

Vorschlag zur Zitierweise:

Hans H. Hiebel: *Versuch einer tendenziell „richtigen“ Interpretation*. In: *Mythos-Magazin* (April 2018), online unter http://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/hh_interpretation.pdf (Stand TT.MM.JJJJ)



HANS H. HIEBEL

Versuch einer tendenziell „richtigen“ Interpretation

Inhaltsverzeichnis

Teil I: Zum Konzept des Buches <i>Interpretieren</i>	1
Teil II: Annäherung an die Themen.....	6
1. Benutzung und Interpretation	6
2. Missverständliche und unverständliche Wörter. Fremd gewordene Wörter, fremd- artige Wörter.....	8
3. Alltag: Wir interpretieren schon immer.....	10
4. Philosophische Hermeneutik	10
5. Muss man interpretieren, was sich von selbst versteht?.....	11
6. Ästhetische Interpretation	12
7. Ästhetische Interpretation und die Lust am Text.....	14
8. Hans Magnus Enzensberger und die „richtige Interpretation“	15
9. Nochmals: Die Hermeneutik	17
10. Susan Sontag und die „Erotik der Kunst“	17
11. Paul Celan: Hermetische Lyrik – Synthetisches Interpretieren.....	22
12. Hermetische Lyrik und Hermetismo	24
13. „Aber Interpretieren ist doch immer subjektiv“	25
14. Mein Gefühl.....	27
15. „Dichte“ in fiktionalen Texten	28

Teil I: Zum Konzept des Buches Interpretieren

Die in Teil II wiedergegebene „Einleitung: Annäherung an die Themen“ führt an die wichtigsten Fragen heran, die sich bei der Absicht, eine „richtige“ Interpretation eines poetischen Textes zu erstellen, ergeben. Die „richtige“ Interpretation geht von der Möglichkeit aus, die ursprüngliche und authentische Intention eines Textes bzw. eines den Text verantwortenden Autors rekonstruieren zu können. Bei einer solchen Rekonstruktion stellen die literaturwissenschaftlichen Arbeiten von Gisbert Ter-Nedden, E. D. Hirsch, Peter Tepe sowie Umberto Eco und – *cum grano salis* – Emil Staiger entscheidende Hilfsmittel zur Verfügung. Ihnen allen kann man entnehmen, dass sie „Intentionalisten“ sind, also von der (ursprünglichen) Intention eines Autors, die sich in ihrem Text niederschlägt, ausgehen. Ein sinnvoller Text – kein Zufallsprodukt – ist der Ausfluss eines bestimmten Bewusstseins, das ohne seinen Autor nicht gedacht werden kann. Am explizitesten vertritt E. D. Hirsch diese Position, indem er die Vorstellung, ein Text entwickle losgelöst von seinem Autor sein eigenes Leben, minutiös widerlegt. Diese Position ist jedoch auch den interpretationstheoretischen Schriften von Ter-Nedden, Tepe und Eco in mehr impliziter Weise inhärent.

Ter-Nedden unterscheidet in seiner „Einführung in die literarische Hermeneutik“¹ kategorial „Interpretation“ und „Rezeption“ bzw. „Interpretationsgeschichte“ und „Rezeptionsgeschichte“. Bei jeglicher „Rezeption“ spielen die Assoziationen und Stimmungen eine wesentliche Rolle. Die „Interpretation“ scheidet aber die oft rein privaten Assoziationen methodisch vom Wahrheitsgehalt des Textes, von seinem Bedeutungsgefüge bzw. Sinngefüge. (Hirsch unterscheidet indessen „Sinn“ und „Bedeutung“, wie noch zu sehen sein wird.) Während für Wolfgang Iser die Fülle implizierter Bedeutungen eines literarischen Textes in diesem selbst steckt bzw. vom Autor in diesen hineingelegt wurde, richtet Hans Robert Jauss sein Augenmerk – grob gesagt – auf das, was von außen in den Text hineingetragen wird, auf die Bedeutungsfülle, die im Prozess der Rezeption herangetragen wird. Obwohl die „Rezeption“ natürlich vom Text ihren Ausgang nimmt, kann sie – im Extrem – auch fehlerhaft sein, den Autor falsch verstehen. Das spielt aber für die „Rezeptionsgeschichte“ keine Rolle; ihr kommt es ja auf den – oft ideologischen – Charakter der jeweiligen historischen Realisierung eines Textes an. Die „Interpretationsgeschichte“ hat demgegenüber aber stets auf die Richtigkeit der Bedeutungsrekonstruktion zu achten; ihr Prozess ist ein kumulativ verfahrenender Erkenntnisfortgang, in dem Widerlegungen, Korrekturen und Verbesserungen das Entscheidende sind. Der Interpretation obliegt die Verbesserung, die Rezeption ist unverbesserlich, ihr kommt es ja gerade auf den – gegebenenfalls falschen – Gehalt der Aussagen an.

Ter-Nedden unterscheidet in der Folge auch „philologische“ und „ästhetische“ Interpretation. Der „philologischen“ Interpretation geht es um die Klärung der Bedeutungen (des „Sinns“ nach E. D. Hirsch). Eine bedeutungsklärende Interpretation von der Form einer Prosaparaphrase ist gegenüber poetischen Texten immer unzureichend, sie kann nicht verlustlos den Gehalt eines literarischen Werkes wiedergeben. Das liegt daran, dass poetische – also ästhetische – Texte etwas mitteilen (vor allem in Form von Klängen und Bildern, Metaphern und Erzählweisen), das in Sachprosa nicht eingefangen werden kann. Wir haben es nicht mit der Hermeneutik eines Symbolsystems zu tun, sondern dem Phänomen zweier Symbolsysteme. Prosa – etwa juristische – kann innerhalb des prosaischen Systems wiedergegeben werden, Poesie – als eigenes Symbolsystem – kann mit Hilfe des prosaischen Systems nicht erfasst werden. Hier muss die „ästhetische“ Interpretation einsetzen. Sie liefert nach Ter-Nedden vor allem „Wahrnehmungshilfen“ für die ästhetische Gestalt, sie ist vor allem reflexiv, sie buchstabiert nicht den „Sinn“ des Wortgefüges wie die „philologische“ Interpretation.

Ter-Nedden geht zuletzt auf die „generische“ Interpretation ein (das hat auch E. D. Hirsch vor ihm getan), das heißt, auf die das jeweilige „Genre“ eines poetischen Textes thematisierende Interpretation. Ein Genre impliziert eine gewisse Gesetzmäßigkeit und ein gewisses Gestaltschema. Dem muss die Interpretation, will sie nicht in die Irre gehen, Rechnung tragen. Ter-Nedden demonstriert dies anhand der die Fabel-Tradition verändernden Fabeln G. E. Lessings und Franz Kafkas.

E. D. Hirsch unterscheidet in seinen „Prinzipien der Interpretation“ („Validity in Interpretation“)² strikt zwischen „Sinn“ („sense“) und „Bedeutung“ („meaning“). Der Sinn eines Textes oder sein Wortsinn ist der vom Autor – und niemand anderem – intendierte Sinngehalt. Ein entschlüsselter Sinngehalt kann in einem zweiten Schritt auf seine „Bedeutung“ hin befragt werden, seine Bedeutung im Hinblick auf das Leben des Autors, im Hinblick auf die Epoche, auf die Psychologie oder die Soziologie. Wir können dann von werkübergreifender Interpretation sprechen. Voraussetzung ist immer die Klärung des Wortsinns, die „philologische“ Interpretation nach Ter-Nedden. Man kann an dieser Stelle auf die sogenannte „werkimmanente Interpretation“ Emil Staigers hinweisen. Zwar wird der Begriff in der Regel auf die historische Phase der Werkimmanenz nach 1945 bezogen, aber

¹ Gisbert Ter-Nedden: Leseübungen. Einführung in die Theorie und Praxis der literarischen Hermeneutik. [Studienbrief der Fernuniversität Hagen, Kurs Nr. 3731, Hagen 1987]. In Teil I zitiere ich aus einigen Texten, die auch in Teil 2 verwendet werden. Da die Fußnoten in der hier erneut veröffentlichten Einleitung des Buches unverändert bleiben sollen, ist es erforderlich, einige Literaturangaben zu doppeln.

² E. D. Hirsch [Eric Donald Hirsch]: Prinzipien der Interpretation, München: Fink 1972. (= UTB 104). Das Original: E. D. Hirsch: Validity in Interpretation, New Haven, London: Yale University Press 1967.

logisch gesehen ist die Klärung der Werkimmanenz Voraussetzung jeder weitergehenden – historischen, soziologischen, psychologischen oder kritisch wertenden – Interpretation. (Das angelsächsische „criticism“ erfasst vor allem diese werkübergreifenden Ansätze.)

Damit ist ein kritischer Punkt erreicht: Wo ist die Grenze, an der die werkübergreifende Interpretation dem Text noch gerecht wird – und wo überwiegen die Assoziationen eines Rezipienten? Wo geht Interpretation in Rezeption über? Bei E. D. Hirsch hat die Rezeption nichts in der Interpretation zu suchen, weder innerhalb der philologischen Interpretation noch innerhalb der werkübergreifenden Interpretation. Auch die werkübergreifende Interpretation (Auslegung der „Bedeutung“ nach Hirsch) hat sich strikt den hermeneutischen Regeln und der evidenten Begründung zu unterwerfen.

Für E. D. Hirsch spielt der Begriff der „Implikation“ eine ganz wesentliche Rolle. Die meisten Interpretationsfragen (interpretationsbedürftigen Stellen) haben es mit der Ausdeutung von Implikationen zu tun: Was meint ein Bild? Eine Metapher? Eine Handlungsabfolge? Jede Deutung einer Implikation muss durch den Text selbst gedeckt sein, durch seine Sinnstruktur, seine Sinnbeziehung, seine Sinnkomponenten, nicht zuletzt durch seinen Typus bzw. sein Genre.

Für Hirsch gibt es nun auch einen „unbewussten intendierten Sinn“; ein Autor muss sich nicht sämtlicher Implikationen seines Textes bewusst sein. Aber die unbewusste Implikation kann durchaus eindeutig im Textsinn enthalten sein, sie kann intendiert (wenn auch nicht bewusst intendiert) sein. In einem Romantext kann die Bemerkung einer Frau ihrem Mann gegenüber „Ich habe Kopfweg“ meinen: „Ich möchte bemitleidet werden“. Voraussetzung ist, dass diese Implikation von den anderen Sinnkomponenten des Textes – in kohärenter Weise – gedeckt ist. (Solche Implikationen können psychologischer oder auch soziologischer Natur sein. Sie gehören dann zum Textsinn, zur philologischen Interpretation, keineswegs zur werkübergreifenden Interpretation und schon gar nicht zur von außen herangetragenen Interpretation des Rezipienten.)

Kriterium für die Richtigkeit einer Implikation ist letztlich der Typus bzw. das Genre des Textes. In einem Kriminalroman kann das „Ich habe Kopfweg“ auch heißen: „Ich will darüber nicht reden“. Die „generische Interpretation“ ist – wie bei Ter-Nedden – an der Kohärenz des Gesamttextes orientiert.

Die Kriterien für die schlüssige Implikation, für den begründeten und evidenten Textsinn, die kohärente Gesamtgestalt ergeben bei Hirsch keine „Methode“ der Interpretation, sondern nur „Prinzipien“, die für jeden individuellen poetischen Text kreativ angewandt werden müssen. Hirsch schreibt: „Es gibt keine richtigen ‚Methoden‘ der Interpretation, keine einmalig anwendbaren Kategorien.“ Es gibt also keine psychologische oder philosophische oder soziologische Interpretationsmethode; vom Text selbst muss das hermeneutische Bemühen ausgehen. Dieses kann zu psychologischen oder sozialen Implikationen führen; wir verbleiben jedoch innerhalb der philologischen Interpretation des Textsinns. Genauso wenig gibt es eine Methode bei der werkübergreifenden Interpretation; auch hier ist der Text der Ausgangspunkt, seine „Bedeutung“ kann – gegebenenfalls – zu psychologischen oder auch zu sozialen Fragen führen. Alles Herangetragene gehört ins Feld der Rezeption, das heißt der „intentio lectoris“ (mit Umberto Eco gesprochen).

