

Elfter Essay

Lesendes Bewusstsein: „Lektüre“ als zentrales Problemfeld der Literaturwissenschaft

Vorbemerkung

Als Abschluss des literaturtheoretischen Teils und als unmittelbare Vorbereitung der nachfolgenden drei Werkanalysen ist nun der programmatische Titel der vorliegenden Monografie zu erläutern: Das „Lesende Bewusstsein“ erweist sich in unserem Zusammenhang als das „Organ“ (= Instrument) für die Rezeption literarischer Texte. Es geht um die Einsicht, dass der Autor als Produzent eines literarischen Textes dem natürlichen Verstehen genauso verpflichtet ist wie der Leser als Rezipient eines literarischen Textes. Adäquate Auslegung fusioniert künstlerische Intelligenz, Poetologie und Hermeneutik. Es kommt darauf an, sich darüber klar zu werden, was mit unserem Bewusstsein geschieht, wenn wir einen literarischen Text lesen. Wie sieht der Denkraum aus, in den uns die Lektüre eines literarischen Textes entführt? Nach welchen Gesetzen bewegen wir uns darin?

„Spuren lesen“ und „Lesen“

In der Geschichte der Menschheit ist das Lesen früher da als die Schrift. Auch wer weder Lesen noch Schreiben kann, ist doch fähig, Spuren zu lesen. Spuren lesen aber heißt, etwas zum Zeichen nehmen, um sich in der Welt eine Orientierung zu geben. Die Spurensicherung im Tatortkrimi ist dafür ein beredtes Beispiel.

Um Spuren als solche zu erkennen und richtig zu lesen, ist Sachverstand nötig, ein Sich-Auskennen, das nicht mit „Bildung“ identisch ist. Ein Bankräuber benötigt, um erfolgreich zu sein, keine „Bildung“, sondern einschlägiges Sachwissen, das auf Praxis ausgerichtet ist. Von Kindheit an sehen wir uns gezwungen, die Umwelt zu verstehen, um nicht zu Schaden zu kommen. Das „Sein des Daseins“ kennzeichnet Heidegger als „Sorge“ („Sein und Zeit“, § 41)¹ und meint damit, dass wir ständig und automatisch zwischen dem Zuträglichen und dem Abträglichem unterscheiden, weil wir „in der Welt“ sind.

Was den Körper betrifft, so lernen wir diese Unterscheidung recht schnell. „Gebranntes Kind scheut das Feuer.“ Was aber die Seele betrifft, so lernen wir, Schmerzen zu vermeiden, nur sehr langsam als „bittere Erfahrung“. Und doch wird

¹ Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1977 (= Gesamtausgabe; Bd. 2). Darin: Sechstes Kapitel: Die Sorge als Sein des Daseins, § 39–46, S. 240–305.

nicht jeder durch Erfahrung klug. Die Psychiatrie hat darüber viel zu berichten. Immer aber geht es darum, dass wir Zeichen, die bereits da sind, bemerken und richtig lesen, um uns auf die Zukunft hin vernünftig zu orientieren.

Zu unterscheiden sind natürliche Zeichen und künstliche Zeichen. Eine Wettervorhersage kann sich in bestimmten Fällen auf natürliche Zeichen berufen:

Es geht eine dunkle Wolk' herein.
 Mich deucht, es wird ein Regen sein,
 Ein Regen aus den Wolken
 Wohl in das grüne Gras.²

Verkehrszeichen hingegen sind künstliche Zeichen, die vom Menschen willkürlich gemacht werden. Sie müssen erlernt werden, um verstanden zu werden. Aber auch sie sind noch keine Schrift. Auch Analphabeten könnten sie erlernen und verstehen. Zeichen verstehen heißt, Bedeutung verstehen: aus einem impliziten, gewussten oder zu erschließenden Zusammenhang heraus. Schrift braucht dabei nicht vorzukommen. Und Bedeutung verstehen heißt, sich in der Welt eine Orientierung geben. Wer als Autofahrer den Winker eines Linksabbiegers, den er überholen will, nicht beachtet, kann einen Unfall auslösen, weil er sich nicht die richtige Orientierung gegeben hat. Dies erläutert Heidegger 1927 in „Sein und Zeit“ (§ 17: Verweisung und Zeichen).

