

Fünfter Essay

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

Vorbemerkung

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

Angst und Sorge

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

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

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

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

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

Und dem Substantiv „Stift“ folgt die Definition:

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

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

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

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

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

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

² Gerhard Wahrig: Deutsches Wörterbuch. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag 1997, S. 1181.

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

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

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

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

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

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

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

Heideggers Überlegungen finden ihr Echo in Gadamers meistzitiertester Sentenz:

Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache.⁹

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

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

⁶ Heidegger, ebenda, § 32, S. 152.

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

⁸ Ebenda, S. 118.

⁹ Gadamer: *Wahrheit und Methode*, op. cit., S. 450.

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

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

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

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

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

¹⁰ Ebenda.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³ Ebenda, S. 305.

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

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

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

Nennung ist Bannung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Unterwegs zum Text

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁵ Ebenda, S. 459.

³⁶ Ebenda, S. 456.

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

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

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