Die Differenz zwischen sachlicher Prosa und poetisch-ästhetischem Symbolsystem ist Hirsch nicht bewusst; für ihn gibt es daher keine ästhetische Interpretation. Er richtet sein Augenmerk hauptsächlich auf den Wort- und Textsinn eines Werkes und auf die „Bedeutung“, die dieser Sinn annehmen kann. Der Bereich der Wertung – er ist der Kern des „literary criticism“ – gehört allerdings nach Hirsch zur Domäne der „Bedeutung“. Hier spielen ästhetische Überlegungen eine Rolle; Hirsch erhebt diesen Bereich aber nicht auf die Ebene einer eigenen Reflexion.

Peter Tepe hat das Modell einer „kognitiven Hermeneutik“, einer auf „Erkenntnis“ ausgerichteten Hermeneutik, erarbeitet, das sich als strikt „erfahrungswissenschaftlich“ versteht. Fragen zum jeweiligen Gegenstand möchte er „erklärend“ bewältigen und rückt damit den Naturwissenschaften nä-

her. Die Spaltung von „verstehendem“ und „erklärendem“ Vorgehen in den Geistes- bzw. den Naturwissenschaften soll tendenziell aufgehoben werden.³

Zusammen mit Jürgen Rauter und Tanja Semlow hat Tepe eine Anwendung des Modells – am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns „Der Sandmann“ – unternommen.⁴

Eine zentrale Rolle spielt die Unterscheidung zwischen einem wissenschaftlichen (kognitiven), einem nichtwissenschaftlichen (aneignenden) und einem pseudowissenschaftlichen (projektiv-aneignenden) Verfahren. Die aneignende Perspektive ist notwendig und unausweichlich, jedoch unwissenschaftlich; sie stellt etwa die Frage: „Welchen Nutzen bringt mir oder uns dieser Text?“. Für den Interpreten ist es wichtig zu wissen, in welchem Modus er sich jeweils bewegt, im aneignenden oder im kognitiven. Eine Vermischung der Bereiche führt ins Irrationale.

Tritt die aneignende Perspektive in verdeckter Form auf, so entsteht der Eindruck, dass eine aneignende Deutung als Erkenntnis erscheint. Erkenntnis liefert aber nur die strikt auf Erkenntnisgewinn ausgerichtete kognitive Deutung, die sich erfahrungswissenschaftlicher Regeln bedient. Der Basis-Interpretation stellt Tepe die „Aufbauarbeit“ an die Seite. Es handelt sich dabei um eine textübergreifende Arbeit, die dem Textsinn eine Bedeutung – im Sinne von E. D. Hirsch – abgewinnt.

Tepe geht mit jenen Interpreten kritisch ins Gericht, die verdeckt aneignend verfahren. Häufig verbinde sich dieses Verfahren mit der Annahme, dass im Text eine tiefere Bedeutung versteckt sei. Die „verdeckt aneignende *allegorische* Interpretation“ beruht auf der Annahme, dass eine versteckte Botschaft vorhanden sei, und auf der Ansicht, dass diese Botschaft den Anschauungen des Interpreten entspreche. „Der Interpret projiziert [...] seine Auffassungen – ohne dies zu bemerken – in den Text und liest sie dann wieder aus ihm heraus.“ Die kognitive Hermeneutik spricht hier von „*projektiv-aneignendem* Interpretieren“. (In der Arbeit über den „Sandmann“ werden dann insbesondere post-strukturalistische bzw. diskursanalytische Studien unter die Lupe genommen.)

Die Basis-Analyse stellt die Frage: „Wie sind die zu untersuchenden Phänomene beschaffen?“ Auf sie folgen die Fragen: „Worauf ist es zurückzuführen, dass die Phänomene die festgestellte Beschaffenheit aufweisen?“ und „Wie kommt es, dass die Phänomene so sind, wie sie sind?“ Jede Antwort auf diese letzten beiden Fragen ist als erfahrungswissenschaftliche „Erklärung“ des Phänomens zu verstehen. Die Erklärung, die immer auf etwas Zugrundeliegendes verweist, arbeitet mit einer Hypothese, die am Text empirisch überprüft wird, mithin kognitiv bzw. wissenschaftlich erhärtet werden muss. Bei diesem Verfahren muss man einen Autor als bewusste Instanz annehmen bzw. von „textprägenden Instanzen“ ausgehen (was als eine „Weiterentwicklung des autorintentionalen Ansatzes“ zu verstehen ist).

In der Folge unterscheidet Tepe Sinn-Objektivismus von Sinn-Subjektivismus; in Ersterem wird der Textsinn als „im Text selbst enthalten“ gedacht, im Zweiten wird der Sinn erst vom Rezipienten konstituiert. (Das erinnert an Hans Robert Jauss und seine Vorstellung von der unbegrenzten produktiven Rezeption.) Hier unterscheidet Tepe zwei Lager: das der Hermeneutiker und das der Antihermeneutiker. Die kognitive Hermeneutik ist dem Sinn-Objektivismus verpflichtet. In Bezug auf den Textsinn werden ein „Textwelt-Sinn“ und ein „Prägungssinn“ differenziert. Der „Prägungssinn“ ergibt sich aus der Tatsache, dass der Text durch „textprägende Instanzen“ geformt ist; in ihm verraten sich die künstlerischen Ziele oder die Grundüberzeugungen des Autors. Tepe unterscheidet drei textprägende Instanzen: das Textkonzept, das Literaturprogramm und das Überzeugungssystem. Von welchen allgemeinen künstlerischen Zielen (Programm) wird das spezielle künstlerische Ziel des Textes (Konzept) getragen? Das Überzeugungssystem setzt sich aus Weltbildannahmen und Wertüberzeugungen zusammen. Prägungssinn und Textwelt-Sinn lassen sich wissenschaftlich herausarbeiten. Verständnis heißt dabei nicht Einverständnis, das Verstehen muss ein kontrolliertes, distanzwahrendes Sich-hinein-Denken in die Welt des Autors sein. Weltanschauungs- und theoriegebundene Interpretation wird grundsätzlich aus der kognitiven Hermeneutik ausgeschlossen. Sie

³ Peter Tepe: Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich, Würzburg 2007.

⁴ Peter Tepe et al.: Interpretationskonflikte am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Kognitive Hermeneutik in der Anwendung, Würzburg 2009.

hat nichts mit „Aufbau-Interpretation“ zu tun, in der es um Erklärungsprobleme höherer Ordnung (auf der Grundlage der Basis-Interpretation) geht. Eine Auslegung im Sinne der *intentio lectoris* ist verschieden von einer stichhaltigen werkübergreifenden Interpretation der „Bedeutung“ eines Textes. Eine solche Auslegung gemäß der *intentio lectoris* gehört zu den projektiv-aneignenden bzw. projektiv-allegorischen Exegesen. In ihnen kommt es zu einer Sinnbesetzung, die zum Interpretieren passt, die aber nicht textkonform ist.

Im Buch zum „Sandmann“ folgt auf die Basis-Analyse und die Basis-Interpretation die kritische Sichtung der „Sandmann“-Literatur, unter anderem der in starkem Ausmaß der *intentio lectoris* folgenden Auslegung des „Sandmanns“ durch Friedrich A. Kittler.

Umberto Eco unterscheidet in seinem Buch „Die Grenzen der Interpretation“⁵ drei Auslegungs- bzw. Intentionstypen: *intentio auctoris*, *intentio operis* und *intentio lectoris*. Mit der Ausnahme von Grenzerscheinungen fällt die *intentio auctoris* im Wesentlichen mit der *intentio operis* zusammen. Dies geschieht deshalb, weil Eco das Werk zum Parameter der Interpretation macht und in ihm mehr oder weniger das Bewusstsein des Autors ausgedrückt sieht. Im Grund liegt die gleiche Haltung vor wie bei E. D. Hirsch. Nur die Nomenklatur ist verschieden: Hier *intentio operis*, dort Intention des Autors. Für Hirsch drückt sich die gesamte Autorintention im Werk aus, so kann er quasi von der *intentio auctoris* ausgehen (die sich im Werk manifestiert). Da sich für Eco die gesamte Autorintention in der *intentio operis* ausdrückt, kann er das Werk und seine Intention privilegieren. Für Eco wie für Hirsch gilt, dass die *intentio lectoris* bzw. die Intention des (sich sozusagen ins Werk projizierenden) Rezipienten problematisch ist. Solche Interpretationen vergehen sich am Werk, dessen immanente Interpretation, um mit Emil Staiger zu sprechen, übersprungen bzw. ignoriert wird, um sogleich projektiv-aneignend bzw. projektiv-allegorisch Eigenes ins Werk zu legen.

Eco setzt sich dementsprechend kritisch in mehreren Abschnitten seines Buches mit der projektiven Auslegung auseinander. Besonders die poststrukturalistischen Bedeutungsgebungen sieht er als neohermetische (sic) Verfahren, die durch wildwuchernde Assoziationen dem Text ein „konnotatives Neoplasma“ anhängen, das nicht durch den Text als Parameter der Interpretation gerechtfertigt ist. Eco scheidet aber Jacques Derrida von den „Derridisten“ als den Epigonen des Vorbilds. In diesem Sinn kann man in der Tat etwa Derridas Auslegung der Kafka'schen Legende „Vor dem Gesetz“ als höchst luzide Interpretation des Textes verteidigen. Derrida liest zwar seinen „Aufschub“, seine „différance“, in den Text hinein, aber nur in dem Sinne, dass Kafkas Werk ganz und gar dieser „différance“ entspricht.

Anders verfährt dagegen Friedrich A. Kittler, dessen „Sandmann“-Interpretation Tepe et al. diskutieren; hier wird auf „verdeckt aneignende Weise psychoanalytisch-allegorisch“ (Tepe et al.) projiziert. Eco spricht angesichts der wuchernden Bildung von „konnotativem Neoplasma“ auch von „Abdrift“. Der Text wird mehr und mehr aus den Augen verloren. Für Tepe ist dies unwissenschaftlich, auch wenn es gelehrt daherkommt, ist doch die Basis-Interpretation die Voraussetzung für jegliche Aufbauarbeit.

Im Hinblick auf die Problematik der „Abdrift“ sind sich – implizit oder explizit – Eco, Tepe, Hirsch und Ter-Nedden einig: Ohne eine vorgängige Basis-Interpretation, die vom Text als Parameter ausgeht, kann es keine werkübergreifende Interpretation geben; und diese ist auch nur dann gültig und „valid“, wenn auch sie den Prinzipien begründender, wissenschaftlich haltbarer Interpretation gehorcht.

Im Buch „Interpretieren“ werden im Schlusskapitel Vertreter des Poststrukturalismus – mit Hilfe von Eco und Tepe – kritisch erörtert. Auch der Ursprung der modernen Hermeneutik kommt in den Blick (Odo Marquard), ebenso kommt ein Vertreter der Antihermeneutik (Jochen Hörisch) zu Wort. Nicht zuletzt wird auch das Postulat der „Ganzheitlichkeit“ einer Interpretation vorgestellt

⁵ Umberto Eco: Die Grenzen der Interpretation. Aus dem Italienischen von Günter Memmert, München, Wien: Carl Hanser 1992. (Die Originalausgabe „I limiti dell'interpretazione“ erschien 1990).

(Kurt Wölfel), der Blick auf die Ganzheit eines Werks ist eine *conditio sine qua non* einer auf Richtigkeit achtenden Basis-Interpretation (Peter Tepe).