In seiner unnachahmlichen Fähigkeit zum philosophischen Wortspiel leitet Heidegger den Begriff „Bedeutung“ vom Verb „bedeuten“ ab – dies aber im Sinne von: „er bedeutete mir, zu schweigen,“ oder: „er bedeutete mir, sofort zu ihm zu kommen.“³ „Bedeuten“ heißt hier, dass mir durch einen Gestus etwas zu verstehen gegeben wird, damit ich mich in einer bestimmten Weise verhalte. Eine nonverbale Empfehlung findet statt, die Bestätigung oder Warnung sein kann. „Bedeutung“ verstehen, heißt also: sich eine notwendige Orientierung geben. Im „Buch der Welt“ zu lesen, lässt uns also eine Richtung finden, ohne dass im konkreten Sinne von „Schrift“ die Rede sein könnte.

Der Begriff „Lektüre“

Solche Überlegungen haben nun eine erste Grundlage dafür hergestellt, den Begriff „lesendes Bewusstsein“ in unserem Zusammenhang zu erläutern. Es geht um die „Lektüre“ literarischer Texte. Die „Schrift“ hat jetzt ihren Auftritt. Und das Motto der vorliegenden Monografie lautet nicht von ungefähr:

² Anonym. Hier zitiert nach: Werlin's Liederwerk 1646. In: Hein und Oss Kröher (Hrsg.): Das sind unsere Lieder. Ein Liederbuch. Frankfurt am Main 1977, S. 74.

³ Vgl. Martin Heidegger, op. cit., § 18: Bewandtnis und Bedeutsamkeit: die Weltlichkeit der Welt, S. 111–119.

Körper und Stimme leiht die Schrift dem stummen Gedanken,
 Durch der Jahrhunderte Strom trägt ihn das redende Blatt.⁴

(Friedrich Schiller: „Der Spaziergang“)

Lesen heißt jetzt nicht mehr „Spuren lesen“, sondern ein gedrucktes Buch lesen. Gewiss, „Literatur“ war schon früher da als das gedruckte Buch, denn: Geschichten zu erzählen, gehört seit eh und je zur menschlichen Geselligkeit. Der Rhapsode trug öffentlich vor, und die Zuhörer „hörten“, wie es Odysseus ergangen ist. Auch ein Analphabet kann zuhören und verstehen. Ja, in unserer Zeit kehrt das Zuhören auf neue Weise zurück: im „Hörbuch“, das inzwischen in jeder Buchhandlung zu haben ist. Damit wird dem Leser das Lesen abgenommen, und der Leser wird zum Zuhörer. Außerdem aber gab es ja seit eh und je das Theater; mit dem 20. Jahrhundert kommen (Ton-) Film und Fernsehen hinzu. Wozu dann noch das Buch?

Die intensive Aneignung der griechischen Tragiker aber – eines Aischylos, Sophokles, Euripides – wie auch der Bühnenstücke eines Shakespeare oder eines Molière geschieht immer noch, so bleibt festzustellen, durch das Lesen gedruckter Bücher. Weniger gelesen werden Opernlibretti und Drehbücher, denn man muss sie sich beschaffen; zunächst und zumeist allerdings bleibt es beim Opernbesuch, beim Kinobesuch oder beim Ansehen einer „Fernsehaufzeichnung“ – von den Fernsehfilmen ganz zu schweigen, die den Groschenroman so erfolgreich neu eingekleidet haben und keinerlei Diskussion auslösen.

So darf also behauptet werden: Die Aneignung der Weltliteratur wird durch „Lektüre“ vollzogen. Und es ist kein Zufall, dass die „Interpretation“ eines literarischen Textes wie auch die eines Films „Lesart“ genannt wird. Anders gesagt: das lesende Bewusstsein findet in der Lektüre eines literarischen Textes sein ganz besonderes Spielfeld. Und dieses Besondere ist kenntlich zu machen.

Abgrenzung gegen Theater, Oper und Film

Theater, Oper und Film (sowie Fernsehen) können in unseren Zusammenhang nicht einbezogen werden. Das hat seinen Grund vor allem darin, dass hierzu die Musik als Mittel der Verständnislenkung ausführlichste Analysen erfordern würde, die zwar literaturwissenschaftliche Parallelen hätten, aber doch auf ein eigenes disziplinäres Zentrum angewiesen blieben, um ergiebig und haltbar zu sein. Die Lektüre eines literarischen Textes kennt keine Musik, wenn auch Musik als literarisches Thema durchaus als Vorzugsgegenstand bedeutender Dichtung anzutreffen ist. Man denke an Mörikes Erzählung „Mozart auf der Reise nach Prag“, an Tolstojs Erzählung „Die Kreuzersonate“ oder an Thomas Manns Roman „Doktor Faustus.“ Musikalische

⁴ Vgl. Friedrich Schiller: Der Spaziergang. In: Schiller, Sämtliche Werke, 5 Bde. München: Hanser 1987, Bd. 1: Gedichte, Dramen I, S. 228–234, hier S. 232, Zeile 135 u. 136.

