

Jörg Splett

Zur philosophischen Interpretation von Dichtung

Eigentlich kann man nur dichten – alles andere ist ungenau.

Mathias Schreiber¹

Mit diesem Thema stellt sich zunächst eine doppelte Frage: 1. Wie ist philosophisch Dichtung als solche, das „Wesen von Dichtung“ zu interpretieren? Was hat man unter Dichtung, als was hat man sie zu verstehen? 2. Wie ist philosophisch eine bestimmte Dichtung zu interpretieren? Und diese zweite Frage doppelt sich wiederum: a) Was hat man unter philosophischer Interpretation einer bestimmten Dichtung, als was hat man solche Interpretation zu verstehen? b) Was sagt diese Interpretation? Wie hat man philosophisch eine bestimmte Dichtung zu verstehen?

Sichtlich hängen diese Fragen nicht bloß irgendwie zusammen, sondern bilden einen Zusammenhang, der unserem Antwortversuch eine sinnvolle Schrittfolge anbietet. Beginnen wir also mit Überlegungen zur philosophischen Deutung als solcher.

I. Philosophie der Dichtung

Philosophie der Dichtung fragt nach ihrer Wahrheit. Sie tut dies in zweifachem Sinn: einmal als Frage nach dem, wodurch Dichtung wahrhaftig zu Dichtung wird, sodann als Frage nach dem, wodurch Dichtung wahrhaftig wird.

1. Sinnliches Erscheinen der Idee

Beide Fragen zugleich beantwortet eine Tradition von Platon bis Hegel mit der Bestimmung: sinnliches Erscheinen der Idee.

Sichtbarwerden der Idee, aber nur im sinnlichen Schein; nur sinnlicher Schein, aber darin Sichzeigen der Wahrheit. In dieser hermeneutischen Situation der Kunst, ihrer Dolmetschfunktion, gründen ihr Glanz wie ihr Elend. Ihr Glanz, insofern „das Schöne das Symbol des Sittlichguten“ (Kant, KdU § 59) ist: „Jetzt also hat die Macht des Guten seine Zuflucht gefunden bei der Natur des Schönen“ (Platon, Philebos 64). Ihr Elend, insofern der Dichter, in Nachbildung der sinnenhaften Realität, die ihrerseits schon Schatten der Idee ist, „der dritte abwärts von der Wahrheit ist“ (Politeia 602).

Hegelsch gesprochen: Die Kunst gehört zur Dimension des absoluten Geistes, aber hier als erste, prinzipiell zu übersteigende und schon überstiegene Stufe. Manifestation des Absoluten freilich wird sie gerade in ihrer von Platon geschmähten Abbildhaftigkeit. Allerdings ist diese Abbildlichkeit nicht als bloße Nachahmung zu verstehen. Ab-

gesehen davon, daß bei einem solchen Wettstreit im ganzen die Kunst „das Ansehen eines Wurms erhält, der es unternimmt, einem Elefanten nachzukriechen“, gilt gerade bezüglich der berühmten Weintrauben des Zeuxis, daß, statt Kunstwerke zu loben, weil sie *sogar* Tauben und Affen getäuscht, gerade nur die zu tadeln sind, welche das Kunstwerk zu erheben gedenken, wenn sie nur eine so niedrige Wirkung von demselben als das Letzte und Höchste zu präzisieren wissen“ (Hegel, Jub. Ausg. XII 73).

Die Wirklichkeit selbst nämlich, die in solchen Bildern vorgetäuscht wird, kann in Wahrheit nicht Wirklichkeit heißen; sie täuscht ihrerseits etwas vor: „diese Selbständigkeit und Freiheit der Außendinge“, also etwa der Trauben, die für die Begierde doch nur dazu da sind, „um zerstört und verbraucht zu werden“ (65); eine Zerstörung, der die Begierde auch ihrerseits unterliegt. Indem also diese Schein-Wirklichkeit im Kunstwerk ausdrücklich „zum bloßen Schein erhoben“ (67) wird, dokumentiert sich im freien und bleibenden (man möchte sagen: wirklichen) Sein des Kunstwerks die Freiheit des Subjekts von der Begierde-Bindung an die Naturrealität.

Gleichwohl ist diese Freiheit nicht schon die des Begriffs, des reinen Gedankens im allgemeinen und des sich selbst verstehenden Wesens der Erscheinung. Daraus entspringt eine Auffassung der Kunst, die Hegel als schief ablehnt, obwohl sie eine achtenswerte Tradition besitzt: „daß sich das Kunstwerk sodann auf ein anderes beziehen soll, das als das Wesentliche, Seinsollende für das Bewußtsein hingestellt ist, so daß nun das Kunstwerk nur als ein nützliches Werkzeug zur Realisation dieses außerhalb des Kunstbereichs selbständig für sich geltenden Zwecks Gültigkeit haben würde“ (89).

2. Kunst als Mittel (Kitsch) und Vermittlungsstufe

Als Mittel verstanden, wird die Kunst in einen doppelten Dienst gestellt: Entspannung und Ertüchtigung, wobei Ertüchtigung eher rational: Belehrung, oder eher emotional bestimmt werden kann: Mobilisierung, Erbauung. „In dieser Rücksicht enthält der horazische Kernspruch *Et prodesse volunt et delectare poetae* in wenigen Worten das konzentriert, was später in unendlichem Grad ausgeführt, verwässert und zur flachsten Ansicht von der Kunst in ihrem äußersten Extrem geworden ist“ (Hegel, 83).