Teil II: Annäherung an die Themen⁶

1. Benutzung und Interpretation

Darf ich Seiten des *Alten Testaments* verheizen? Ich darf. Darf ich in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* blättern und ihn dann in eine Ecke schleudern? Ich darf. Darf ich aus Franz Kafkas *Die Verwandlung* einen Comic herstellen? Ich darf. Darf ich Kafkas *Das Schloß* verändern und dann verfilmen? Ich darf. Im Hinblick auf solchen Umgang mit Texten möchte ich mit Umberto Eco den Terminus „Benutzung“ oder „Gebrauch“ („uso“) vorschlagen.⁷ Mit dem „Interpretieren“ – als dem Versuch, einen Text zu verstehen – hat die „Benutzung“ aber nichts zu tun. Die „Benutzung“ eines Textes hat keine Grenzen, für die „Interpretation“ ist der Text selbst die Grenze.

Unter „Benutzung“ fällt nach Eco auch ein Verfahren, bei welchem aus einem literarischen Werk Schlüsse auf das Leben des Autors gezogen werden. Das ist problematisch, denn das Verfahren setzt das Verstehen des Textes, der dann ausgeschlachtet wird, voraus. Ähnlich muss ein Text zunächst interpretiert werden, wenn er dann im Anschluss als Material für eine psychologische oder soziologische Studie „benutzt“ wird. Ecos Beispiel für eine Klärung extratextueller Fragen ist Marie Bonapartes Studie über Edgar Allan Poe, in der sie Schlüsse aus dem Werk des Autors zieht, die sein Leben erhellen sollen.⁸ Besondere Schwierigkeiten bei solchen Unterfangen bereitet in der Regel die Tatsache, dass fiktionale Werke niemals einen direkten Hinweis auf außertextuelle Phänomene geben.

Ich denke, man muss im Hinblick auf Ecos Begriff der „Benutzung“ drei Möglichkeiten unterscheiden: „Benutzung“ für rein textferne Anliegen, „Benutzung“ im Sinne einer Verwendung eines – beliebig interpretierten – Textes (etwa eine Verfilmung, die ganz von der Intention des Regisseurs ausgeht und den Text beliebig verändert) und drittens „Benutzung“ im Sinne einer möglichst textadäquat verfahrenen Verwendung (etwa eine Kafka-adäquate Verfilmung des Schloss-Romans). Letzteres könnte man beinahe eine (indirekte) Interpretation des zugrunde liegenden Textes nennen. Aber der Terminus „Interpretation“ soll hier primär der verbalen Auslegung eines bestimmten Textes vorbehalten sein.

Bevor Eco zu seinem Terminus der „Benutzung“ (den er jenem der „Interpretation“ entgegensetzt) kommt, unterscheidet er drei Interpretations- bzw. Intentionstypen; er unterscheidet „Interpretation als Suche nach der *intentio auctoris*, Interpretation als Suche nach der *intentio operis* und Interpretation als Aufzwingen der *intentio lectoris*“.⁹ Es geht also erstens um die Absichten des Autors, zweitens die Sinnindizien im Werk selbst und drittens die gewaltsamen Bedeutungsgebungen eines Rezipienten. Wenn Eco dann Marie Bonapartes Studie unter „Benutzung“ einreicht und ihr zugleich die Interpretation im Sinne der *intentio lectoris* zuordnet¹⁰, dann ergibt sich ein Widerspruch („Benutzung“ ist gleich und zugleich nicht gleich „Interpretation“). Der Widerspruch weist aber auf die zugrunde liegende Problematik: Ohne Verstehen und somit Interpretieren des Referenztextes lässt sich auch nicht verständnisvoll auf das Leben Poes – oder die soziale Außenwelt oder den Zeitgeist oder die philosophischen Hintergründe – schließen. Die paradoxe Zweideutigkeit, die im „interpretierenden Benutzen“ liegt, gründet also in der Sache selbst: Zum Beispiel setzt jede Parodie ein Maß an Text-

⁶ Der folgende Text ist entnommen aus dem Buch: Hans H. Hiebel: Interpretieren. Eine Einführung in die literarische Hermeneutik. Würzburg 2017, S. 9–45. Ich danke dem Verlag Königshausen & Neumann für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung dieses Textes im *Mythos-Magazin*.

⁷ Umberto Eco: Die Grenzen der Interpretation. Aus dem Italienischen von Günter Memmert, München, Wien: Carl Hanser 1992. (Die Originalausgabe „I limiti dell'interpretazione“ erschien 1990), S. 47.

⁸ Vgl. Marie Bonaparte: Edgar Poe. Etude psychanalytique. Paris: Denoel & Steele 1933; (dt.) Edgar Poe. Eine psychoanalytische Studie, Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1934.

⁹ Eco, Interpretation, S. 35.

¹⁰ Ebd., S. 47.

verständnis voraus, wenngleich der Basistext letztlich nur „benutzt“ wird. (Auf das Verhältnis von „werkimmanenter“ und „werkübergreifender“ oder „werktranszendierender“ Interpretation wird später ausführlich eingegangen.) Oft beruhen Parodien indessen auf Missverständnissen, also im Grunde gescheiterten Verstehensversuchen. Eine Parodie des Dramas *Philotas* von Gotthold Ephraim Lessing, die den heroischen Selbstmord des Helden verulkt, versteht das Stück zu Unrecht als affirmatives, patriotisches Drama. Es ist in Wirklichkeit – freilich in sublimer Weise – ein kritisches, antipatriotisches Stück von einem hitzigen und Fehleinschätzungen erliegenden jungen Scheinhelden.¹¹

Auf die Problematik einer Unterscheidung von *intentio auctoris* und *intentio operis* werden wir später anhand der Darstellung von E. D. Hirschs *Prinzipien der Interpretation*¹² eingehen. Hier soll zunächst nur eine vorläufige These dazu formuliert werden: Literarische (nicht chaotisch-zufällige) Texte sind von der Intention ihres Autors getränkt und getragen; von einer *intentio auctoris* (als von der *intentio operis* unterschieden) kann nur dann sinnvollerweise gesprochen werden, wenn unter ihr die (nicht im Werk selbst explizierten oder implizierten) theoretischen Äußerungen – ästhetischen, poetologischen, dramaturgischen, gattungsbezogenen Überlegungen – des Autors verstanden werden. Im Übrigen fallen – nach Hirsch – *intentio auctoris* und *intentio operis* zusammen, wie noch zu sehen sein wird.

Eco zieht hier indessen eine scharfe Trennungslinie zwischen Autor und Text, wenn er folgende zwei Programme klassischen Vorgehens skizziert: „(a) man muß im Text nach dem suchen, was der Autor sagen wollte; (b) man muß im Text nach dem suchen, was er unabhängig von den Intentionen seines Autors sagt.“¹³ Mit E. D. Hirsch darf man fragen: Gibt es Textintentionen, die unabhängig von Autorintentionen sind?

Eco geht in diesem Zusammenhang auch von zwei Arten der Lektüre aus: Lesen, „indem man nach der Unendlichkeit der Bedeutungen sucht, die der Verfasser in den Text gelegt hat“ und Lesen, „indem man nach der Unendlichkeit der Bedeutungen sucht, von denen der Verfasser selber nichts gewußt hat“.¹⁴ Geht man mit E. D. Hirsch aber von einem Text als intentionaler Einheit aus, in der selbst die unbewussten Momente konkreten Intentionen des Autors entsprechen, dann entfällt Ecos Aufteilung in Autorintention und Textintention.¹⁵ So drückt etwa in Franz Kafkas Erzählung *Ein Landarzt* die „Wunde“, deren Farbe „Rosa“ ist, durchaus intentional ein Verhältnis aus, das mit dem Protagonisten und seinem Dienstmädchen „Rosa“ zu tun hat. Ob dies bewusst geschieht oder unbewusst, lässt sich nicht entscheiden. Ecos Beispiel für eine Differenz zwischen Text- und Autorintention ist denn auch problematisch: Ein Telegramm mit dem Wortlaut „Ankomme morgen Mittwoch 21. um 22.50“ könne „drohende oder hoffnungsvolle Untertöne haben“.¹⁶ Der pure Wortsinn – ohne Angabe der Autorintention – gibt in der Tat keinen Hinweis auf seinen „Unterton“. Aber im lebensweltlichen Kontext oder auch im Kontext eines solchen Satzes innerhalb eines literarischen Werks liegt doch eigentlich der Hinweis auf einen solchen „Unterton“. Wenn es sich um die Ankündigung eines Finanzprüfers handelt, wird der Unterton anders sein, als wenn ein Freund seinen Besuch ankündigt.

Ähnlich problematisch scheint mir das Beispiel von der Zweideutigkeit des Ausspruchs „They are flying planes“ zu sein; hier entscheide die *intentio lectoris* über die Bedeutung von „planes“. Gelesen von einem „Beobachter des Flugverkehrs“ ergebe sich die Bedeutung „Flugzeuge“.¹⁷ Wir müssen indes davon ausgehen, dass bei allen zunächst unbestimmten Elementen eines Textes jeweils der Kontext die Bedeutung festlegt, sei dies nun der Kontext innerhalb eines Schriftstücks oder der

¹¹ Vgl. Gisbert Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik, Stuttgart: Metzler 1986, S. 114–163.

¹² E. D. Hirsch [Eric Donald Hirsch]: *Prinzipien der Interpretation*, München: Fink 1972. (= UTB 104). Das Original: E. D. Hirsch: *Validity in Interpretation*, New Haven, London: Yale University Press 1967.

¹³ Eco, *Interpretation*, S. 35.

¹⁴ Ebd., S. 37.

¹⁵ Zur Frage intendierter unbewusster Elemente vgl. Hirsch, *Prinzipien*, S. 74 ff.

¹⁶ Eco, *Interpretation*, S. 38.

¹⁷ Ebd.

Kontext der Umwelt (in der eine Aussage getätigt wird). So betrachtet, gibt es nur eine *intentio operis*, und die *intentio auctoris* oder die *intentio lectoris* liegen außerhalb des Wortsinns einer Aussage. Der Autor kann einen gesellschaftskritischen Text für einen Aufruf zu einem Streik verwenden und ein Rezipient kann einen Roman verfilmen wollen.

Drittens gilt das Gesagte auch für Ecos Bericht über einen Scherz Ronald Reagans. Reagan hatte bei einer Mikrofonprobe ins Mikrofon gesagt: „In wenigen Minuten werde ich den Befehl zur Bombardierung Russlands geben“.¹⁸ Nach Eco fallen hier *intentio operis* und *intentio auctoris* auseinander. Die ganze Situation als Kontext legte m. E. aber doch nahe, dass der Satz nicht ernst gemeint war.

Von der Literatursoziologie sagt Eco, dass sie vom gesellschaftlichen Umgang mit den Texten ausgeht, „ohne sich Gedanken darüber zu machen, ob dieser Umgang richtig oder falsch sei“.¹⁹ Man achtet also Eco zufolge nicht auf die *intentio operis*. Im Hinblick auf die „Rezeptionsästhetik“ vertritt Eco dagegen die (problematische) Ansicht, dass die im Lauf von Jahrhunderten ein Kunstwerk bereichernden Interpretationen sehr wohl der „Tiefen-*intentio* des Textes entsprechen müssen“.²⁰ Aber tun sie das? Über den Unterschied zwischen einer „Interpretationsgeschichte“ (die von der Verbesserbarkeit von Interpretationen ausgeht) und einer „Rezeptionsgeschichte“ (die durchaus auch Fehldeutungen und Missverständnisse einschließt) wird später zu sprechen sein.

In *Lector in fabula* neigt Eco – anders als in seiner früheren Studie *Das offene Kunstwerk* – dazu, mit Lévi-Strauss zu sagen: „Was ein Kunstwerk zu einem Kunstwerk macht, ist nicht, daß es offen, sondern daß es geschlossen ist.“²¹ *Intentio operis* und *intentio auctoris* scheinen hier, im geschlossenen Werk, zusammenzufallen: Es ist nicht der Leser, im Sinne der *intentio lectoris*, wie es in *Das offene Kunstwerk* den Anschein hat²², der die Geschlossenheit konstituiert – also die Bedeutungen von außen in den Text legt. In den *Grenzen der Interpretation* lässt Eco offen, ob die Unendlichkeit von Bedeutungen eines Textes jeweils dem Autor, dem Werk oder dem Rezipienten entspringt: „Auch wenn man sagt, ein Text könne unendlich viele Interpretationen stimulieren und *il n’y a pas de vrai sens d’un texte* (Valéry), so ist damit noch nicht entschieden, ob die Unendlichkeit der Interpretationen von der *intentio auctoris*, der *intentio operis* oder der *intentio lectoris* abhängt.“²³ Genau! Von der Beantwortung dieser Frage hängt es nämlich ab, ob wir von einer Interpretation des Werkes oder einer Benutzung desselben ausgehen müssen. Eco wird an anderer Stelle gegen eine „Benutzung“ im Sinne der poststrukturalistischen, dekonstruktivistischen Abdrift unmissverständlich polemisieren.²⁴ Also gibt es für ihn letztlich doch „*de vrai sens d’un texte*“?