Formen in literarischen Texten aufspüren zu wollen, hat bislang, soweit ich sehe, zu keinem Ergebnis geführt. Paul Celans „Todesfuge“ hat formal mit einer Fuge nichts zu tun, und der Versuch, in Tolstojs soeben genannter Erzählung Beethovens gleichnamige Violinsonate als formales Muster wiederzufinden, musste scheitern.⁵

Kurzum: meine hier vorgelegten Untersuchungen haben ihr einziges Zentrum in der Analyse der Lektüre literarischer Texte. Das lesende Bewusstsein wird in der Konfrontation mit literarischen Texten beobachtet. Und davon ist die Konfrontation mit nicht-literarischen Texten abzugrenzen. Unser lesendes Bewusstsein ist überall am Werk, sei es, konfrontiert mit einem Leitartikel in der heutigen Zeitung oder konfrontiert mit einer Werbung für Wintermäntel mit Bild und Text mitten in einem Nachrichtenmagazin. Wir lesen Fahrpläne und Telefonbücher, Gebrauchsanweisungen, Wörterbücher, Lexika, Autobiografien, Sachbücher, Wahlplakate, Klosprüche, Rezepte, Speisekarten, Klappentexte, Leserbriefe, Todesanzeigen, Email-Briefe und Feriengrüße auf Postkarten. Welt-Verstehen ist Lesen-Können.

Lesendes Bewusstsein und literarischer Text

Die Lektüre eines literarischen Textes aber ist etwas Besonderes, etwas ganz Anderes. Unser lesendes Bewusstsein wird hier auf besondere Weise beansprucht; denn ein literarischer Text stellt die Voraussetzungen, unter denen „Welt“ verstanden wird, auf besondere Weise selber her. Die von einem literarischen Text erschlossene Welt ist immer schon „verstandene Welt“, die wir zunächst einmal im Horizont ihrer Gestalten nachzuvollziehen haben. Der literarische Text bringt diese von ihm erschlossene Welt von sich aus zum Anblick, zeigt sie uns, den Lesern, als sichtbare Komposition des Autors. Erst mit diesem „Anblick“, der ja innerfiktional gar nicht sichtbar ist, wird das „Intentum“ (= das Gemeinte) des Autors greifbar, auf das hin das Ganze angelegt ist, so dass nun zwischen „causa efficiens“ (der innerfiktionalen Begründung eines innerfiktionalen Sachverhalts) und „causa finalis“ (der außerfiktionalen Begründung eines innerfiktionalen Sachverhalts) unterschieden werden kann.

Wie bereits oben im Zweiten Essay verdeutlicht wurde, ist die „causa efficiens“ die „psychologische Begründung“ eines innerfiktionalen Sachverhalts, die wir sofort als eine solche wahrnehmen; die „causa finalis“ aber ist als die „poetologische Begründung“ eines innerfiktionalen Sachverhalts erst in Kenntnis des ganzen literarischen Textes als eine solche wahrnehmbar.

⁵ Vgl. hierzu Horst-Jürgen Gerigk: Musik als literarisches Thema in phänomenologischer Systematisierung. In: Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer. Herausgegeben von Udo Bernbach und Hans Rudolf Vaget unter Mitarbeit von Yvonne Nilges. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 177–187. Vgl. auch die Projektskizze „Gefühle hinter Wort und Bild: Musik im Hollywood-Film“ von Horst-Jürgen Gerigk und Dorothea Redepenning. In: Ruperto Carola. Forschungsmagazin der Universität Heidelberg 2005, Heft 3, S. 14–21.

Ausrichtung und Abrichtung

Das lesende Bewusstsein wird von einem literarischen Text auf ganz bestimmte Weise ausgerichtet und abgerichtet. „Ausgerichtet“, weil ein literarischer Text von sich aus festlegt, was beachtet werden muss, um richtig zu verstehen. „Abgerichtet“, weil ein literarischer Text von sich aus festlegt, welche Fragen nicht an ihn gestellt werden dürfen.