Hierzu sei nun die These vertreten, daß diese Ver zwecklichung die Verkehrung des Kunstwerks ins Kitschprodukt nach sich zieht. Vom frommen Schund bis zum Kolossalbluff der Diktaturen, von christlich-bürgerlicher Töchterliteratur bis zum sozialistischen Realismus zeigt sich das Verfallen an die Unwahrheit und die innere Kraftlosigkeit, die draus folgt. So hat Paul Claudel zum Andachtskitsch erklärt, er stamme aus dem Bemühen, statt Gott zu ehren, den Seelen auf dem bequemsten Weg entgegenzugehen. „Etwas Harmonisches, Verlockendes und Beredsames, etwas Ansteckendes, wenn ich so sagen soll . . ., das gleicherweise allgemein und konventionell ist, damit es keiner unserer Vorstellungen und Gefühle die Möglichkeit einzuhaken benimmt . . . Vom Louvre zur

Ecole des Beaux-Arts ist es nicht weit, auch nicht vom Quai Malaquais zu Saint-Sulpice auf einem Wege, der mit guten Vorsätzen gepflastert ist.“²

Dabei verkennt man, daß „nichts vom Apostolat verschiedener (ist) als Propaganda“³. Und es geht hier nicht allein um Mißverständnisse oder um Fragen des Geschmacks. Kitsch muß als ethisches Phänomen begriffen werden. „Der Kitsch ist nicht etwa ‚schlechte Kunst‘, er bildet ein eigenes, und zwar geschlossenes System, das wie ein Fremdkörper im Gesamtsystem der Kunst sitzt oder, wenn Sie wollen, neben ihm sich befindet: er läßt sich – und das ist keine bloße Metapher – mit dem System des Antichrist in seinem Verhältnis zu dem des Christ vergleichen.“⁴

Gewiß gibt es einen Zustand erotischer, nationaler oder religiöser Ergriffenheit, der aller Sorge um den Wert der Form vorausliegt, und hier hält man sich dann leicht an das, was gängig Kitsch heißt. Indem wir aber jetzt uns statt an den Dingen an der Haltung des Menschen zu ihnen, an der Kitsch-Intention, dem „Kitsch-Menschen“ (Giesz) orientieren, können und müssen wir auf der strengen Charakterisierung bestehen. Kitsch besagt uns „einen Ausweichkomplex, ein eitles Gefallenfinden an unwirklichen Gefühlen (in einer eigentlich getarnten Sinnlichkeit) und ein Nachlassen aller zwischen den antinomischen Wirklichkeiten des Lebens bestehenden Spannungen“⁵. Und er ist dies, wie Pie Régamey in Übernahme eines Urteils von André Malraux klarstellt, als „Befriedigungskunst“ (339–341).

Wir stehen wieder bei der Differenz von Botschaft und Propaganda. „Wer von vornherein auf das ‚Publikum‘ schaut, kann nichts Vortreffliches erzeugen. Das ‚Publikum‘ ist kein Gesprächspartner . . . In jedem Schielen nach Publizität liegt eine tiefe Unehrlichkeit, die von vornherein das unternommene Werk verfälscht“ (de Lubac, 18). Propaganda aber *unterschätzt* den Menschen nicht so sehr, wenn sie ihn als Publikum nimmt (dann würde sie ihr Ziel verfehlen); sie wertet ihn vielmehr ab, indem sie statt auf seine Wahrheit auf seine Unwahrheit zielt. Das heißt, sie richtet sich nicht bloß auf seine Sehnsüchte und Wünsche, sondern auf seinen Genuß eben dieser. „Der Mensch verhält sich auch noch zu seiner Kitschigkeit, er ist nicht bloß kitschiges Bewußtsein. Mit anderen Worten, es gibt kein pures Naturphänomen kitschiger Zustand, vielmehr gehört auch dieser in den Bereich menschlicher Freiheit“ (Giesz, 55).

Da diese Freiheit (wie ihr freier Selbstverlust) Grade kennt, kennt auch das konkrete Kitsch-Urteil Grade. Grundsätzlich aber ist Kitsch(-vollzug), auf welchem Stilniveau immer, Befriedigung als Selbstbefriedigung, d. h. Genüßlichkeit statt Genuß, unfruchtbare Rückwendung auf sich selbst, in der die „Liebe“ anstelle der Geliebten, die eigene Ergriffenheit anstelle des Ergreifenden, das eigene Transzendieren ohne Transzendenz genossen wird.

So mündet die Verzweckung der Kunst in der leeren Selbstzwecklichkeit illusionärer Wunschbefriedigung, oder genauer: der Befriedigung am illusionären Wünschen als solchem. Als Mittel in den Dienst der „Wahrheit“ gestellt, endet die Kunst in zynischer Selbstbestätigung des bloßen Scheins.

„Hiegegen steht zu behaupten, daß die Kunst die Wahrheit in Form der sinnlichen

Kunstgestaltung zu enthüllen, jenen versöhnlichen Gegensatz (von Natur und Freiheit, Wirklichkeit und Vernunft) darzustellen berufen sei, und somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe“ (Hegel, 89).