2. Missverständliche und unverständliche Wörter. Fremd gewordene Wörter, fremdartige Wörter

Johann Christoph Gottsched gebraucht einmal in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* von 1730 den Begriff der „Fabel“: „Von den dreyen Gattungen der poetischen Nachahmung, und insonderheit von der Fabel.“²⁵ Meint Gottsched die Tierfabel? Erst im Fortgang der Lektüre, wenn wir uns – gemäß dem „hermeneutischen Zirkel“ – vom Teil zum Ganzen und wieder zurück zum Teil bewegen, wird deutlich, dass Gottsched mit „Fabel“ die Handlungszusammensetzung – den „plot“ – im Sinn hat. „Die Fabel ist hauptsächlich dasjenige, was der Ursprung und die Seele der ganzen Dichtkunst ist.“²⁶ Aristoteles sage, es „sey die Zusammensetzung oder Verbindung der Sachen“.²⁷ Der

¹⁸ Ebd., S. 40.

¹⁹ Ebd., S. 38.

²⁰ Ebd., S. 39.

²¹ Umberto Eco: *Lector in fabula*, München: Carl Hanser 1987, S. 6.

²² Vgl. Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977 (= stw 222), bes. S. 39 ff.

²³ Eco, *Interpretation*, S. 37.

²⁴ Vgl. ebd., S. 119 ff., 425 ff.

²⁵ Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst* [...], 4. Aufl. Leipzig 1751. (Erste Aufl. 1730), S. 142.

²⁶ Ebd., S. 148.

²⁷ Ebd., S. 149.

Kontext also legt – sukzessive – die Bedeutung des zunächst unverstandenen oder missverstandenen Wortes fest. Unter den „Kontext“ können wir allerdings auch das außerhalb des Basistextes liegende, den Bereich der Lebenswelt einer Epoche ausmachende Verständnis subsumieren. Bei diesem Verfahren (extratextuell nach einer Erklärung zu suchen) handelt es sich mitnichten um eine textexterne Interpretation, wir kehren ja von außen zum intratextuellen Element und zur werkimmanenten Interpretation zurück.

Im Kontext des „Heldengedichts“, des Epos, spricht Gottsched von „Maschinen“.²⁸ Man könnte hier an technische Apparate denken, aber dies wäre ein Missverständnis. Der Wortgebrauch der Zeit, des 18. Jahrhunderts, belehrt uns eines Besseren. „In den schönen Künsten werden die unnatürlichen Mittel, einen Knoten in epischen und dramatischen Gedichten auszulösen, Maschinen genannt.“²⁹ Bei Gottsched findet man denn auch folgende Bestimmungen: „Durch Maschinen versteht man die Erscheinungen der Götter, die vom Himmel herunter kommen.“³⁰ Im Zusammenhang der Poetik des Epos kommt Gottsched auf „die Erscheinungen und den Beystand der Götter“, die „Gottheiten und Geister“ zu sprechen, wenn er von „Maschinen“ handelt.³¹ Mit „Maschinen“ werden also Götter, Geister, übernatürliche Wirkungen und wunderbare Auflösungen (etwa die Aufklärung im *Ödipus Rex*, dass der Held als Findelkind überlebt hat und den Vater tötete sowie die Mutter heiratete) verstanden.

Ähnlich wie die Wörter bzw. Begriffe „Fabel“ und „Maschine“ kann uns auch das Wort „wunderbar“ in die Irre führen. Es ist bei Gottsched keine Bezeichnung für etwas erstaunlich Schönes oder Kunstvolles, sondern ein Terminus für Phänomene des Unwahrscheinlichen, des Außergewöhnlichen, des Zufälligen, des fast Unmöglichen und des wirklich Unmöglichen. „Verwirrungen“ und „unvermuthete Zufälle“ machen eine sonst ganz wahrscheinliche Fabel „oft so wunderbar, als ob Bäume und Thiere mit einander geredet hätten.“³²

Die Wörter oder Begriffe erhalten also – für den Interpretieren – mit Hilfe des intratextuellen bzw. werkimmanenten Kontexts oder mit Hilfe des extratextuellen Kontextes der Lebenswelt (sei es durch die gesprochene Sprache oder durch schriftlich Fixiertes) ihre gültige Bedeutung. „Interpretation“ ist hier die unhintergehbare Bedingung richtigen Verstehens. Ein Lexikoneintrag setzt die hermeneutische Erkundung der Bedeutung voraus.

Aber nicht nur fremd gewordene Wörter eines althergebrachten Textes geben Anlass zur Interpretation, das geschieht auch mit fremden oder fremdartigen Wörtern der jeweiligen Gegenwart. Wenn wir auf das Wort „Ökonomie“ im Kontext von Georges Bataille stoßen, dann scheint uns der gewöhnliche Sinn „sparsame, enthaltsame Ökonomie“ nicht passend zu sein. In der Befragung des Kontextes des Begriffs stellt sich dann heraus, dass „Ökonomie“ auch eine „Ökonomie der Verschwendung“ sein kann.³³ In Franz Kafkas Schriften stellen wir fest, dass er „trotzdem“ im Sinne von „obwohl“ verwendet (wie uns der Kontext eines Satzes nahe legt).³⁴ Aber natürlich sind auch all die fremdartigen Vokabeln, die uns etwa in der hermetischen Lyrik begegnen, interpretationsbedürftig: Was heißt bei Paul Celan „Pallaksch“ oder „Atemwende“? Aber damit wären wir schon bei der Interpretation im engeren Sinn.

²⁸ Ebd., S. 486 u. passim.

²⁹ Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch 1811.

³⁰ Gottsched, *Critische Dichtkunst*, S. 624.

³¹ Ebd., S. 501.

³² Ebd., S. 171.

³³ Vgl. Georges Bataille: *Das theoretische Werk – Die Aufhebung der Ökonomie*, München: Rogner & Bernhard 1975. Gerd Bergfleth: *Theorie der Verschwendung. Einführung in das theoretische Werk von Georges Bataille*, Berlin: Matthes & Seitz 1985. Der indianische „Potlatsch“ – das rituelle Verschenden und Zerstören von Gütern – ist ein Beispiel für die Ökonomie der Verschwendung.

³⁴ Siehe z. B.: Franz Kafka: *Sämtliche Erzählungen*, hg. v. Paul Raabe, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1969, S. 127.

3. *Alltag: Wir interpretieren schon immer*

Wenn ich höre: „War der vielleicht blau“ interpretiere ich das „blau“ nicht als Farbbezeichnung, sondern als kolloquialen Ausdruck für „betrunken“, und das „vielleicht“ nicht als Ausdruck der Ungewissheit, sondern als Partikel, die Erstaunen ausdrückt.

Der Satz „Ich habe Kopfweg“ heißt vielleicht „Ich möchte bemitleidet werden“. Man wird den Erlebnisausdruck – die Mimik, die Körperhaltung, den Tonfall – zur Interpretation heranziehen müssen.

Wenn ich den Witz erzählt bekomme:

Vor einer Badeanstalt in Lemberg trafen sich einst zwei Juden. Der eine fragt den anderen: Hast du genommen ein Bad? Der andere antwortet: Wieso? Fehlt eins?

dann muss ich von der Bedeutung „baden“ rasch zur Bedeutung „stehlen“ hinübergleiten, um lachen zu können. Und ich werde die Implikation herausinterpretieren müssen, dass der Sich-dumm-Stellende nicht viel von Sauberkeit hält.

In unserer Alltagskommunikation ist es eine Seltenheit, dass unser Anliegen vollkommen expliziert wird. Wir müssen die Implikationen herausfinden.

4. *Philosophische Hermeneutik*

Wir bewegen uns auch gesamtgesellschaftlich im Element der Sprache und Verständigung. Darin liegt der Grund für die Entstehung einer quasi gesellschaftsbezogenen Hermeneutik und schließlich einer philosophischen Theorie der Hermeneutik. Die Hermeneutik (griechisch: hermeneutike techné) umfasst sowohl den Vorgang des Verstehens als auch die Theorie des Verstehens.

Wilhelm Dilthey übernimmt von Friedrich Schleiermacher das Modell des „hermeneutischen Zirkels“, nach dessen Logik Verstehen funktioniert. Die Bewegung führt vom Teil zum Ganzen und vom Ganzen zum Teil. (Auch hier ist der Kontext das Mittel des Verstehens.) In der *Einleitung in die Geisteswissenschaft. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und Geschichte* von 1883 und in *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* von 1910 ordnet Dilthey der Naturwissenschaft das „Erklären“ und der Geisteswissenschaft das „Verstehen“ zu.³⁵ Ziel der Geisteswissenschaften ist die Erfassung der geschichtlich-gesellschaftlichen Wirklichkeit. Dilthey selbst geht dabei vom Singulären aus, um zum Zusammenhang des Ganzen zu gelangen. So spielen Biographien (Schleiermacher) und Künstler (Shakespeare, Cervantes, Lessing, Goethe, Novalis oder Hölderlin) für ihn eine wichtige Rolle. Im Zentrum steht der Begriff des „Lebens“. Nicht nur ein Erkennen der Wirklichkeit findet im Verstehen statt, sondern die lebendigste Erfahrung vom Sinn des Lebens wird, ausgehend vom Erlebnisausdruck, jeweils nachvollzogen. Dieser Erlebnisbegriff ist das Zentrum des Buches *Das Erlebnis und die Dichtung* von 1905.

Für Hans-Georg Gadamer ist die Interpretation konstitutiv für Sprache und kulturelles Leben überhaupt. Sein Hauptwerk (*Wahrheit und Methode*, 1960)³⁶ stellt eine philosophische Grundlegung der Hermeneutik als einer universellen Theorie des Verstehens in Kunst und Geisteswissenschaften dar. Verstehen ist unaufhebbar in die Intersubjektivität der Sprache eingebettet. Sprache ist nach Gadamer das Medium eines unendlichen Gesprächs, in dem aber Wort und Begriff sich ständig im Werden befinden. „Wahrheit“ ist das Anliegen der Geisteswissenschaften, „Methoden“ der Erkenntnis bestimmen die Naturwissenschaften. Das Deuten des geschichtlich-gesellschaftlichen Prozesses ist selbst ein Prozess, der indes niemals zu endgültiger Wahrheit führen kann. „Wahrheit“ kann nicht außerhalb oder jenseits der Sprache aufgefunden werden, sondern nur im geschichtlichen Entfaltungprozess des kulturellen Interpretationsgeschehens selbst. Interpretation ist der Versuch der

³⁵ Vgl. Jürgen Habermas: Erkenntnis und Interesse, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, S. 178–203. (Dilthey's Theorie des Ausdrucksverstehens: Ich-Identität und sprachliche Kommunikation).

³⁶ Vgl. Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen: Mohr 1965. (1. Aufl. 1960.)