Beide Vorgänge, Ausrichtung wie Abrichtung, geschehen automatisch, gehören zum natürlichen Verstehen, müssen also nicht erlernt werden. Weil sie mit der Automatik des Selbstverständlichen ablaufen, lassen sie sich aber nicht ohne weiteres wissenschaftlich, das heißt theoretisch erfassen. Sie verbergen sich, indem sie funktionieren. Eine künstliche Einstellung ist nötig, um sie als „Gegenstand der Literaturwissenschaft“ in den Griff zu bekommen.

Die „Ausrichtung“ ist auf die anthropologische Prämisse des literarischen Textes gerichtet, die „Abrichtung“ auf den Abstand der Welt des Textes zur alltäglichen Empirie. Dieser Vorgang von Ausrichtung und Abrichtung ergibt die „Einspurung des Lesers“ in die „anthropologische Prämisse“ und die „impliziten Axiome“ der Welt des Textes.

Was die Einspurung leistet, kommt im Text nicht wörtlich vor. Sie steuert uns, damit wir Bedeutung so ablesen, wie sie gemeint ist. Das heißt: Die Einspurung kann nicht durch wörtliche Zitate belegt und bewiesen werden. Sie wird nur am Duktus des Ganzen, am Funktionieren des Ganzen ablesbar. Man könnte auch sagen: Die Einspurung vollzieht die Adaption des lesenden Bewusstseins an die „Wirklichkeit des Textes“. „Wirklichkeit“ hier im Sinne von Alfred Schütz, der in seiner Abhandlung „Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten“ (On multiple realities) darlegt⁶, dass wir in unserer alltäglichen Empirie „Wirklichkeit“ immer nur in einem eingeschränkten Sinne aufzufassen haben, nur soviel, wie nötig ist, um uns zurechtzufinden, während unserer Einbildungskraft verschiedenste Wirklichkeiten als kohärente Erlebnisräume zur Verfügung stehen. Das menschliche Bewusstsein könnte sich also auf denkbare andere Welten ohne weiteres sofort einstellen, wenn das nötig wäre.

In unserem Kontext ist zu betonen, dass es die Dichtung ist, die von dieser angeborenen Fähigkeit des Menschen ständig in ausgezeichneter Weise Gebrauch macht. Und der Dichter ist es, der durch sein Talent, diese angeborene Fähigkeit des Menschen in seinen Dienst zu stellen, regelrecht definiert ist. Das „lesende Bewusstsein“ ist für diese mannigfaltigen Wirklichkeiten, wie sie die Dichtung bereitstellt, in einer ausgezeichneten Weise offen, es gehorcht diesen Wirklichkeiten genau so, wie es das einzelne Werk jeweils fordert, wird sich aber dieser Leistung nur in einem besonderen Akt der Reflexion bewusst.

⁶ Vgl. Alfred Schütz: Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten. In: Schütz, Gesammelte Aufsätze, Bd. 1: Das Problem der sozialen Wirklichkeit. Mit einer Einführung von Aron Gurwitsch und einem Vorwort von H. L. van Breda. Den Haag: Martinus Nijhoff 1971, S. 337–298.

Es kommt darauf an, diese automatische Leistung des natürlichen Verstehens nicht durch die Forderungen einer unzuständigen Wissenschaft zu stören oder zu verdecken (man denke etwa an Marxismus, Tiefenpsychologie und Formalismus). Den Akt der Selbstreflexion des lesenden Bewusstseins unbehindert durch unzuständige Wissenschaften zu beobachten und zu verbalisieren, ist die Absicht der hier vorgenommenen Überlegungen.

Lesen heißt „Bedeutung verstehen“. Lesen wir einen Roman, so verstehen wir zunächst

- (1.) im Nachvollzug bereits verstandener Welt, die Bedeutung für andere, nämlich für die handelnden Personen, danach
- (2.) die exemplarische Bedeutung für eine vergangene Zeit, die aus diesem Roman ihre überzeitliche Orientierung bezog, und schließlich
- (3.) die Bedeutung dieses Romans für meine eigene Orientierung in der Welt, eine Bedeutung, die unabhängig ist von
- (4.) meiner Einsicht in die Komposition des Ganzen als Kunstwerk.