Diese Versöhnung, in der bildenden Kunst objektiv dargestellt, in der Musik als „Sich-Vernehmen des Innern als Innern“ (Hegel, XIV 222) präsent, erscheint zuhächst in der Dichtkunst. Sie ist gewissermaßen die absolute Kunst (die darum auch in sonst unerreichbarer Weise sich „mit dem Allgemeinen der Kunst als solcher zu tun macht“ – 231). Sie nimmt die Gesamtheit der Inhalte und der Kunstform in sich auf, aber in einer Verwandlung, die gerade jenes Moment am Wesen des Schönen und der Kunst hervortreten läßt, dem zufolge die Kunst sich selbst transzendiert: das heißt, sie zeigt sich „als diejenige besondere Kunst, an welcher zugleich die Kunst selbst sich aufzulösen beginnt und für das philosophische Erkennen ihren Übergangspunkt zur religiösen Vorstellung als solcher sowie zur Prosa des wissenschaftlichen Denkens erhält“ (232). (Dieser Übergang ist selbst wieder dreistufig. Der bildenden Kunst korrespondiert die Epik, der Musik die Lyrik; beides synthetisiert die Dramatik, zu der wir wohl auch – trotz Hegels Widerwillen gegen das Drucken und Lesen von Dramen – den klassischen [„spät“-]bürgerlichen Roman zu zählen hätten.)

Was gegen diese Sicht der Kunst vor allem eingewandt wird, ist, daß hier die Philosophie den beunruhigenden und unverfügbaren Anstoß seitens des Kunstwerks in die Gewalt bekommen hat. „Wir müssen die Frage stellen, ob auf diese Weise die Philosophie nicht von vornherein der Kunst vorschreiben will, was sie ist und zu leisten hat.“⁶

Hegel lehnt zwar die Herabsetzung der Kunst zum Mittel ab; er bestimmt sie als eigenständige und eigenwertige Darstellung, Selbstdarstellung, der Wahrheit. Aber indem die Wahrheit ihrer Wahrheit der Begriff ist, wird die Kunst doch zu einem Mittelglied bzw. einer Vermittlungsstufe, die der „weiterblickende Geist“ schließlich als unangemessen „von sich fortstößt“ (XII 151). Erinnert der Wortlaut nur von ungefähr an den berühmten Schluß von Wittgensteins Tractatus (6.54) über die wegzuerfende Leiter seiner Sätze? Für sich genommen wird also auch hier ihre Wahrheit zur Unwahrheit, wenn auch wesentlich anders als im Fall des Kitschs.

Demgegenüber sucht Heidegger die Kunst, und vor allem, *die* Kunst, die Dichtung, als Geschehen der Wahrheit zu denken.

3. Dichtung als Geschehen der Wahrheit

Wahrheit geschieht, indem das Heilige aufgeht, oder sagen wir besser: aufgehen läßt. Das ist zu erläutern⁷.

Für Hegel erschien das Absolute in der Kunst, blieb aber zugleich auch verborgen, insofern das Medium des Sinnlichen ihm nicht entsprach. Vollends da war es erst im Denken, als Geist, das heißt: bei *sich*. Auch für Heidegger erscheint (er sagt nicht: das

Absolute, sondern mit Hölderlin:) das Heilige im Wort des Dichters, und ebenso bleibt es bei ihm auch verborgen. Aber dies nicht etwa, weil es noch nicht bei sich wäre (man könnte in bestimmter Hinsicht eher sagen: gerade weil es bei sich ist, noch nicht bei uns). Zwar gibt es auch hier ein „Noch nicht“; doch es bezieht sich gerade nicht auf das Ende der Verborgenheit, sondern auf deren noch ausstehendes „wahres Dasein“, also auf das Ende der Verborgenheit ihrer, der Verborgenheit, selbst.

Im Kunstwerk erscheint zunächst nicht eine oder die Idee, sondern das dargestellte Seiende selbst, und damit alles, was ist. „Je einfacher und wesentlicher nur das Schuhzeug, je ungeschmückter und reiner nur der Brunnen in ihrem Wesen aufgehen, um so unmittelbarer und einnehmender wird mit ihnen alles Seiende seiender“ (Holzwege, 44). So aber läßt das Werk „Unverborgenheit als solche“ geschehen: „Das ins Werk gefügte Scheinen ist das Schöne“ (ebd.)

In dieser Bestimmung ist das Scheinen nicht nur nicht das Platonisch-Hegelsche Erscheinen der Idee (vielmehr des und alles Seienden, das darin als es selber aufgeht), es hat überhaupt keinen Genetiv bei sich. Das heißt, es steht gar nicht mehr als Erscheinen irgendeines Erscheinenden im Blick (sosehr es das als Erscheinen stets ist), sondern als es selbst, als solches: „Unverborgenheit als solche“ (ebd.).

Im Kunstwerk erscheint also nicht nur das Seiende in seiner Einzelheit und vielfältigen Bezüglichkeit, sondern zuvor und eigentlich erscheint – und dies ist Heideggers Thema – das Erscheinen als solches. Dies Erscheinen aber kann seinerseits nicht als Erscheinendes erscheinen, sondern nur, indem es (anderes) erscheinen läßt. Darum haben wir oben korrigiert: Im Werk der Kunst geht eigentlich nicht das Heilige auf; es waltet, indem es aufgehen läßt. Und das Eigene der Kunst ist es, dieses Aufgehen (des Seienden), das – in unterschiedlicher Weise – überall geschieht, wo Seiendes da ist, als Aufgehen „ins Werk zu fügen“. Als Aufgehen, das heißt: als Aufgehen-gelassen-Werden (Entborgenwerden), und das heißt nochmals: als Aufgehen-Lassen (Entbergen).

Dabei hat die Dichtung „eine ausgezeichnete Stellung im Ganzen der Künste“, weil „die Sprache jenes Geschehen ist, in dem für den Menschen überhaupt erst Seiendes als Seiendes sich erschließt“ (Holzwege, 60f.). Darum ist es, wie auch für Hegel, erst innerhalb der Dichtung möglich, die Kunst selbst nach ihrem Wesen zum Thema zu machen. Anders aber als für Hegel wird die Kunst nicht eigentlich in der Philosophie bedacht; ursprünglicher dichtet die Dichtung selber die Dichtung. Hölderlin ist für Heidegger aus diesem Grund bestimmend geworden: als Dichter des Dichters (Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, 32).