Übersetzung der Äußerung einer anderen, fremden Subjektivität in den Horizont der eigenen Subjektivität. „Dies geschieht in jedem Dialog, wo wir die Intention der anderen Person zumindest bis zu einem gewissen Grad verstehen müssen, um angemessen auf sie zu reagieren [...]“. „Verstehen“ ist in diesem Sinn „nicht eine empathische, sondern eine epistemische Kategorie, die für das praktische Gelingen jeder Kommunikation notwendig ist.“³⁷ Dies gilt auch für die Interpretation eines literarischen Textes, der ebenfalls die Äußerung eines Subjekts im Medium der intersubjektiven Sprache ist. Was sich hier einstellen kann, ist die „Horizontverschmelzung“ zwischen Subjekt und Subjekt (bzw. Objekt), wenn wir den Horizont des Anderen oder des fremden Textes rekonstruieren (was nach Gadamer indes nie vollständig gelingen kann). „Interpretation und Verstehen sind nur möglich, weil wir Teil einer Sprache sind, Teil einer kulturellen Geschichte, in der wir sozialisiert wurden. Die Prägung durch diese Geschichte nennt Gadamer das ‚Vorverständnis‘, das wir an jeden Text oder Kommunikationspartner herantragen und das unvermeidlich unsere erste Reaktion bestimmt [...]. Indem wir den Anderen zu uns sprechen lassen, können wir unser Vorverständnis beständig modifizieren und ein adäquateres, wenn auch nie definitives Verständnis des Anderen, bzw. des Textes, herausbilden.“³⁸ Kunst und Literatur bringen nun den symbolischen Selbstauslegungsprozess kulturellen Lebens exemplarisch zum Vorschein. Gadamer richtet seine Aufmerksamkeit auf die ästhetische Erfahrung, die das Werk dem Rezipienten vermittelt; er verlässt den Gedanken an ein geschlossenes, autonomes, zeitloses Kunstwerk, das sich gleich bleibt.

Hier mag übrigens die Grundlage für die Rezeptionsästhetik von Hans Robert Jauß liegen.³⁹ Einer der Kernsätze von Jauß lautet: „Das literarische Werk ist kein für sich bestehendes Objekt, das jedem Betrachter zu jeder Zeit den gleichen Anblick bietet. Es ist kein Monument, das monologisch sein zeitloses Wesen offenbart.“⁴⁰ Jauß bezweifelt den Glauben „an eine zeitlose Substanz des literarischen Werks und an einen zeitlosen Standpunkt seines Betrachters“.⁴¹ Auf die Problematik der Gadamer’schen Bezweiflung eines festen Textsinns und der Jauß’schen „Rezeptionstheorie“ werden wir noch an verschiedenen Stellen eingehen müssen.

5. *Muss man interpretieren, was sich von selbst versteht?*

Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt. Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhelllila Aster zwischen die Zähne geklemmt. Als ich von der Brust aus unter der Haut mit einem langen Messer Zunge und Gaumen herauschnitt, muß ich sie angestoßen haben, denn sie glitt in das nebenliegende Gehirn. Ich packte sie ihm in die Brusthöhle zwischen die Holzwohle, als man zunähte. Trinke dich satt in deiner Vase! Ruhe sanft, kleine Aster!

Einen solchen Text versteht jeder, es gibt hier nichts zu interpretieren. Es handelt sich um einen Bericht eines Pathologen über eine Vivisektion im Seziersaal. Allerdings muss der Leser doch fähig sein, Ironie zu erkennen; er muss ein Minimum an Kommunikationskompetenz besitzen. Statt dass „Ruhe sanft“ auf den toten Menschen bezogen wird, verknüpft sich der Wunsch bzw. die Segnung bitter-ironisch mit einer Pflanze, der Aster.

Man könnte nun parallele Unglücksfälle herbeiassoziieren, aber das wären Anschlussgeschichten und keine Textinterpretationen (die ja der Text nicht nötig hat). Man könnte etwa von einem ertrunkenen Mädchen schreiben, in dessen Bauch Ratten hausen. Man könnte auch eine Geschichte hinzuerfinden, wie es dazu kam, dass der Bierfahrer ertrank. Damit würden wir etwas tun, was Eco als

³⁷ Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 5. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 241.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. Hans Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: H. R. J.: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970. (= es 418), S. 144–207. Hans Robert Jauß: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.

⁴⁰ Jauß, Literaturgeschichte, S. 172 f.

⁴¹ Ebd., Anmerkung.

Benutzung bezeichnet und der *intentio lectoris* zugeordnet hätte. Der Text selbst sagt nichts darüber aus, wie es zum Ertrinken des Bierfahrers gekommen ist. Er ist in dieser Hinsicht „dicht“.⁴²

Setzt man den Text in Versform und druckt ihn – neben einem Text über ein ertrunkenes Mädchen – in einem Band mit Gedichten ab, dem man den Titel *Morgue* (Leichenschauhaus) gibt, dann kann es allerdings zu Interpretationsfragen kommen.⁴³

Kleine Aster

Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt.
Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhelllila Aster
zwischen die Zähne geklemmt.
Als ich von der Brust aus
unter der Haut
mit einem langen Messer
Zunge und Gaumen herausschnitt,
muß ich sie angestoßen haben, denn sie glitt
in das nebenliegende Gehirn.
Ich packte sie ihm in die Brusthöhle
zwischen die Holzwohle,
als man zunähte.
Trinke dich satt in deiner Vase!
Ruhe sanft,
kleine Aster!

Von Joachim Ringelnatz (i. e. Hans Bötticher) gibt es folgendes Gedicht:

Bumerang

War einmal ein Bumerang;
War ein Weniges zu lang.
Bumerang flog ein Stück,
Aber kam nicht mehr zurück.
Publikum – noch stundenlang –
wartete auf Bumerang.

Gibt es hier etwas zu interpretieren? Ist „Bumerang“ eine Metapher für eine Botschaft, die nicht zurückkehrt? Das wäre eine unsinnige Annahme. Der Text hat keine „höhere Bedeutung“ – metaphorischer oder sinnbildlicher Natur. Nur ein fehlgeleiteter Germanist könnte von seinen Schülern oder Studenten eine „Interpretation“ dieser Art erpressen wollen. Interpretieren kann man nur schwer verständliche Texte, sie aber muss man interpretieren, will man etwas verstehen.

6. *Ästhetische Interpretation*

Hat der Text von Ringelnatz, wenn man ihn in Prosa wiedergibt, den gleichen Sinn wie in Versform? Nicht notwendigerweise, aber er hat zumindest eine andere Wirkung. Die Wirkung der Versfassung geht vor allem von der Komik der Situation und vom Humor der Darstellung aus. Wie sähe der Text in Prosa aus?

Ein Bumerang

Es gab einmal einen Bumerang, der war ein Stück länger als gewöhnlich. Als man ihn wegschleuderte, flog er ein Stück davon, aber er kehrte nicht zurück. Die Zuschauer warteten noch lange Zeit darauf, dass er zurückkäme.

Hat es einen Sinn, dass Ringelnatz' Gedicht gereimt ist und aus Versen besteht? „Bumerang“ reimt sich mit „lang“ sowie „stundenlang“. Die Verse bestehen durchweg aus trochäischen Vierhebern:

⁴² Vgl. zur „Dichte“ fiktiver Gegenstände weiter unten; dazu: Rudolf Haller: *Facta und Ficta. Studien zu ästhetischen Grundlagenfragen*, Stuttgart: Reclam 1986, (= RUB 8299 [2]), S. 76. („Dichte“ also nennen wir eine Bestimmung, die nicht auffüllbar, ergänzbar ist.)

⁴³ Der Text ist von Gottfried Benn: *Kleine Aster*. In: G. B.: *Gesammelte Werke*, hg. von Dieter Wellershoff, Wiesbaden: Limes 1960, Bd. 1: *Gedichte*, S. 7.

War einmal ein Bumerang: / – / – / – / . Die Endungen sind einsilbig, männlich-stumpf. Das Ende des Gedichts besteht aus einer Pointe: Stundenlang wartet das Publikum; die Pointe wird durch das Reimpaar „stundenlang/ auf Bumerang“ unterstrichen. Im „stundenlang“ steckt eine Hyperbel, eine Übertreibung. Diese Übertreibung erklärt das Publikum zu beschränkten Gaffern. Daraus resultiert die Komik des Gedichts: das Verlachen der törichten Zuschauer. Aber die Komik bzw. der Humor der Darstellung resultieren auch aus den anderen Reimen: Bumerang, lang, Stück, zurück, stundenlang, Bumerang. Die Banalität des Vorgangs steht im Kontrast zu der Wichtigkeit der Verse, das heißt im Kontrast zur Versform, von der man, da es Lyrik zu sein scheint, Wichtiges erwartet. De facto sind die Verse und Reime aber simplen Kinderreimen ähnlich, was zur Heiterkeit des Ganzen beiträgt. Sie beginnen mit einem verkürzten „Es war einmal“, mit dem Märchen zu beginnen pflügen. Die Simplifizierung geschieht durch Reduktionen: Statt „Er war ein Weniges“ heißt es nur stengrammartig „War ein Weniges“; statt „Der Bumerang flog“ heißt es nur „Bumerang flog“; statt „Das Publikum“ heißt es nur „Publikum“ und statt „wartete auf den Bumerang“ verballhornend „wartete auf Bumerang“. In dieser Kindersprache verwirklicht sich Humor, der sich mit der Komik der Situation, der gaffenden Menge, verbindet.

Wir haben also eine „Strukturbeschreibung“ vorgenommen; sie ist, genau genommen, an sich noch keine Interpretation. Aber wenn man sich die Frage stellt, wie die beschriebene Struktur auf den Wortsinn des Textes einwirke und welche Wirkung sie zeitige, dann begibt man sich auf den Weg der Interpretation. Man könnte sie „ästhetische Interpretation“ im Unterschied zur bloß „philologischen Interpretation“ des Wortsinns eines Textes nennen.⁴⁴ Die reine „Strukturbeschreibung“ ist, wie gesagt, noch keine „Interpretation“ bzw. „Deutung“, erst die Frage nach dem Einfluss der Struktur auf den Sinn eines Textes oder auf die Wirkung desselben kann diesen Namen verdienen.

So wird die „Struktur“ eines Romans – etwa die personale Er-Perspektive in Franz Kafkas *Der Proceß* oder die auktoriale Perspektive in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – den Gehalt des jeweiligen Werks affizieren, der Gehalt wird als rein subjektiver einerseits und als objektiv beglaubigter andererseits erscheinen.⁴⁵

Um eine „Strukturbeschreibung“ systematisch angehen zu können, empfiehlt es sich, Hilfsmittel zu ergreifen, die die jeweilige Gattung charakterisieren: die Lyrik⁴⁶, das Drama⁴⁷, den Roman⁴⁸ – oder alle Gattungen zusammen⁴⁹.

⁴⁴ Wir greifen hier auf das Kapitel zu Gisbert Ter-Nedden vor: Gisbert Ter-Nedden: Leseübungen. Einführung in die Theorie und Praxis der literarischen Hermeneutik. [Studienbrief der Fernuniversität Hagen, Kurs Nr. 3731, Hagen 1987], siehe S. 32 u. 38.

⁴⁵ Vgl. zur personalen Erzählsituation, zur auktorialen Erzählsituation und zum Ich-Roman: Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans, 12. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.

⁴⁶ Vgl. Hans-Werner Ludwig: Arbeitsbuch Lyrikanalyse, 3. Aufl. Tübingen: Gunter Narr 1990. Dieter Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse, Stuttgart, Weimar: Metzler 1995. Als eine Beispielsammlung von (historisch geordneten) Einzelinterpretationen sei erwähnt: Hans H. Hiebel: Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900–2000 im internationalen Kontext der Moderne. Teil I (1900–1945), Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. Teil II (1945–2000), Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

⁴⁷ Vgl. Manfred Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse, München: Fink 1982, (= UTB 580). Elke Platz-Waury: Drama und Theater. Eine Einführung, 4. Aufl. Tübingen: Gunter Narr 1994. Bernhard Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 1984 (= SM 188).

⁴⁸ Vgl. Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens, 5. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991 (= UTB 904). Jürgen H. Petersen: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte, Stuttgart, Weimar: Metzler 1993. Jürgen H. Petersen: Kategorien des Erzählens. In: Poetica 9 (1977), S. 167–195. Matias Martinez, Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, 2. Aufl. München: C. H. Beck 2000. Christoph Bode: Der Roman. Eine Einführung, Tübingen und Basel: A. Francke 2005, (= UTB 2580). Gérard Genette: Die Erzählung, 2. Aufl. München: Fink 1998, (= UTB für Wissenschaft). Monika Fludernik: Erzähltheorie. Eine Einführung, 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008.