Das heißt: Das „Lesende Bewusstsein“ durchläuft in einunddemselben Leser eines literarischen Textes vier verschiedene hermeneutische Positionen, die alle gleichzeitig „am Werk“ sind: im Referenzrahmen des „vierfachen Schriftsinns.“

Beispiel: „König Ödipus“

Werfen wir hierzu einen Blick auf ein literarisches Beispiel: den „König Ödipus“ des Sophokles. Die „Ausrichtung“ auf anthropologische Prämisse und implizite Axiome besteht hier darin, dass das delphische Orakel und die unumstößliche Wahrheit seiner Weissagung vom Leser (oder Zuschauer) als Selbstverständlichkeit der objektiven Realität übernommen wird. Die „Abrichtung“ auf den wirklichkeitsbestimmenden Konsensus fordert jedoch in diesem Text vom Leser eine vollkommen realistische Einschätzung der Dialoge. Das heißt: die Einspurung vollzieht die Anerkennung einer vollkommen unrealistischen Handlung (Ausrichtung) bei gleichzeitig vollkommen realistischer Dialogführung (Abrichtung). Die innerfiktionale Welt des König Ödipus kennt diese Unterscheidung nicht. Nur im Anblick der Welt des „König Ödipus“ von außerfiktionalem Standpunkt wird diese Unterscheidung sichtbar: für den Leser oder Zuschauer.

Poetologisch bedeutet das: der Autor Sophokles hatte die unrealistische Handlung psychologisch realistisch einzubetten. Und das ist hier mit höchster Kunst geschehen. Der Leser beobachtet gleichsam die Personen dabei, wie sie mit den unrealistischen Voraussetzungen der Handlung umgehen. Die Phantastik der Fakten, auf die alle Personen realistisch reagieren, ergibt die Eigenart des Erzählten, die das lesende Bewusstsein automatisch akzeptiert: durch Vollzug der Einspurung als Anerkennung der anthropologischen Prämisse und der impliziten Axiome.

Konkret gesagt: König Ödipus hat tatsächlich seinen Vater erschlagen und seine Mutter geheiratet, ohne dies zu wissen, so dass der Verbrecher, den er nun öffentlich sucht, er selber ist. Diese Prämisse des Geschehens wird vom Autor Sophokles, so lange es geht, hintangehalten und psychologisch realistisch diskutiert, bis sie unwiderlegbar zutage tritt. Es fällt auf: Ödipus, von Kreon beschuldigt, seinen Vater erschlagen, seine Mutter geheiratet und mit ihr Kinder gezeugt zu haben, wundert sich gar nicht über die Absurdität des ihm zugemuteten Sachverhalts. Er erwidert nur: das könne nicht stimmen, das habe er nicht getan. Die Anschuldigung sei eine Intrige, um ihn vom Thron zu stürzen. Kreon wolle König sein. Und es beginnt ein völlig realistischer Dialog über einen als solchen völlig unrealistischen Sachverhalt, zu dem ja auch die innerfiktional unbezweifelbare Voraussetzung gehört, die Pest herrsche in der Stadt Theben, weil der Mörder des Laios (Vater des Ödipus) noch nicht gefunden sei.

Kurzum: Die Welt des „Königs Ödipus“ ist eine in sich geschlossene Welt mit unbezweifelbaren innerfiktionalen Fakten, zu denen der Chor den adäquaten Kommentar liefert. Das Resultat ist eine autonome Fiktion, zu deren Verständnis ein Wissen um Entstehungsgeschichte und Wirkungsgeschichte nichts beitragen könnte.

Poetologie und lesendes Bewusstsein

Wie aber reagiert das lesende Bewusstsein heute auf die Konfrontation mit „König Ödipus“? Drei verschiedene Einstellungen bieten sich mit der „Lektüre“ an:

- (I) Der dargestellte Sachverhalt kann auf seine literaturgeschichtliche und kulturgeschichtliche Herkunft befragt werden sowie auf seinen Ort innerhalb des Oeuvre seines Autors Sophokles. Der Autor Sophokles und der Geist seiner Zeit kommen damit zentral ins Spiel. Das heißt: Das, was dasteht, wird bezogen auf etwas, was nicht dasteht.
- (II) Eine andere Möglichkeit der Reaktion bestünde darin, nach „Lektüre“ des „König Ödipus“ über dessen Wirkungsgeschichte nachzudenken. Und plötzlich würde Sigmund Freud vor uns stehen, um uns den „Ödipuskomplex“ zu erläutern, mit dem er weltberühmt wurde. Zweifellos hat Freud mit seinem zentralen Dogma das Kunststück vollbracht, einem über zweitausend Jahre alten Text eine ungeahnte und völlig überraschende Popularität und Aktualität zu verschaffen. Dass der Text nicht das sagt, was Freud aus ihm „herausliest“, liegt auf der Hand. Als Meister der „argumentatio ex privativo“ sieht Freud aber gerade darin den Beweis dafür, dass er mit seiner Deutung Recht habe. Denn: Dass Ödipus unwissentlich seinen Vater erschlägt und unwissentlich seine Mutter heiratet, ist nur die äußere Form der Verdrängung eines Sachverhalts, zu dem sich Ödipus nicht öffentlich bekennen kann. In Wahrheit hat er genau das getan, was er tun wollte. Hinter dem manifesten Sinn ist der latente Sinn aufzuspüren. Mit solcher Hermeneutik wird der Text zum Spielball der Willkür, was aber, wie man sieht, seine Breiten-

wirkung nicht ausschließt, sondern ganz im Gegenteil überhaupt erst herbeiführt.⁷

- (III) Es gibt aber schließlich noch eine ganz andere Einstellung zum literarischen Text, die zwar während der „Lektüre“ immer schon irgendwie mit dabei ist, aber erst nach der Lektüre durch bewusste Disziplinierung unserer Aufmerksamkeit zur Herrschaft kommen kann und dann nur das zu Wort kommen lässt, was der Text von sich aus zum Ausdruck bringt. „Von sich aus“ – das heißt: der Text ist jetzt nicht mehr Symptom von etwas, das sich nicht zeigt und erschlossen zu werden hat, um sichtbar zu werden. Sowohl Entstehungsgeschichte als auch Wirkungsgeschichte gliedern den Text jeweils in die für sie zuständige „Symptomatologie“ ein und stören damit die Wahrnehmung dessen, was der Text von sich aus zum Ausdruck bringt. Nur das aber, was der Text von sich aus zum Ausdruck bringt, ist Gegenstand der „Poetologie“, die den natürlichen Verlauf ihres Zugriffs aus dem „Vierfachen Schriftsinn“ bezieht und in der „poetologischen Differenz“ ihre Lichtquelle besitzt.

Unterwegs zur poetologischen Rekonstruktion

Wie aber kann sich eine Einstellung, die ganz auf das gerichtet ist, was der Text von sich aus zum Ausdruck bringt, davor schützen, gestört zu werden? Antwort: durch die „poetologische Rekonstruktion“ des literarischen Textes.

Was aber ist das? Der Leser wiederholt mit der poetologischen Rekonstruktion die ins Werk gesetzten Überlegungen der künstlerischen Intelligenz, die dazu geführt haben, dass das Werk so und nicht anders zustande gekommen ist. Es kommt darauf an, das „Intentum“ zu sehen, auf das die gesamte Konstruktion und alle Details bezogen sind. Kurzum: das Werk ist im Zugriff der poetologischen Differenz vor Augen zu bringen. Verstehen ist immer auf ein Ziel gerichtet, das als „Woraufhin des Entwurfs etwas als etwas verständlich werden lässt“ (Heidegger).⁸

Mit dem ersten Satz eines literarischen Textes wird im Leser ein vorauseilendes Verstehen in Gang gesetzt, das wissen will, wie die Sache ausgeht. Diese Grundstruktur wird im Detektivroman, einer Sonderform des Kriminalromans, besonders deutlich. Ein Mord ist geschehen, und nun will der Leser wissen: Wer ist der Mörder?

⁷ Vgl. Sigmund Freud: Die Traumdeutung (1900). In: Freud, Studienausgabe, herausgegeben von Alexander Mitscherlich u. a. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2002, Bd. 2, S. 267 über König Ödipus: „Sein Schicksal ergreift uns nur darum, weil es auch das unsrige hätte werden können, weil das Orakel vor unserer Geburt denselben Fluch über uns verhängt hat. (...) König Ödipus, der seinen Vater Laios erschlagen und seine Mutter Jokaste geheiratet hat, ist nur die Wunscherfüllung unserer Kindheit. (...) Während der Dichter in jener Untersuchung die Schuld des Ödipus ans Licht bringt, nötigt er uns zur Erkenntnis unseres eigenen Innern, in dem jene Impulse, wenn auch unterdrückt, noch immer vorhanden sind.“

⁸ Vgl. Martin Heidegger, op. cit., § 12: Verstehen und Auslegung, S. 197–204, hier S. 201.