Den Dichter nun dichtet Hölderlin im Verständnis Heideggers so, daß er ihm „das stiftende Nennen der Götter und des Wesens der Dinge“ zuspricht (39). Und vor dem Nennen der Götter geschieht das Nennen des Raums des Göttlichen als solchen. Zentral sind hier die beiden Zeilen der Hymne „Wie wenn am Feiertage . . .“:

„Jetzt aber tagts! Ich harrt' und sah es kommen,
Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort.“

In diesem Hölderlin-Wort, das der ankünftige Anfang schenkt, schenkt dieser sich selbst. „Das Wort ist das Erlebnis des Heiligen“ (74). Das Ereignis selbst ist freilich noch unterwegs. Das Wort, seinerseits noch ungehört, ist selber vorausschauendes Andenken, Gruß, der „die Ferne zwischen dem Gegrüßten und dem Grüßenden (entfaltet), damit in solcher Ferne eine Nähe sich gründe, die der Anbiederung nicht bedarf“ (91).

Für ein solches Verständnis ist „eigentliche Dichtung . . . niemals nur eine höhere Weise (Melos) der Alltagssprache. Vielmehr ist umgekehrt das alltägliche Reden ein vergessenes und darum vernutztes Gedicht“ (Unterwegs zur Sprache, 31). Mit einem schönen, tragenden Wort nennt Heidegger das dichterische Sprechen das „Geläut der Stille“ (ebd.).

„Indem wir das Gedicht hören, denken wir dem Dichten nach. Auf solche Weise *ist*: Dichten und Denken“ (237). Damit soll keine (metaphysische) Wesensaussage gemacht sein, sondern nur eine Aussage darüber, wie Dichtung heute „west“. „Der Dichter nennt das Heilige“, d. h. die Dichtung hält den Raum möglicher Erscheinungen und Begegnungen offen. Und das darf wiederum nicht im Sinn transzendentaler Möglichkeitsbedingungen verstanden werden. Der „Raum“ ist kein leer Vor(her, „apriori“)liegendes, sondern er „regt“ sich, räumt ein, eignet die Begegnenden einander zu und ist derart „das Ereignis selbst“ (258)⁸.

II. Philosophische Interpretation von Dichtung

Es liegt auf der Hand, daß philosophische Interpretation einer Dichtung, die als sinnliches Erscheinen einer Idee aufgefaßt wird, sich anders versteht und anderes ergibt, als wenn der Interpret Dichtung als Wahrheitsgeschehen aufnimmt.

1. Die Wahrheit der Dichter

Natürlich wäre diese schlichte Alternative erheblich weiter zu differenzieren. Wolfgang Kayser ist seinerzeit der „Wahrheit der Dichter“ anhand von Aussagen deutscher Dichter seit der Renaissance nachgegangen⁹.

Danach vermittelt Dichtung zunächst die als bestehend anerkannte Wahrheit der Religion, der Vernunft, der Natur. Dann spricht sich die Wahrheit der Seele aus, *die* Seele des Menschen überhaupt, einer Gruppe oder des einzelnen Dichters. Die Wahrheit kann weiterhin in der zynischen Verkündung allgemeinen Wahrheitsverlusts oder in der Proklamation einer kommenden wahren Gesellschaftsordnung bestehen. Schließlich gibt es die Vertreter eines spezifisch dichterischen Enthusiasmus, bis zum Extrem eines (quasi-?)religiösen Sendungsanspruchs.

Demgegenüber bestehen etwa Goethe, Jean Paul und Hofmannsthal auf der Eigen-

gestalt dichterischer Wahrheit, die weder als religiöse Offenbarung noch als Gedanke und Lehre aufgefaßt werden darf. Diese Wahrheit liegt im Gebilde-Charakter des Kunstwerks (52). „Gebilde“ wird durch den Begriff des Symbols erläutert; das heißt, „eine kleine Welt für sich“ läßt in Bedeutsamkeit die Wahrheit des übergreifenden Ganzen ahnbar werden; anschaulich zeigt sich die Möglichkeit einer Synthese von Freiheit und Notwendigkeit.

Kayser besteht darauf, daß die Wahrheit dieser „Spielwelt“ nicht als Satz- und Lehrwahrheit faßbar wird. Freilich seien die Grenzen hier fließend. Im 17. Jahrhundert betrug der Anteil der Erbauungsliteratur am gesamten Schrifttum in England wie in Deutschland über 40 Prozent, bei 5 Prozent der Poesie; seit 1800 sieht es ungefähr so aus, daß 5 Prozent Erbauungsliteratur über 20 Prozent schöner Literatur gegenüberstehen. Da die Menschen kaum anders geworden sein dürften, müsse man sagen: „Weite Bereiche der erscheinenden ‚Dichtung‘ sind eingekleidete Erbauungsliteratur, und die Leserscharen greifen danach, weil sie Wahrheit und Erbauung zu finden hoffen, handgreifliche Wahrheit und handgreifliche Lebenshilfe“ (56).