⁴⁹ Vgl. Heinz Ludwig Arnold, Volker Sinemus (Hg.): Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft. Bd. 1: Literaturwissenschaft, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1973.

Den Begriff „Form“ wollen wir größtenteils vermeiden, da er nahe legt, ein „Inhalt“ könne unverändert in ein Gefäß gegossen werden; besser wäre es, von „Formung“ zu reden, was implizieren würde, dass der „Inhalt“ als reines Material erst durch Formung zu einem Sinngehalt transformiert wird. Dergleichen geschieht bei der Formung eines Romans etwa durch die personale oder auktoriale Perspektive, aber ebenso durch Rückblicke und Vorausdeutungen und alle anderen Arten der Strukturierung, der Erzähltechnik.

Mit „Analyse“ oder „ästhetischer Interpretation“ soll die Untersuchung gemeint sein, in der eine Strukturbeschreibung im Hinblick auf ihren Einfluss auf den Sinn eines Textes und auf seine Wirkungsweise interpretiert wird.

7. *Ästhetische Interpretation und die Lust am Text*

Man könnte in einer Interpretation eines Rätselgedichtes oder eines Kriminalromans die endgültige Lösung der Verrätselungen präsentieren. Peter Szondi hat in seinem Essay *Über philologische Erkenntnis* die Frage aufgeworfen, was denn mit einer solchen Lösung erreicht sei. Entscheidend für den Leseprozess sei doch das sukzessive Rätseln und das Enträtseln des Werks. Eine „Analyse“ oder „ästhetische Interpretation“ kann jene Mechanik der ‚Maschine‘ namens Verrätselung und Enträtselung untersuchen. Das Lesen, so zeigt Szondi, kann durch eine Interpretation niemals ersetzt werden. Im Enträtseln besteht hier die „Lust am Text“⁵⁰, die letztlich durch alle Wortkunstwerke evoziert werden kann. Schon die antike Poetik ging davon aus, dass poetische Werke „Vergnügen“ bereiten können („delectare“).⁵¹

Szondi vertritt die Ansicht, dass in der Literaturwissenschaft „[k]ein Kommentar, keine stilkritische Untersuchung eines Gedichts“ sich das „Ziel“ setzen darf, „eine Beschreibung des Gedichts herzustellen, die für sich aufzufassen wäre“.⁵² Eine bloße Strukturbeschreibung ist an sich noch nichts sagend. Und ein bloßes Fazit vergeht sich am Prozesscharakter des Lesens.

Seine Auffassung demonstriert Szondi am „Extremfall des hermetischen Gedichts“:

Interpretationen sind hier Schlüssel. Aber es kann nicht ihre Aufgabe sein, dem Gedicht dessen entschlüsseltes Bild an die Seite zu stellen. Denn obwohl auch das hermetische Gedicht verstanden werden will und ohne Schlüssel oft nicht verstanden werden kann, muß es doch in der Entschlüsselung als verschlüsseltes verstanden werden, weil es doch nur als solches das Gedicht ist, das es ist. Es ist ein Schloß, das immer wieder zuschnappt, die Erläuterung darf es nicht aufbrechen wollen. [...] Das philologische Wissen darf also gerade um seines Gegenstands willen nicht zum Wissen gerinnen.⁵³

Szondis Reflexion zum hermetischen Gedicht lässt sich auf alle Poesie anwenden. Die Interpretation hat nur dienenden Charakter – oder sie analysiert, in der „ästhetischen Interpretation“, die Wirkungsweise des Textes. Es geht dabei immer um die „Lust am Text“; um diese Selbstverständlichkeit sorgt sich offenbar Susan Sontag, wenn sie in ihrem berühmten Essay *Gegen Interpretation* schreibt: „Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst.“⁵⁴ Nun kommt man an die „Lust“ nur heran, indem man liest; und da Lesen immer Verstehen und mithin Interpretieren verlangt, gelangen wir durch die Interpretation und gerade durch sie an den Nektar, um den es uns geht. Die Lust – das ästhetische Vergnügen – ist nicht etwas dem Kunstwerk Äußerliches, das man durch die Literaturwissenschaft dem Kunstwerk erst einflößen muss, sondern es ergibt sich, wie Szondi zeigt,

⁵⁰ Ein geflügeltes Wort seit Roland Barthes: *Die Lust am Text*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974. (R. B.: *Le Plaisir du Texte*, Paris: Éditions du Seuil 1973.)

⁵¹ Vgl. Horaz: *Aut prodesse volunt, aut delectare poetae;/ Aut simul & jucunda & idonea dicere vitae*. In: *DE ARTE POETICA AD PISONES*, in: Gottsched, *Dichtkunst*, S. 10–64, Zit. S. 50.

⁵² Peter Szondi: *Über philologische Erkenntnis*. In: P. S.: *Hölderlin-Studien*. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, (= es 379), S. 9–34, Zit. S. 12.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Susan Sontag: *Gegen Interpretation*. In: S. S.: *Kunst und Antikunst*, München 1980, S. 9–18. („Against Interpretation“ erschien 1964), Zit. S. 18, zit. in Ter-Nedden, *Literarische Hermeneutik*, S. 28. Vgl. auch: S. S.: *Kunst und Antikunst*, Frankfurt a. M.: Fischer 1982, (Fischer Taschenbuch 6484), S. 11–22.

durch die verstehende Rezeption (die der Rezipient mit Leib und Seele durchlebt). Dabei kann das systematische Interpretieren das anfängliche Vergnügen noch vervielfältigen. Das verpönte „Zerpflücken“ eines Kunstwerks kann gerade die Lust am Text fördern.

Bertolt Brecht schrieb in Bezug auf den „lebhaften Widerwillen gegen das, was man das Zerpflücken von Gedichten nennt“, „daß nicht einmal Blumen verwelken, wenn man in sie hineinsticht. Gedichte sind, wenn sie überhaupt lebensfähig sind, ganz besonders lebensfähig und können die eingreifendsten Operationen überstehen. [...] In der Anwendung von Kriterien liegt ein Hauptteil des Genusses. Zerpflücke eine Rose und jedes Blatt ist schön.“⁵⁵

8. Hans Magnus Enzensberger und die „richtige Interpretation“

In den Aufsätzen *Against Interpretation* und *Bescheidener Vorschlag zum Schutze der Jugend vor den Erzeugnissen der Poesie* haben die amerikanische Schriftstellerin Susan Sontag und der renommierte Lyriker und Essayist Hans Magnus Enzensberger ihren Unmut gegen dogmatische Interpretationsvorschriften an Schule und Hochschule öffentlich gemacht.⁵⁶ Dieser Unmut ist mit einigem Recht weit verbreitet, als Pauschalurteil ist er problematisch. Aber das weiß der Leser von polemischen Pamphleten und Satiren eigentlich: Man darf sie nicht wörtlich nehmen.

Rand- bzw. Korrekturbemerkungen zu Schüler-Interpretationen von Gedichten (des Typs „sachlich falsch“) waren Enzensberger ein Ärgernis. Das Gedicht werde in solchem Zusammenhang zur Keule, zur Tatwaffe, zum „Angriffswerkzeug“⁵⁷.

Der Lehrkörper, der in diesen Zeugnissen in Erscheinung tritt, ist keineswegs homogen; seine Methoden reichen von der subtilen Einschüchterung bis zur offenen Brutalität, seine Motivationen vom reinsten Wohlwollen bis zu schierem Sadismus. All dieser Nuancen ungeachtet, macht jener Lehrkörper doch im ganzen den Eindruck einer kriminellen Vereinigung, die sich mit unsittlichen Handlungen an Abhängigen und Minderjährigen vergeht, wobei es gelegentlich [...] zu Fällen von offensichtlicher Kindesmißhandlung kommen kann. Als Tatwaffe dient jedes Mal ein Gegenstand, dessen an und für sich harmlose Natur ich bereits dargelegt habe: das Gedicht.⁵⁸

Die Quelle solcher Tätlichkeiten sei in den universitären Interpretationspraktiken zu finden. Deren Kern bestehe in der fixen Idee von der „richtigen Interpretation“:

An dieser Wahnvorstellung wird mit unbegreiflicher Hartnäckigkeit festgehalten, obwohl ihre logische Inkonsistenz und ihre empirische Unhaltbarkeit auf der Hand liegen. Wenn zehn Leute einen literarischen Text lesen, kommt es zu zehn verschiedenen Lektüren. Das weiß doch jeder. In den Akt des Lesens gehen zahllos viele Faktoren ein, die vollkommen unkontrollierbar sind: die soziale und psychische Geschichte des Lesers, seine Erwartungen und Interessen, seine augenblickliche Verfassung, die Situation, in der er liest – Faktoren, die nicht nur absolut legitim und daher ernst zu nehmen, sondern die überhaupt die Voraussetzung dafür sind, daß so etwas wie Lektüre zustande kommen kann. Das Resultat ist mithin durch den Text nicht determiniert und nicht determinierbar. Der Leser hat in diesem Sinn immer recht, und es kann ihm niemand die Freiheit nehmen, von einem Text den Gebrauch zu machen, der ihm passt.

Zu dieser Freiheit gehört es, hin- und herzublütern, ganze Passagen zu überspringen, Sätze gegen den Strich zu lesen, sie mißzuverstehen, sie umzumodeln, sie fortzuspinnen und auszuschnücken mit allen möglichen Assoziationen, Schlüsse aus dem Text zu ziehen, von denen der Text nichts weiß, sich über ihn zu ärgern, sich über ihn zu freuen, ihn zu vergessen, ihn zu plagiiieren und das Buch, worin er steht, zu einem beliebigen Zeitpunkt in die Ecke zu werfen. Die Lektüre ist ein anarchischer Akt. Die Interpretation, besonders die einzig richtige, ist dazu da, diesen Akt zu vereiteln.⁵⁹

⁵⁵ Bertolt Brecht: Über das Zerpflücken von Gedichten. In: B. B.: Über Lyrik, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964, (= es 70), S. 119.

⁵⁶ Sontag, Gegen Interpretation. Hans Magnus Enzensberger: Bescheidener Vorschlag zum Schutze der Jugend vor den Erzeugnissen der Poesie. In: *German Quarterly* 49 (1976), Nr. 4, S. 425–437. (Erneut abgedruckt in: H. M. E.: *Scharmützel und Scholien. Über Literatur*, hg. von Rainer Barbey, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 349–364.)

⁵⁷ Ter-Nedden, *Literarische Hermeneutik*, S. 21.

⁵⁸ Enzensberger, *Bescheidener Vorschlag*, S. 430.

⁵⁹ Ebd., S. 432.

