 12

*Old Avestan Syntax and Stylistics*

Martin West, Berlin/Boston 2011  
ISBN 978-3-11-025308-5, AdW. Neue Folge 13

*Edmund Husserl 1859-2009. Beiträge aus Anlass der 150. Wiederkehr des Geburtstages des Philosophen*

Hrsg. von Konrad Cramer und Christian Beyer, Berlin/Boston 2011  
ISBN 978-3-11-026060-1, AdW. Neue Folge 14

*Kleinüberlieferungen mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Neue Quellen des Spätmittelalters aus Deutschland und der Schweiz*

Martin Staehelin, Berlin/Boston 2011  
ISBN 978-3-11-026138-7, AdW. Neue Folge 15

*Carl Friedrich Gauß und Russland. Sein Briefwechsel mit in Russland wirkenden Wissenschaftlern*

Karin Reich und Elena Roussanova, unter Mitwirkung von Werner Lehfeldt, Berlin/Boston 2011  
ISBN 978-3-11-025306-1, AdW. Neue Folge 16

*Der östliche Manichäismus – Gattungs- und Werksgeschichte. Vorträge des Göttinger Symposiums vom 4./5. März 2010*

Hrsg. von Zekine Özertural und Jens Wilkens, Berlin/Boston 2011  
ISBN 978-3-11-026137-0, AdW. Neue Folge 17

*Studien zu Geschichte, Theologie und Wissenschaftsgeschichte*

Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Berlin/Boston 2012  
ISBN 978-3-11-028513-0, AdW. Neue Folge 18

*Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit.*

*II. Kulturelle Konkretionen (Literatur, Mythographie, Wissenschaft und Kunst)*

Hrsg. von Ludger Grenzmann, Thomas Haye, Nikolaus Henkel u. Thomas Kaufmann, Berlin/Boston 2012  
ISBN 978-3-11-028519-2, AdW. Neue Folge 4/2

*Rom und die Regionen. Studien zur Homogenisierung der lateinischen Kirche im Hochmittelalter*

Hrsg. von Jochen Johrendt und Harald Müller, Berlin/Boston 2012  
ISBN 978-3-11-028514-7, AdW. Neue Folge 19



*Die orientalistische Gelehrtenrepublik am Vorabend des Ersten Weltkrieges. Der Briefwechsel zwischen Willi Bang(-Kaup) und Friedrich Carl Andreas aus den Jahren 1889 bis 1914*

Michael Knüppel und Aloïs van Tongerloo, Berlin/Boston 2012

ISBN 978-3-11-028517-8, AdW. Neue Folge 20

*Homer, gedeutet durch ein großes Lexikon*

Hrsg. von Michael Meier-Brügger, Berlin/Boston 2012

ISBN 978-3-11-028518-5, AdW. Neue Folge 21

*Die Göttinger Septuaginta. Ein editorisches Jahrhundertprojekt*

Hrsg. von Reinhard G. Kratz und Bernhard Neuschäfer, Berlin/Boston 2013

ISBN 978-3-11-028330-3, AdW. Neue Folge 22

*Geld, Handel, Wirtschaft. Höchste Gerichte im Alten Reich als Spruchkörper und Institution*

Hrsg. von Wolfgang Sellert, Anja Amend-Traut und Albrecht Cordes, Berlin/Boston 2013

ISBN 978-3-11-026136-3, AdW. Neue Folge 23

*Osmanen und Islam in Südosteuropa*

Hrsg. von Reinhard Lauer und Hans Georg Majer, Berlin/Boston 2013

ISBN 978-3-11-025133-3, AdW. Neue Folge 24

*Das begrenzte Papsttum. Spielräume päpstlichen Handelns. Legaten – delegierte Richter – Grenzen.*

Hrsg. von Klaus Herbers, Fernando López Alsina und Frank Engel, Berlin/Boston 2013