Wir stimmen Kayser zu. Aber was ist nun, im Unterschied zu „Ansprüchen aus dem Munde der Wahrheit“, die „wahre Wahrheit der Dichtung“? Was besagen die Namen Gebilde und Symbol? Wäre Kayser einverstanden, oder ist es nochmals etwas anderes, wenn Heidegger erklärt: „Das im dichtenden Sagen Gesagte hat keinen Inhalt, sondern ist Gebild“?¹⁰

2. Gestalt als Wahrheit

Gebilde ist hierbei nicht als Gebildetes, Gemachtes zu verstehen, sondern als Gestalt. Und Gestalt ist statt Veranschaulichung eines Gedachten der Ort von (aktiv wie passiv zu lesendem) Ansichtigwerden. Und dies wieder so, daß nicht etwa es selbst, sondern nur sein Entzug (sein Selbstentzug) erscheint. Das heißt: Was sich zeigt, ist – gerade in seinem Sich-Zeigen – Geheimnis. Kann man, wie kann man angesichts dessen von Wahrheit, Falschheit, Unwahrheit sprechen?

Darauf zielt innerhalb der philosophischen Diskussion die eindringliche Kritik Ernst Tugendhats an Heideggers Wahrheitsbegriff¹¹. Er sieht die Verantwortung und Verantwortlichkeit des Denkens preisgegeben in einer Konzeption, die Wahrheit als Un-Verborgenheit („das Gegenwändige von Lichtung und Verbergung“) bestimmt (397). Gegen Heideggers Entwurf einer Freiheit als gelassenen Sich-Verlassens in das Geheimnisgeschehen hinein besteht er darauf, daß Verbindlichkeit nicht dem Offenbaren schon als solchem zugesprochen werden dürfe (382 f.).

„Die Wahrheit kommt dem unmittelbar Gegebenen – seien es Ansichten von Seiendem, seien es Möglichkeiten des Daseins – nicht als solchem zu, sondern ist das, woraufhin über die Vielzahl der Möglichkeiten, in dem (denen?) es sich zeigt, entschieden werden kann. Die Verbindlichkeit der Wahrheit ist eine solche, die, da sie nicht auf

der Ebene des unmittelbar Gegebenen liegt, die Freiheit – eine Mannigfaltigkeit von Möglichkeiten, die eine Entscheidung fordert – nicht ausschließt, sondern impliziert. Weil bei Heidegger diese Tiefendimension der Wahrheit fehlt, konnte bei ihm in der Kehre an die Stelle einer unmittelbaren *Setzung* (ohne Verbindlichkeit, gemäß Tugendhats Interpretation von „Sein und Zeit“ und „Vom Wesen des Grundes“) nur eine ebenso unmittelbare *Hinnahme* treten“ (384).

Ohne diese Kritik jetzt in sich zu erörtern, könnte man hier nur fragen, ob sie vielleicht gerade bezüglich des Dichtwerks nicht zutreffe. Hier stünden keine Entscheidungen an, die Probleme seien gelöst, und die Lösung sei in der Tat entgegenzunehmen¹². Doch welchen Geistes ist die jeweils gebotene Lösung?

Dazu sei an einen der Texte erinnert, die Hans Sedlmayr unter dem Titel „Kunst und Wahrheit“ zusammengefaßt hat. Der Text ist seinerseits die kommentierte Erinnerung an „vier Texte zur Unterscheidung der Geister in der Kunst“¹³.

Das erste Zitat stammt von Bonaventura: Ein Bild ist schön, wenn es 1. gut gemacht ist und 2. den, den es meint, auch gut darstellt (ein Teufelsbild ist schön, wenn es seine Abscheulichkeit gut herausbringt). Im zweiten Zitat kommentiert Hugo von St. Victor Pseudo-Dionysius (auf dessen „Ästhetik“ auch Claudel im obengenannten Aufsatz sich bezieht): Gott muß durch unähnliche, fremde Gestalten gelobt werden, weil ihm nichts ähnlich, er ein *totum aliud*, ein ganz anderer, ist. (Weil es überweltliches Heimweh weckt, ist das Häßliche schöner als das Schöne.) Der dritte Text ist Hegels Kunstphilosophie entnommen: seine Kritik an Schlegel und der romantischen Ironie. Und zuletzt kommt Franz von Baader zu Wort. Es gebe Künstler, die „das Brautkleid der himmlischen Hekate auszuweben“ suchen, andere, den „schwarzen Schleier der Hekate“.

Daran zeigen sich Sedlmayr vier Verfehlungen des künstlerischen Auftrags, im Versagen bezüglich der Beziehung von Bild und Wirklichkeit. „Das häßliche Bild verfehlt die angemessene Beziehung; das dialektische Bild zerreißt den Zusammenhang zwischen dem Bild und dem zu Bildenden; das ironische Bild schaltet mit beiden beliebig, in Willkür; das diabolische Bild verkehrt das zu Bildende“ (138 f.).

Wir wollen nicht nur die konkrete Anwendung Sedlmayrs (vor allem bekanntlich auf die moderne Kunst) hier beiseite lassen; auch von dem „metaphysischen“ Urbild-Abbild-Gedanken kann man absehen, der die ersten drei Texte (nicht den vierten) bestimmt. Die darin sich stellende Frage aber dürfte eine philosophische Interpretation von Dichtung in der Tat nicht unterschlagen, so schwierig es sein mag, sie angemessen zu stellen, und so schwierig erst recht, die jeweils angemessene (d. h. vor allem wohl: nicht kurzschlüssige) Antwort zu finden.

3. Seher oder Seh-Hilfen

Vielleicht dient es der Verdeutlichung, wenn wir uns auf eine konkrete Interpretations-Kontroverse beziehen, richtiger: auf eine Polemik, da mir keine ausdrückliche Erwiderung des Angegriffenen bekannt ist. Ich meine Hans-Georg Gadamer's Stellungnahme zu Romano Guardinis Interpretation von Rilkes Duineser Elegien¹⁴.