Wenn Enzensberger „Missverständnisse“ erlaubt, ja, als anarchische Aktionen fordert, dann kann er nur das bewusste Verzerrten eines Textbefundes meinen. Dieses Verzerrten setzt aber das richtige Verstehen, das Nicht-Missverstehen voraus. Also gibt es für Enzensberger, ohne dass er sich das eingesteht, das Verstehen – und damit auch das „richtige Verstehen“, die „richtige Interpretation“. Man kann einen Text nicht missverstehen wollen, das Missverstehen ist der Unglückfall des Verstehensversuchs. Schon das Wort „Missverständnis“ setzt logisch die Möglichkeit eines (richtigen) Verständnisses voraus. „Mißverständnisse gehören zur Kategorie der Mißgeschicke, also per definitionem zu jener Klasse von Ereignissen, die uns unfreiwillig widerfahren, und philologische Interpretationen sind zunächst dazu da, um unfreiwilliges Nicht- und Mißverstehen zu beheben. [...] Die Freiheit des Lesers realisiert sich nicht im Mißverständnis, sondern in der Annahme oder Ablehnung des Verstandenen, und um diese Freiheit wird er durch das Mißverständnis gebracht.“⁶⁰

Das meiste, was Enzensberger im Namen der Freiheit erlaubt oder fordert, soll andererseits auch wirklich erlaubt sein; solche Freiheit macht unsere liberale Gesellschaft (im Gegensatz zu Gottesstaaten oder Diktaturen) in der Tat möglich. Man darf solche „Benutzungen“ (im Sinne Umberto Ecos) aber nicht Interpretationen oder Verstehensversuche nennen. Das Verstehen kann man sich vornehmen, aber man muss das nicht. Zugegeben. Die Freiheit des Umgangs mit einem Text, der „Rezeption“ eines Werks im weitesten Sinn des Wortes soll nicht beschnitten werden. Dass in die tatsächliche „Rezeption“ eines Werks zahlreiche subjektive Momente eingehen (die individuelle Lebensgeschichte mit persönlichen Erlebnissen, Vorwissen, die Stimmung beim Lesen usw. usf.), darauf weist Enzensberger mit vollem Recht hin. Aber „Rezeption“ ist nicht gleich „Interpretation“; in den Versuch, ein sprachliches Kunstwerk zu „verstehen“, dürfen nicht private Assoziationen eingehen; meine eigene Liebesgeschichte mit einer verlobten jungen Frau mag hilfreich sein dafür, Werthers Selbstmord nachzuempfinden, aber für die Motivation, die Goethe in *Die Leiden des jungen Werthers* dem unumkehrbaren Krankheitsverlauf seines Protagonisten gibt, sind allein die intratextuellen Aussagen zu Werthers Kampf gegen die verhängnisvolle Leidenschaft (die bis zum Selbstmord führt) entscheidend. Die „philologische Interpretation“ geht dem Textsinn nach, parallele Erfahrungen mögen einen Text erhellen, aber sie müssen sich am konkreten Text messen lassen. Abweichende Erfahrungen wiederum können nicht hilfreich für eine Textinterpretation sein. Will man gar der Psycho-Logik eines literarischen Lebenslaufs widersprechen und etwa behaupten, Werthers Unglück wäre vermeidbar gewesen, dann ist man bei der Frage der Zustimmung zu einem Textinhalt angelangt – und nicht beim Verstehen eines Textes, beim Einverständnis, nicht beim Verständnis. Verstehen heißt nicht Zustimmung; Zustimmung oder Ablehnen sind dem Verstehen nachgeordnet. Auch ein Plagiat ist dem Verstehen nachgeordnet, setzt es voraus.

Im *Werther* erzählt der Protagonist seinem Rivalen Albert von einem Mädchen, das sich, nachdem sie von ihrem Geliebten plötzlich verlassen worden ist, ertränkt; in der „entsetzlichen Not ihres Herzens stürzt sie sich hinunter, um in einem rings umfangenden Tode all ihre Qualen zu ersticken“. „Sieh Albert, das ist die Geschichte so mancher Menschen, und sag, ist das nicht der Fall der Krankheit? Die Natur findet keinen Ausweg aus dem Labyrinth der verworrenen und widersprechenden Kräfte, und der Mensch muß sterben.“ Albert aber habe entgegnet: „ich habe nur von einem einfältigen Mädchen gesprochen, wie denn aber ein Mensch von Verstande, der nicht so eingeschränkt sei, der mehr Verhältnisse übersähe, zu entschuldigen sein möchte, könne er nicht begreifen“. Werther wehrt sich gegen Albert: „der Mensch ist Mensch, und das Bißgen Verstand das einer haben mag, kommt wenig oder nicht in Anschlag, wenn Leidenschaft wütet [...]“⁶¹ Es sind solche Äußerungen im *Werther*-Text, die eine Interpretation der Handlungsmotivation, ein Verstehen des Handlungsablaufs bzw. Krankheitsverlaufs möglich machen. Zu welchem Zweck sollte man da absichtlich „missverstehen“? Man kann mit dem Text alles Mögliche anstellen, aber man kann ihn auch verstehen wollen.

⁶⁰ Ter-Nedden, *Literarische Hermeneutik*, S. 35.

⁶¹ Werther, am 12. August. Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers*. In: *Sämtliche Werke*. Münchener Ausgabe, Bd. 1.2: *Der junge Goethe 1757-1775*, S. 236 f.

Wir kommen um das Interpretieren – das Verstehen – nicht herum. Im Kontext gesellschaftlichen Zusammenlebens ist das Verstehen unersetzlich. Jeder Alltagsdialog bewegt sich in der Dimension der Verständigung mit dem Ziel des Verstehens, und das Begreifen der Gesellschaft geschieht nur dadurch, dass wir die Welt als Text nehmen. Das Gewebe symbolisch vermittelter Interaktion ist nach Dilthey, so sieht es Jürgen Habermas, die Basis des Verstehens der Gesellschaft; deren Entwicklung wird von Dilthey als Bildungsprozess des Geistes verstanden; die Logik der Geisteswissenschaften ist daher im Verstehen begründet.⁶² „Nur was der Geist geschaffen hat, versteht er.“⁶³ Wer verstehen will, muss interpretieren; nur der Anarchist kann versuchen, auf Verstehen zu verzichten; er widerspricht sich indes, da er die Welt schon – auf seine Weise – interpretiert hat, bevor er losschlägt. So betrachtet ist Interpretation, richtige Interpretation, in der Tat etwas, das den „anarchischen Akt“ vereitelt.

Was Enzensberger uns mit seinem Plädoyer für die Freiheit serviert, ist ein großer Eintopf. Was er schreibt, ist witzig, aber falsch; falsch in dem Sinn, dass vieles unter einen Hut gebracht wird, unter den es nicht gehört. Wenn er schreibt, niemand könne dem Leser die Freiheit nehmen, von einem Text den Gebrauch zu machen, der ihm passt, dann versteht er unter „Gebrauch“ sowohl dasjenige, was Eco unter „Benutzung“ fasst, aber zugleich und paradoxerweise auch das, was „Lektüre“ sein kann: Ein Lesevorgang, ein Versuch zu verstehen. Als Verstehensversuch – Lesen ist nichts anderes – ist „Lektüre“ dann aber kein „anarchischer Akt“. Enzensberger beschreibt sehr schön dasjenige, was man „Rezeption“ nennen sollte, aber nicht das, was „Interpretation“ ist oder doch sein sollte. Zur „Freiheit“ im Umgang mit Texten gehört eben auch die Freiheit, sich das Verstehen der Inhalte und Absichten eines literarischen Textes zum Ziel zu machen.

9. *Nochmals: Die Hermeneutik*

Die Hermeneutik (altgriechisch *hermēneúein* ‚erklären‘, ‚auslegen‘, ‚übersetzen‘) ist – auf Literatur bezogen – eine Theorie über die Interpretation von Texten. Hermeneutisch zu verfahren, heißt verstehend zu interpretieren; interpretieren heißt hermeneutisch-verstehend auslegen.

Interpretation (lateinisch *interpretatio* ‚Deutung‘, ‚Übersetzung‘, ‚Erklärung‘) ist der Prozess und zugleich das Resultat der Auslegung mündlicher, schriftlicher und allgemein zeichenhafter Äußerungen auf der Basis von Verstehen bzw. hermeneutischer Bemühung. Unter „zeichenhaft“ sind auch Gestik, Mimik und interpretationsbedürftige Handlungsweisen zu verstehen.

Interpretation im engeren Sinne ist die Auslegung schriftlicher (z. B. juristischer, geschichtlicher) Werke in methodisch reflektierter bzw. wissenschaftlich disziplinierter Weise. Im engsten Sinne ist Interpretation die Auslegung von Kunstwerken, besonders Wortkunstwerken.

Zuweilen werden Verstehen und Interpretation differenziert; das macht dann Sinn, wenn man hermeneutisches Verstehen als jenen Prozess des Entschlüsselns eines Textes in Zirkel- und Zickzackbewegungen begreift, unter Interpretation dann aber das Darstellen des Verstandenen bzw. das besonnene Aufzeigen der nötigen Verstehensschritte. Freilich lässt sich in einer Interpretation auch der Weg des zirkelhaften⁶⁴ Verstehens nachstellen.

10. *Susan Sontag und die „Erotik der Kunst“*

Wenn Susan Sontag in *Against Interpretation* bzw. *Gegen Interpretation* schreibt „Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst“, dann kann sie nur eine Vulgärhermeneutik (eigentlich eine unhermeneutische Hermeneutik) im Sinn haben.

Susan Sontag erläutert ihre Vorstellung von Interpretation folgendermaßen:

Auf die Kunst bezogen bedeutet Interpretation das Herausgreifen einer Reihe von Elementen (das X, das Y, das Z und so weiter) aus dem Werkganzen. Die Arbeit der Interpretation ist im Grunde eine Übersetzungsarbeit. Der

⁶² Vgl. Jürgen Habermas: *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, S. 178 ff.

⁶³ Ebd., S. 189.

⁶⁴ „Zirkelhaft“ im positiven Sinn, das heißt nach der Logik des „hermeneutischen Zirkels“.

Interpret sagt: Schaut her, seht ihr nicht, daß X in Wirklichkeit A ist – oder bedeutet? Daß Y in Wirklichkeit B ist? Daß Z in Wirklichkeit C ist?⁶⁵

In der Antike habe man nach den Erfordernissen der jeweiligen Gegenwart Mythologisches und Religiöses mit Hilfe von Interpretationen erklärt; aber dabei habe man die Gehalte im Grunde *verändert*. Man gab vor, den Text verständlich zu machen, indem man angeblich seine wahre Bedeutung aufdeckte. Die Moderne verfährt anders und doch ähnlich: „Die Interpretation im modernen Stil gräbt aus; und im Akt der Ausgrabung zerstört sie; sie gräbt sich ‚hinter‘ den Text.“⁶⁶ Beispiele liefern nach Sontag Karl Marx und Sigmund Freud. Bei Freud käme alles darauf an, hinter einem *manifesten* Inhalt einen *latenten* als eigentlichen sichtbar zu machen.

Heute wiederum erleben wir Susan Sontag zufolge eine Zeit, „in der interpretatorische Unternehmungen größtenteils reaktionär, stickig sind. [...] Interpretieren heißt die Welt arm und leer machen – um eine Schattenwelt der ‚Bedeutungen‘ zu errichten. [...] Indem man das Kunstwerk auf seinen Inhalt reduziert und diesen dann interpretiert, zähmt man es.“⁶⁷

Die Frage „Was hat der Dichter damit gemeint?“ reduziert in der Tat das Werk auf eine bloße Schattenwelt von „Gemeintem“. Aber in ihrer Beschränkung auf die Vulgärhermeneutik sind Susan Sontag Arbeiten entgangen wie jene Richard Alewyns (etwa *Brentanos ‚Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl‘*), Theodor W. Adornos (etwa *Rede über Lyrik und Gesellschaft; Versuch, das Endspiel zu verstehen; Engagement*) oder Peter Szondis (etwa *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*). Differenzierte Deutungen sind jedenfalls von vulgärhermeneutischen Reduktionen meilenweit entfernt.

Susan Sontag will nun dem Trend entgegensteuern: „Was zunächst vonnöten ist, ist ein verstärktes Interesse für die Form in der Kunst.“ „Was wir sicherlich nicht mehr brauchen, ist die Umsetzung von Kunst in Gedanken [...]. Heute geht es darum, daß wir unsere Sinne wiedererlangen. [...] Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst.“⁶⁸ Ter-Nedden kommentiert diese Forderung folgendermaßen: „Die Aufgabe der Interpretation kann es heute also nicht mehr sein, den verborgenen Sinn des Textes zu entschleiern, die Sprache der ästhetischen Bilder in die der Begriffe zu übersetzen und die Kunstwerke auf ablösbare Botschaften hin zu befragen. Das erste und vornehmste Ziel muß darin liegen, Wahrnehmungshilfen für dasjenige zu gewinnen, was der Sprache der Bilder bedarf, um zur Erscheinung zu kommen.“⁶⁹ Ter-Nedden geht also von dem ästhetischen Axiom aus, dass die poetische Sprache der Bilder und Rhythmen eine durch diskursive Prosa unersetzbare Leistung ist – und als solche Gegenstand der Interpretation und Analyse sein muss.