Bekanntlich hat Ernst Bloch in seinem Essay „Philosophische Ansicht des Detektivromans“ im „König Ödipus“ des Sophokles den „Urstoff des Detektivromans schlecht-hin“ gesehen.⁹ Blochs ungewöhnliche Abstraktionsfähigkeit lässt für unseren Zusammenhang deutlich werden, dass der Leser, der verstehen will, immer etwas von der Neugier und Kombinationsfähigkeit eines Detektivs mitzubringen hat. Spannung ist dadurch definiert, dass sie auf Überraschungen hoffen lässt. Und welcher Leser hofft nicht auf Überraschungen!

Vom „Vierfachen Schriftsinn“

Das erste, was an einem literarischen Text verstanden wird, ist sein buchstäblicher Sinn. Nun ist aber in der Dichtung alles immer sofort auch Metapher. Wo ein Weg geschildert wird, ist das immer sofort auch der Lebensweg; und ein Boxkampf im buchstäblichen Sinne impliziert immer sofort die Situation des agonalen Individuums, das Erfolg haben will. Das barocke „Emblem“ liefert mit „Pictura“ und „Subscriptio“ die entsprechende Anschauung. Die „Pictura“: das ist der buchstäbliche Sinn; und die „Subscriptio“ darunter formuliert deren allegorische Bedeutung. Das heißt: der allegorische Schriftsinn ist für die Exemplarik der anschaulichen Sachverhalte zuständig, für ihre Teilhabe an ahistorischen Paradigmen. Ganz verschiedene Lebensbereiche können allegorisch impliziert sein: so etwa die politische Geschichte einer Nation, die kulturelle Eigenart einer Epoche (Romantik, Symbolismus), das Ethos des Partisanen, aber auch ein besonderes Ereignis wie etwa die Französische Revolution oder die Industrialisierung Europas, schließlich auch ganz allgemein, die Stellung des Menschen in der Welt: christlich, vorchristlich oder atheistisch gesehen.

Auf der dann folgenden Stufe wird der allegorische Sinn kritisch oder zustimmend beleuchtet: in Anwendung der moralischen Maßstäbe des Lesers. Mit dieser „Anwendung des Verstandenen auf mich selbst“ übt der literarische Text seine intimste Wirkung aus, die auf Urteilen beruht, die ja zumeist gar nicht veröffentlicht werden und zum Teil auch gar nicht dafür geeignet sind, was etwa die sogenannte „political correctness“ betrifft. Wer möchte schon mit seinen geheimsten Gedanken unserer Öffentlichkeit ausgeliefert werden? Gleichwohl gehört der „tropologische Sinn“ als zutiefst subjektive Verarbeitung des Verstandenen durch den Leser zum Leben des literarischen Textes, lässt sich aber nicht objektiv am Text festmachen, sondern verwandelt diesen in einen Katalysator zur Selbstfindung des Lesers.

Als letzte und höchste Stufe, die unserem Verstehen möglich ist, wenn es sich mit einem literarischen Text konfrontiert sieht, bietet sich die Beobachtung der „Selbstbezogenheit des Textes“ an. Damit ist das „ins Werk“ gesetzte Wissen der künstlerischen Intelligenz gemeint: der literarische Text, verstanden als künstlerisches Gebilde, das

⁹ Vgl. Ernst Bloch: Philosophische Ansicht des Detektivromans. In: Bloch, *Verfremdungen*, 2 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1962, Bd. 1 (= Bibliothek Suhrkamp; Band 85), S. 37–63, hier S. 53.

seine dynamische Autonomie in der Verwirklichung des darzustellenden Gegenstandes findet, eine Autonomie sowohl gegenüber dem handwerklich suchenden Autor wie auch gegenüber jeglichem Rezipienten, der dialektisch geschult seine Vorurteile in Anschlag bringt. Das heißt: das künstlerisch gelungene literarische Gebilde hat sich sowohl der Subjektivität seines Autors als auch der Subjektivität jeglichen Lesers entwunden. Und diese Entwindung ist seine Natur, die Natur des literarischen Textes.