Der Grundeinwand bestreitet das auf Selbstzeugnisse des Dichters gestützte Apriori Guardinis, die Elegien seien, wenn man sie ernst nehmen wolle, als religiöse Botschaft zu lesen. Statt eine dichterische Aussage zu prüfen, werde so ein System der Daseinsdeutung und „Religion“ konstruiert. Wenn etwa Guardini in der ersten Elegie die „Liebeslehre“ Rilkes wegen ihrer Du-losigkeit kritisiert, dann plädiert Gadamer für ein mehr „relativistisches“ Verstehen, wonach Rilkes Lehre eine solche vom Lernen der Liebe sei und der Dichter die verlassenen Liebenden darum beschwöre, weil man von ihnen die Selbstlosigkeit der Liebe lernen könne.

Die dritte Elegie sieht Guardini als gnostische Irrlehre, in der das Dunkle und das Böse als seiende Gegenmacht des Hellen erscheinen (104 f.). Gadamer dazu: „Ist es vielleicht nicht wahr, daß dem liebenden Jüngling vor dem ‚reinen Gesicht‘ des Mädchens der ‚Flußgott des Blutes‘ schuldig heißen muß?“ (181) Und solche Gegenfragen erwidern Guardinis Kritik von Elegie zu Elegie. Denn im von Guardini verpönten ästhetischen Relativismus sieht Gadamer den Wahrheitskern, „daß die Wahrheit der Kunst und damit der Sinn ihrer Aussagen erst im Interpretieren die Bestimmtheit und Begrenztheit erfährt, die unmittelbare Kritik möglich macht“, daß alle Kritik an Dichtung Selbstkritik ihres Interpretieren ist (185).

Legitime philosophische Dichtungskritik habe darum bei dem einzusetzen, was in einer Dichtung nicht gesagt wird, als Frage nach den Grenzen ihrer Wahrheit, und dies so, daß sie die Grenze sucht, die Rilkes Wahrheit in uns zukommt (186).

Wir wollen wieder nicht in Einzelerörterungen eintreten. In der Tat sind nicht nur Detailauslegungen Guardinis fragwürdig, sondern auch etwa sein „Wechsel von Einbeziehung und Ausschließung des Biographischen“¹⁵, Gewaltsamkeiten auf ein philosophisches oder theologisches System hin, das nicht haben zu müssen gerade der „Freibrief des Dichters“ (Gadamer, 185) ist, und vor allem sein Apriori, in zu enger Abhängigkeit von Rilkes Selbstauslegung, den Dichter als „Seher“ und Propheten zu nehmen. Und Gadamer's Deutungsprinzip mythopoietischer Umkehrung überzeugt. Es besagt, daß bei Rilke „die Welt des eigenen Herzens in der dichterischen Sage als eine mythische Welt, das heißt eine Welt aus handelnden Wesen uns entgegenstellt (wird)“ (199). Der Engel ist dann die Gestalt „reinen Fühlens“, der uns vergessende Tote unser Vergessen seiner; die Klage, der der junge Tote folgt, ist unser Klagen, das ihm nachgeht, usf.

Die Wahrheit der Dichtung zeigt sich in solchem Verständnis als unsere Wahrheit, und diese ist in der Tat keine objektive, keine reine Wahrheit, sondern eine, die noch auf dem Weg zu sich, „lernend“ ist. Aber die Grenzen dieser Deutung nun wieder, und

so das bleibende Recht von Guardinis Einspruch, werden deutlich, wenn Gadamer die Einleitung von Hesiods Theogonie so deutet, daß die Musen stets Wahres und Falsches zugleich geben: „Wahres und Falsches zugleich sagen und insoweit ins Offene deuten, macht das dichterische Wort aus. Seine Wahrheit ist nicht von der Unterscheidung von wahr und falsch auf solche Weise beherrscht, wie es die bösen Philosophen meinen, wenn sie von den Dichtern sagen: „Die Dichter aber lügen viel“ (15).

Bewußt war nicht von Falschheit, sondern behutsam von Grenzen der Deutung und Deutungsart Gadamers die Rede, so wie er selbst behutsam und wohl wissentlich vage einschränkt: „auf solche Weise, wie . . .“ Eine Vereinnahmung der dichterischen Wahrheit durch metaphysische, religiöse oder moralische Wahrheit ist nämlich offenbar nicht die einzig mögliche Verfehlung der hier waltenden Spannung; diese Wahrheit als absolut (= abgelöst) zu statuieren verfehlt sie (d. h. ihre Wahrheit) nicht minder. Tatsächlich übt ja Gadamer im einzelnen wie an der Grundaussage Rilkes Kritik.

Grundsätzlich indes dürfte der Dichtung gegenüber noch entschiedener als gegenüber philosophischen Aussagen das Hören und Sich-Einlassen den Vorrang vor jedem kritischen Einspruch besitzen. Denn erst wenn er ihrem Hinweis folgt, mögen dem Leser sich die Augen auftun; *seine* Augen, nicht die des Dichters, doch um zu sehen, was ihm ohne diesen niemals zu Gesicht gekommen wäre.

4. Sehen in (Selbst-)Kritik und Selbstvergessen

Dichtung haben wir in diesen Überlegungen als unrückführbares Heraustreten von Wahrheit verstanden. Philosophische Interpretation eines Dichtwerks ist dann das Bemühen um ein unverfälschtes Erkennen dieser Wahrheit, oder genauer, sie ist die selbstkritische Reflexion dieses Erkennens (die ihrerseits nochmals diesem Erkennen dient, hier handelt es sich ja um einen Prozeß). Sie muß darum ihrer Andersheit, ihrer Grenzen ebenso bewußt sein, wie Philosophie es stets angesichts des Lebens, das sie reflektiert, zu sein hat. Nicht minder aber hat sie hier wie gegenüber dem Leben überhaupt ihre kritische Dienstfunktion wahrzunehmen.

