

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 verfasst „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 Abkanzelung 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 Puschkin, 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-poetologische 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 Lützeler. 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 Kenntnisnahme zu erwerbende „Wissen“ darf sich aber nicht auf Urteilssätze 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 zerstören, 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 ausgedet 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 Tatentschluss 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: Vatermord, 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 Zunft 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 Ineinanderarbeitung 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 meinerunft. 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.