

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.¹

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.“² 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

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

² 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.“³

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.⁴ 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.“⁵

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

³ Ebenda, S. 40.

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

⁵ 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.⁶

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.⁷ 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.⁸

⁶ 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 Gadammers „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.

⁷ 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.

⁸ 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.⁹ Max Nordaus „Entartung“ (Berlin 1891/92)¹⁰ 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.¹¹ 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 Treß).

¹¹ Sigmund Freud: Dostojewski und die Vätertötung (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).¹²

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 vergreift er sich dabei?¹³

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

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

¹³ 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.¹⁴

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 spräche.¹⁵

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“ führt ein direkter Weg zu Gadammers Begriff der „Anwendung“. Verstehen ist für Gadamer Anwendung des Verstandenen auf mich selbst.¹⁶ 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

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

¹⁵ Ibid., S. 269.

¹⁶ 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.¹⁷

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.¹⁸

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.“¹⁹

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-

¹⁷ 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.

¹⁸ Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*, op. cit., Bd. 13, S. 500.

¹⁹ 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)²⁰ ist ein anderer Erzähler als der Dichter.

Bei einem literarischen Kunstwerk können wir dem Autor als „Second Maker“ (im Sinne von Shaftesbury)²¹ 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

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

²¹ 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.²²

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)²³ 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.²⁴ 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

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

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

²⁴ 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)²⁵ 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.²⁶ 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.“

²⁵ 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.

²⁶ 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 época, 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.“²⁷

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, zugedacht 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 Intentum 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 Sachverhalts 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.²⁸

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 außerfiktionalem 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

²⁸ 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).²⁹ 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).³⁰

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.

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

³⁰ 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).³¹

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).³²

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:

³¹ Ebenda, S. 163.

³² 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?³³

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.³⁴

„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.³⁵

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).³⁶

³³ Ebenda, S. 167.

³⁴ Ebenda, S. 167.

³⁵ Ebenda, S. 167-168.

³⁶ 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 Urteilen 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 „Positum“ 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 Selbstverknennung 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 „Positum“ 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“)³⁷, ein pathographisches Panorama geliefert: „Genie, Irrsinn und Ruhm“ (1928).³⁸ 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)³⁹, worin auch Hölderlins Leben und Werk analysiert werden. Das Positum 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 Abarztigen 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.⁴⁰

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, dargestellt 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 Positum 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.“⁴¹ 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.⁴² 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 instande 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.“⁴³

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.⁴⁴ 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:

⁴³ Schleiermacher, op. cit., S. 44, 32, 147, 149, 150.

⁴⁴ 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 vermenschlicht und beschmutzt durch den Begriff ‚ohne Interesse‘.⁴⁵

Kurzum: Sowohl Nietzsche als auch später Gadamer⁴⁶ 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 Positivum 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“⁴⁷, 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.“⁴⁸

⁴⁵ Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke, op. cit., Bd. 10, S. 243.

⁴⁶ 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.“

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

⁴⁸ 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 Selbstverkennung, 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.“⁴⁹

⁴⁹ 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“⁵⁰ 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.⁵¹ 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.⁵²

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.