Wenn ein literarisches Kunstwerk bedeutet und ist, Logos und Poiema ist (C. S. Lewis¹⁶), dann steht in der literarischen Interpretation das Poiema, in der philosophischen der Logos im Vordergrund. Die Größe des Werks ist die Einheit beider Aspekte; das Wesen interpretierender Reflexion ist deren Trennung; „und je besser das Werk ist, desto lebhafter wird die Abstraktion gefühlt“ (119). Führt diese Prävalenz eines Aspekts zur Unterdrückung und zum Vergessen des anderen, wird Literatur nicht mehr als Literatur interpretiert. Denn das Poiema ist solches aus Logos, nicht bloß „gekonntes“ Mach-Werk. Der Logos seinerseits ist hier Poiema, nicht Diskurs.

Doch die Prävalenz, zumindest im Wechsel des Nacheinander, bleibt unvermeidlich, weil der Reflexion die abstrahierende Unterscheidung unvermeidlich ist. Darum die ständige Rede der Interpreten von der endlichen Selbstaufhebung aller Interpre-

tation, „daß alle Explikationen völlig weggeschmolzen werden von der eindeutigen Klarheit, mit der das Gedicht sich nun selbst aussagt“ (Gadamer, 209).

Soll nun noch die Frage 2b angesprochen werden: wie man philosophisch eine bestimmte Dichtung zu verstehen habe, so führt das über unsere Vorüberlegungen hinaus; denn dazu wäre mindestens ein konkreter Versuch solcher Auslegung zu unternehmen. Hier sei statt dessen die bisher behandelte Frage 2a noch einen Schritt weiter konkretisiert: Wie also hat man genauer die philosophische Deutung einer bestimmten Dichtung zu verstehen?

Anders gefragt: Was ist der Logos eines Poiema? Ist er die Botschaft seiner Sprecher und Figuren? Ist er, was der Dichter sagen wollte? Ist er, was in diesem Wollen und seinem Sagen sich ausspricht, also dessen ihm selbst nicht thematische Wahrheit, die psychologisch, soziologisch, struktural oder auf die *Conditio humana* als solche hin zu erheben wäre? Sagt dieser Logos – auf seine poetische Weise –, was ist (oder war oder sein wird – bejahend, rühmend oder verneinend, protestierend)? Oder sagt er, was nicht ist (was sein könnte oder nicht, was sein sollte, sein solle oder niemals sein dürfe)?

Auch diese Fragekette wird hier nur offenlassend beantwortet: dahin, daß Einseitigkeit sich verbiete. Die „eindeutige Klarheit“ des Gedichts darf man eben nicht als Eindimensionalität und Univozität mißverstehen. Es geht hier um die Klarheit eines Reichtums von Sinn, man könnte sagen: eines Sinn-Akkords in Analogien = Entsprechungen. Die Wahrheit – auch und gerade der Dichtung – ist immer „symphonisch“¹⁷. Eben darum ist keine Deutung *die* Deutung. Solange eine Dichtung „lebt“, hat dieses Leben Zukunft. Das heißt, es ist nicht vorher ausgemacht, auf wen sie zukommt, wer und was auf sie zukommt und was auf den zukommt, der sich von ihr betreffen läßt.

Die breitesten Wirkungen werden, wie anklang, außerliterarischer Art sein. Das gilt für den Publikumserfolg, politischen und gesellschaftlichen Einfluß und auch für Ausmaß und Art philosophischen Interesses, das ein Literaturwerk gewinnt. Das sogleich abzuwerten wäre seinerseits eindimensionaler Ästhetizismus. Doch man muß sich dessen bewußt sein – wie des bleibenden Unterschieds von Dichtung und Philosophie überhaupt.

Die Radikalität dieses Unterschieds fordert, daß weder Dichtung auf Philosophie hin noch Philosophie auf Dichtung hin relativiert wird. Hegel tat das eine; das Motto dieser Besinnung scheint das andere zu tun. Eine leichte Tendenz dazu nicht geleugnet (die Mitte schlechthin zwischen den Extremen gibt es ja nicht), würde ich dennoch insofern mich von dem Wort distanzieren; aber man muß es nicht so verstehen. Unabhängig davon, wie es gemeint sei, ist dem, was es sagt, voll zuzustimmen; doch neben der Genauigkeit des Gedichts gibt es nicht nur die exakte Ungenauigkeit der Wissenschaften, sondern auch die offene Unfertigkeit eines philosophischen „fuzzy thinking“¹⁸, das heißt, hermeneutischen Um- und Durchspielens der Aspekte. Es stehen also (um uns auf Dichtung und Philosophie zu beschränken) dem „Blitz“ die Übergänge gegenüber, dem Ereignis der Weg, dem Augenblick die Geschichte. Und wiederum läßt sich nicht eines auf das andere relativieren.

So gilt zwischen Philosophie und Literatur nochmals, und zwar in beiden Richtungen, was hier nur für den Philosophen angesichts des Literaturwerks zu bedenken war, daß Verstehen nicht Angleichung, sondern Entsprechung, Übereinkunft besagt: Erkenntnis und Anerkenntnis der Fremdheit.