Man sieht: unser Verstehen eines literarischen Textes durchläuft auf natürliche Weise die Stufen des „Vierfachen Schriftsinns“: vom buchstäblichen Sinn über den allegorischen Sinn zum tropologischen Sinn und schließlich zum anagogischen Sinn. Solcher Durchlauf (vom „fundamentum“ des buchstäblichen Sinns das „superaedificatum“ hinauf zum „anagogischen Sinn“) geschieht in automatischer Immunisierung gegen die Symptome von „Entstehungsgeschichte“ und „Wirkungsgeschichte“. Dem Leser werden vom „Vierfachen Schriftsinns“, wie gesagt, vier verschiedene hermeneutische Positionen zugewiesen. Erst im Nachvollzug dieser Positionen wird der Blick frei, um die Leistung des Sophokles im Fall des „König Ödipus“ unverstellt wahrzunehmen und würdigen zu können.

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

Er ist „endlich“ – das heißt: wenn er zu Ende ist, stehen die von ihm gelieferten Daten für immer fest, was für einen nicht-literarischen Text, etwa den Leitartikel in der heutigen Zeitung, nicht gilt, denn gegen seine Daten könnten aufgrund anderer Kenntnisse Einsprüche erhoben werden, weil ein Leitartikel kein endlicher Text ist.

Und er ist ein „Text ohne Sprecher“, weil seine Erzähler nicht darüber befragt werden können, woher sie ihre Informationen bezogen haben. Der literarische Text beglaubigt sich selbst.

Festzuhalten bleibt: das „lesende Bewusstsein“ wird mit der „Lektüre eines literarischen Textes“ auf ganz bestimmte Weise auf die ins Werk gesetzte Verständnislenkung „eingestellt“. Diese „Einstellung“ qua Eichung geschieht zwar automatisch im natürlichen Verstehen, wird jedoch gefährdet durch ideologische Vorprägungen im Leser. Diese Vorprägungen auszuschalten, ist Sache der Kultivierung des natürlichen Verstehens. Die zentrale und paradoxe Aufgabe einer „Literaturwissenschaft im strengen Sinne“ besteht darin, das vorwissenschaftliche Verstehen angesichts literarischer Texte wissenschaftlich abzusichern gegen Störungen, die im Namen unzuständiger Wissenschaften nicht nur bereits geschehen sind, sondern immer wieder erneut um sich greifen.

Die Grundannahme für ein solches Vorgehen besteht darin, dass das menschliche Bewusstsein von sich aus immer richtig arbeitet, daran aber durch theoretische Selbstverkenning gehindert werden kann. Das Pochen auf die „Natur des

menschlichen Bewusstseins“ und auf die „Natur des literarischen Textes“ setzt deren ursprüngliche Angewiesenheit auf einander voraus, die von den großen Dichtern „kreativ“ genutzt wird, indem gerade das „erfunden“ wird, was auf natürliche Weise zu der zu gestaltenden Sache gehört. Der auf Verständlichkeit ausgerichtete kreative Prozess entspricht im Voraus dem Verstehenwollen des Lesers.

Poetologische Rekonstruktion

„Poetologische Rekonstruktion“ wird in solchem Zusammenhang zur sichtbaren Bestätigung der Natur des literarischen Textes in einem bestimmten Fall: sowohl nach der Seite des Autors als auch nach der Seite des Lesers. Kreativität und Hermeneutik werden eins. Mit der Fixierung des „anagogischen Sinns“ wird der „actus exercitus“ als Nachvollzug bereits verstandener Welt in die Perspektive des „actus signatus“ gebracht: als Fixierung des außerfiktionalen Anblicks der Welt des Textes im Zugriff der „poetologischen Differenz.“

Es kommt darauf an, in diesem Denkraum sehen zu lernen, so dass all die hier angestellten Überlegungen, das lesende Bewusstsein betreffend, zu Selbstverständlichkeiten werden. Erneut und nun abschließend sei festgestellt, dass der jetzt kohärent vorliegenden Theorie poetologischer Hermeneutik eine intensive Praxis im Umgang mit literarischen Texten vorausgegangen ist.

An drei ganz verschiedenen Texten soll diese Praxis nun im Detail vor Augen geführt werden. Zur Debatte stehen Homers „Odyssee“, Goethes „Leiden des jungen Werthers“ und Hölderlins „Abendphantasie.“ Getreu den Prinzipien einer Literaturwissenschaft im strengen Sinne werden in allen drei Fällen Entstehungsgeschichte und Wirkungsgeschichte nicht berücksichtigt.