

Dritter Essay

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

Vorbemerkung

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

Der zweifache Anblick: psychologisch und poetologisch

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

1 Der innerfiktionale Anblick

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

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

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

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

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

2 Der außerfiktionale Anblick

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Längeres Gedankenspiel

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

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

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

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

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

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

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

³ Ebenda, S. 336.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Lehre vom „Vierfachen Schriftsinn“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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