Insofern Verstehen Einordnen in verfügbare Kategorien bedeutet, vollendet Interpretation sich darin, gegen die schier unüberwindbare Plausibilität eines vielleicht sogar äußerst bemühten Miß-Verstehens die „Unverständlichkeit“ des Begegnenden bewußt-zumachen und bewußtzuhalten. Oder sagen wir besser: seine Unbegreiflichkeit; denn gemeint ist das Gegenteil von Dunkelheit, Vorbehalt oder Verslossenheit, vielmehr dies, daß offenbare Wahrheit einzig in und aus sich selbst und ihrem Sich-Zeigen, nur aus dem unableitbaren Ereignis der Begegnung selbst verständlich ist – und so, im eigentlichen Sinn des Wortes, selbstverständlich¹⁹.

ANMERKUNGEN

¹ M. Schreiber, *Die unvorstellbare Kunst. Die Stärke des Schwachen als poetisches Prinzip* (Frankfurt 1970) 8.

² P. Claudel, *Kritische Schriften* (Ges. Werke V) (Heidelberg, Einsiedeln 1958) 263–274 (Gedanken zur christlichen Kunst), 266 f.

³ H. de Lubac, *Glaubensparadoxe* (Einsiedeln 1972) 17.

⁴ H. Broch – *Der Denker. Eine Auswahl aus dem essayistischen Werk und aus Briefen* (Zürich 1966) 110–126 (Zum Problem des Kitsches), 122. Siehe auch L. Giesz, *Phänomenologie des Kitsches* (München 1971).

⁵ P. Régamey, *Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert* (Graz 1954) 44. Vgl. R. Egenter, *Kitsch und Christenleben* (Würzburg 1962).

⁶ W. Biemel, *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst* (Köln 1959) 181. 166–182 zu Hegel, 182–197 zu Heidegger.

⁷ Die folgende Darstellung stützt sich auf das Heidegger-Kapitel und die diesbezüglichen Reflexionen in: J. Splett, *Die Rede vom Heiligen. Über ein religionsphilosophisches Grundwort* (Freiburg 1971). – M. Heidegger, *Wegmarken* (Frankfurt 1967) 107: „Der Denker sagt das Sein. Der Dichter nennt das Heilige.“

⁸ Im Wort „Raum“ „spricht das Räumen“. „Räumen ist Freigabe der Orte, an denen ein Gott erscheint, der Orte, aus denen die Götter entflohen sind, Orte, an denen das Erscheinen des Göttlichen lange zögert.“ Heidegger, *Die Kunst und der Raum* (St. Gallen 1969) 8 f.

⁹ W. Kayser, *Die Wahrheit der Dichter. Wandlung eines Begriffs in der deutschen Literatur* (Hamburg 1959). Vgl. hierzu auch: E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Bern 1964).

¹⁰ *Sprache und Heimat*, in: *Hebbel-Jahrbuch 1960* (Heide i. Holst. 1961) 27–50; 42.

¹¹ E. Tugendhat, *Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger* (Berlin 1967).

¹² H. v. Hofmannsthal, *Ausgewählte Werke* (Frankfurt) II, 651–665 (Rede auf Grillparzer), 661: „Freilich deuten die Zeitgenossen immer auf Probleme hin, überall sehen sie, nach Hegels Redeweise, Prozesse anhängig . . . Wer nicht gestalten kann, schleppt den Prozeß der Begriffe von einer Instanz zur anderen. In der Gestalt erst ist das Problem erledigt.“

¹³ *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte* (Hamburg 1958) 128–139 (Das Problem der Wahrheit).

¹⁴ R. Guardini, *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien* (München 1953). Gadamer's Stellungnahme jetzt erweitert in: *Kleine Schriften II Interpretationen* (Tübingen 1967) 178–187, 194–209.

¹⁵ E. Heftrich, *Die Philosophie und Rilke* (Freiburg 1962) 62.

¹⁶ C. S. Lewis, *Über das Lesen von Büchern. Literaturkritik ganz anders* (Freiburg 1966) 118. – „Poiema“ könnte, in anderer Akzentuierung, auch durch „Gestalt“ und „Rhythmus“ ersetzt werden; siehe B. Allemann, *Über das Dichterische* (Pfullingen 1957).

¹⁷ E. Rosenstock-Huussy, *Soziologie in zwei Bänden*, I. Die Übermacht der Räume (Stuttgart 1956) 294: „Am Satz vom Widerspruch halten wir uns fest, wenn wir den Dingen der Natur gegenüberstehen . . . Der Ursatz der soziologischen Logik lautet: Wir müssen einander im gegenseitigen Widerspruch treu bleiben . . . Alle Wahrheit ist symphonisch.“

¹⁸ Über das Lob eines „fuseligen“ oder „verschwommenen“ Denkens durch die „fuzzy set theory“, die Lofti Zadeh (Berkeley) in: *The New Scientist* vom 18. 10. 1973 vorgelegt hat, berichtet F. Bondy in der Südd. Zeitung vom 10./11. 11. 1973.

¹⁹ Wilhelm Meister lernt am Lago Maggiore mit den Augen seines Malerfreundes sehen, wie „die Natur das offenbare Geheimnis ihrer Schönheit“ entfaltet (*Wanderjahre* II 7, Hamburger Ausg. 8, 229). R. Caillois schreibt in seiner *Ars poetica* als 19. und ihm wichtigsten Artikel der Selbstrechtfertigung eines Dichters: „Ich habe keinen Anspruch darauf erhoben, das Unerkennbare zugänglich zu machen. Was ich offenbarte, ist das weitestverbreitete Wissen, das nicht zu besitzen kaum möglich ist, das Einfachste, das jeder kennt, seit er atmet, und erst im Tod vergessen wird. Wer aber diesem Einfachen in meinen Versen begegnet, glaubt, ihm sei ein wichtiges Geheimnis anvertraut worden, das nicht zu kennen ihn seit jeher unglücklich gemacht hat“ (*Ars poetica*, München 1968, 11).