ISBN 978-3-11-030463-3, AdW. Neue Folge 25

*Von Outremer bis Flandern. Miscellanea zur Gallia Pontificia und zur Diplomatie.*

Hrsg. von Klaus Herbers und Waldemar Könighaus, Berlin/Boston 2013

ISBN 978-3-11-030466-4, AdW. Neue Folge 26

*Ist die sogenannte Mozartsche Bläserkonzertante KV 297b/Anh. I,9 echt?*

Martin Staehelin, Berlin/Boston 2013

ISBN 978-3-11-030464-0, AdW. Neue Folge 27

*Die Geschichte der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Teil 1*

Hrsg. von Christian Starck und Kurt Schönhammer, Berlin/Boston 2013

ISBN 978-3-11-030467-1, AdW. Neue Folge 28

*Vom Aramäischen zum Alttürkischen. Fragen zur Übersetzung von manichäischen Texten*

Hrsg. von Jens Peter Laut und Klaus Röhborn, Berlin/Boston 2014

ISBN 978-3-11-026399-2, AdW. Neue Folge 29

*Das erziehende Gesetz. 16. Symposium der Kommission „Die Funktion des Gesetzes in Geschichte und Gegenwart“*

Hrsg. von Eva Schumann, Berlin/Boston 2014

ISBN 978-3-11-027728-9, AdW. Neue Folge 30

*Christian Gottlob Heyne. Werk und Leistung nach zweihundert Jahren*

Hrsg. von Balbina Bäßler und Heinz-Günther Nesselrath, Berlin/Boston 2014

ISBN 978-3-11-034469-1, AdW. Neue Folge 32

*„ins undeutsche gebracht“: Sprachgebrauch und Übersetzungsverfahren im altpreußischen „Kleinen Katechismus“*

Pietro U. Dini, Berlin/Boston 2014

ISBN 978-3-11-034789, AdW, Neue Folge 33

*Albert von le Coq (1860-1930). Der Erwecker Manis im Spiegel seiner Briefe an Willi Bang Kaup aus den Jahren 1909-1914*

Michael Knüppel und Aloïs van Tongerloo, Berlin/Boston 2014

ISBN 978-3-11-034790-6, AdW, Neue Folge 34

*Carl Friedrich Gauß und Christopher Hansteen. Der Briefwechsel beider Gelehrten im historischen Kontext*

Karin Reich und Elena Roussanova, Berlin/Boston 2015

ISBN 978-3-11-034791-3, AdW, Neue Folge 35

*Alexander der Große und die „Freiheit der Hellenen“. Studien zu der antiken historiographischen Überlieferung und den Inschriften der Alexander-Ära*

Gustav Adolf Lehmann, Berlin/Boston 2015

ISBN 978-3-11-040552-1, AdW, Neue Folge 36

*„Über die Alpen und über den Rhein ...“ Beiträge zu den Anfängen und zum Verlauf der römischen Expansion nach Mitteleuropa*

Hrsg. von Gustav Adolf Lehmann und Rainer Wiegels, Berlin/Boston 2015

ISBN 978-3-11-035447-8, AdW, Neue Folge 37

*Hierarchie, Kooperation und Integration im Europäischen Rechtsraum. 17. Symposion der Kommission „Die Funktion des Gesetzes in Geschichte und Gegenwart“*

Hrsg. von Eva Schumann, Berlin/Boston 2015

ISBN 978-3-11-041000-6, AdW, Neue Folge 38

*Gottfried Ernst Groddeck und seine Korrespondenten.*

Hans Rothe, Berlin/Boston 2015

ISBN 978-3-11-040658-0, AdW, Neue Folge 39

*Geschichtsentwürfe und Identitätsbildung am Übergang zur Neuzeit, Band 1: Paradigmen personaler Identität*

Hrsg. von Ludger Grenzmann, Burkhard Hasebrink und Frank Rexroth

Berlin/Boston 2016

ISBN 978-3-11-049698-7, ADW, Neue Folge 41/1