Ter-Nedden weist zudem darauf hin, dass Susan Sontags Position längst in die Präambeln von konkreten Interpretationen eingegangen ist: „Interpretieren pflegen ein- und ausleitend zu beteuern, nicht die richtige, sondern nur eine mögliche Interpretation geben zu wollen. (Solche Bekenntnisse ändern freilich nichts daran, daß sich die Interpretieren de facto sehr wohl unter Verwendung der Kategorie ‚richtig–falsch‘ aufeinander beziehen – und das zu Recht [...].)“⁷⁰

Was Ter-Nedden eine „Übersetzungs- und Entlarvungshermeneutik“⁷¹ nennt, dürfte vor allem auf dem Gebiet der vulgärmarxistischen Auslegung oder auf dem Gebiet der vulgärfreudianischen Exegese zu finden sein.

Vulgärmarxistische Interpretation

Vulgärmarxistische Auslegungen suchen etwa das Prinzip des Klassenkampfes, des historischen Kampfs einer progressiven gegen eine reaktionäre Klasse, in einem literarischen Werk ausfindig zu

⁶⁵ Sontag, Gegen Interpretation, S. 12. Zit. in Ter-Nedden, Literarische Hermeneutik, S. 24.

⁶⁶ Ebd., S. 12. Zit. in: Ter-Nedden, Literarische Hermeneutik, S. 25.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Sontag, Gegen Interpretation, S. 17 f., zit in: Ter-Nedden, Literarische Hermeneutik, S. 27 f.

⁶⁹ Ter-Nedden, Literarische Hermeneutik, S. 27.

⁷⁰ Ebd., S. 28.

⁷¹ Ebd., S. 26.

machen; wird die historische Tendenz getroffen, ist damit der Sinn des Werks erschöpfend behandelt. Bei einer Parteinahme für die progressive Klasse gilt auch der Autor als progressiv, mit einer Parteinahme für die Reaktion gilt der Autor als ideologisch. Die literatursoziologischen Arbeiten von Georg Lukács gehorchen diesem Muster.⁷²

Lukács geht in seinen gesellschaftsbezogenen Interpretationen vom literaturtheoretischen bzw. ästhetischen Axiom der „Widerspiegelung“ der Realität aus; „Realismus“ wird ihm mithin ein eminent positiver Begriff. Es versteht sich, dass für ihn der sogenannte „Inhalt“ eines Werks als Ausgangspunkt gilt; die formale Seite sieht er in der Kompetenz zu „Anschaulichkeit“ gegeben. „Widerspiegelung“ darf aber nicht beim jeweiligen status quo stehen bleiben, es muss auch die (progressive) „Tendenz“ der Geschichte in den Blick kommen, der Held oder „Typus“ muss gewissermaßen an der Spitze der gesellschaftlichen Entwicklung stehen. Für die Zeit des aufstrebenden Bürgertums im 18. Jahrhundert liegt diese Tendenz in der Befreiung der bürgerlichen Klasse von den Herrschaftsbanden des Feudalismus und der sich anbahnenden planenden Vergesellschaftung der Produktion, die sich von der anarchisch-planlosen Vergesellschaftung, die hinter dem Rücken der Subjekte geschieht, abzuheben beginnt. Für die weitere gesellschaftliche Entwicklung gilt als wesentliche Kraft der planenden Vergesellschaftung die Arbeiterklasse, die als wertproduzierender, aber nicht wertaneignender Teil der Gesellschaft im objektiven Widerspruch zu den Gesellschaftsverhältnissen steht.

In *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sieht Lukács das Ideal der Humanität am Werk, das sich progressiv gegen die sich entwickelnde bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft stellt.⁷³ „Bildung, Persönlichkeitsentwicklung und Humanität“ seien die Ziele des Romans.⁷⁴ Wilhelms explizite Ablehnung der borierten kapitalistischen Arbeitsteilung, des Besitzdenkens, des – für den Bürger entscheidenden – Mangels an ganzheitlicher Entfaltung der individuellen Kräfte und der Adelsprivilegien (mit ihrer Vererbung) stehen im Zentrum der Analyse.⁷⁵ Auch die Handlungsführung mit dem happy ending – den Heiraten zwischen Adeligen und Bürgern – gilt als wesentlich, da sich in ihnen die Utopie der Gleichheit verwirkliche, in der Geburt und Stand null und nichtig sind. Lothario und Natalie verkörpern die humanistischen Ideale in reinster Form.⁷⁶ Die vorgeführte Utopie wachse realistisch aus den wirklichen Grundlagen der Gesellschaft hervor und werde bewusst als Ideal dargestellt, das die Forderungen der Französischen Revolution widerspiegle.⁷⁷ Die natürliche und spontane Philine werde mit „plebejischen“ Zügen ausgestattet.⁷⁸ (Diese Züge sind progressiv, weil sie die Heraufkunft der Arbeiterklasse signalisieren.) Wenn Goethe die Poesie der Humanität gegen die Prosa der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft stelle, dann bedeute das nicht, dass er die verblasene Romantik, für die Mignon und der Harfner stehen, guthieße.⁷⁹ Die harmonische Persönlichkeitsentwicklung sei real aber erst in einer neuen Gesellschaftsordnung, dem „Sozialismus“, möglich.⁸⁰

Lukács' Verfahren ist also das einer „werkübergreifenden“, konkret: soziologischen Interpretation, die das Verstandenhaben der Werkimmanenz voraussetzt (was wir hier aber nicht nachprüfen wollen). Das Werk wird in Beziehung zur gesellschaftlichen Entwicklung gesehen, die nach einem – relativ reduktionistischen und mechanistischen – Geschichtsbegriff interpretiert wird.⁸¹

⁷² Vgl. Georg Lukács: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: G. L.: *Schriften zur Literatursoziologie*. Mit einer Einführung von Peter Ludz, Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein 1985, (Ullstein-Buch 35212), S. 383–402. (Vgl. Georg Lukács: *Schriften zur Literatursoziologie*, 3. Aufl. Neuwied und Spandau: Luchterhand 1968.)

⁷³ Lukács, *Lehrjahre*, S. 383 f.

⁷⁴ Ebd., S. 385.

⁷⁵ Ebd., S. 386 f.

⁷⁶ Ebd., S. 387.

⁷⁷ Ebd., S. 390 f. u. 395 f.

⁷⁸ Ebd., S. 387.

⁷⁹ Ebd., S. 393 f.

⁸⁰ Ebd., S. 397.

⁸¹ Dieser Geschichtsbegriff ist aus den Frühschriften von Karl Marx gewonnen, er folgt nicht den differenzierten Argumenten von *Das Kapital*.

Zur Übersetzungshermeneutik im Zeichen von Freud und Marx schreibt Ter-Nedden: „In seinen Grundzügen ist dieses Verfahren jedoch alt, nämlich so alt wie die Konkurrenz einer ‚poetischen‘ Weltdeutung in Gestalt von Mythen, Bildern, Figuren und Geschichten mit einer ‚prosaischen‘ Weltdeutung der diskursiven Begrifflichkeit, also der naturwissenschaftlichen, philosophischen, theologischen etc. Theorie.“⁸²

Vulgärfreudianische Interpretation

Die Vulgärfreudianer suchen in den literarischen Texten nach Sigmund Freuds Topologie vom „Überich, Ich und Es“ oder nach dem „Ödipus-Komplex“. Auch wenn der Versuch gelingt – und das geschieht deshalb häufig, weil die genannte Topologie und der Ödipus-Komplex ziemlich universale Phänomene sind – so bleibt das einzelne und einzigartige Kunstwerk dabei doch auf der Strecke. Ein Beispiel soll uns diese Behauptung illustrieren. Betrachten wir Franz Kafkas Text *Der Steuermann*:

„Bin ich nicht Steuermann?“ rief ich. „Du?“ fragte ein dunkler hochgewachsener Mann und strich sich mit der Hand über die Augen, als verscheuche er einen Traum. Ich war am Steuer gestanden in der dunklen Nacht, die schwachbrennende Laterne über meinem Kopf, und nun war dieser Mann gekommen und wollte mich beiseiteschieben. Und da ich nicht wich, setzte er mir den Fuß auf die Brust und trat mich langsam nieder, während ich noch immer an den Stäben des Steuerrades hing und beim Niederfallen es ganz umriß. Da aber faßte es der Mann, brachte es in Ordnung, mich aber stieß er weg. Doch ich besann mich bald, lief zu der Luke, die in den Mannschaftsraum führte[,] und rief: „Mannschaft! Kameraden! Kommt schnell! Ein Fremder hat mich vom Steuer vertrieben!“ Langsam kamen sie, stiegen auf aus der Schiffstreppe, schwankende müde mächtige Gestalten. „Bin ich der Steuermann?“ fragte ich. Sie nickten, aber Blicke hatten sie nur für den Fremden, im Halbkreis standen sie um ihn herum und, als er befehlend sagte: „Stört mich nicht,“ sammelten sie sich, nickten mir zu und zogen wieder die Schiffstreppe hinab. Was ist das für ein Volk! Denken sie auch oder schlurfen sie nur sinnlos über die Erde?

Albert M. Reh hat in den Instanzen „Fremder“, „Steuermann“ und „Mannschaft“ die Freud’schen Repräsentanten von Überich, Ich und Es gesehen. Das Ganze sei traumähnlich, aber nicht als Traum dargestellt, dennoch in der Weise interpretierbar, wie man einen Traum verstehen würde.⁸³ Reh hat es nicht darauf abgesehen, im Sinne der *intentio lectoris* Beziehungen zur Psyche des Autors herzustellen oder auch die Psyche der dargestellten Figuren mit dem Instrumentarium von Psychologie und Psychoanalyse zu charakterisieren; er geht im Sinne der *intentio operis* von der Beschaffenheit des Textes aus. Dennoch wird man sagen können, er lege die Begriffe Überich, Ich und Es, gewonnen aus einer psychologischen Theorie, in den Text hinein oder über den Text. (Mit Überich meint Freud die innere Zensurinstanz, mit Ich das rationale Selbst und mit Es die Elemente der Triebstruktur. Der Ödipus-Komplex impliziert einen Affekt gegen einen mächtigen Vater und das Begehren der Mutter.) Ein Konzept psychoanalytischer Theorie wird an den Text herangetragen. Ein X ist in Wirklichkeit A, ein Y ein B und ein Z ein C.

Kafkas Text liest sich in Wirklichkeit wie ein phantastisches Märchen, d. h. wie ein Erlebnis, das so im wirklichen Leben nicht stattfinden kann. Der „Fremde“ kommt aus dem Nichts; er streicht sich über die Augen, als „verscheuche er einen Traum“; er „tritt“ den Steuermann nieder, als wäre er ein Riese; die Schiffskameraden sind „schwankende müde mächtige Gestalten“, und der Steuermann fragt sich, ob sie auch „denken“. Diese Frage passt eigentlich nicht so recht auf Es-Repräsentanten, die man sich zudem schlecht als schwankend und müde vorstellen kann. Schon an dieser Stelle erhebt sich die Frage, ob Rehs quasi allegorische Interpretation treffend ist.

Der Wahrnehmung indessen, dass die phantastische Erlebniszerzählung traumähnlich ist, wird man sich nicht verschließen können. Das berechtigt den Interpreten in der Tat dazu, über die Logik des Traums und seine Bildlichkeit nachzudenken; es liegt offenbar in der *intentio operis*, Traumele-

⁸² Ter-Nedden, *Literarische Hermeneutik*, S. 23.

⁸³ Albert M. Reh: *Psychologische und psychoanalytische Interpretationsmethoden in der Literaturwissenschaft*. In: Wolfgang Paulsen (Hg.): *Psychologie in der Literaturwissenschaft*, Heidelberg 1971, S. 34–55, vgl. S. 41, 42, 46 und 51.

mente und Traumstrukturen ins Werk einzubringen. Auf diese Elemente hinzuweisen, ist für eine textadäquate Interpretation in der Tat nötig.

Nun drängt sich aber noch eine andere, eine quasi soziologische Assoziation bei der Lektüre des *Steuermanns* auf. Man kann im „Fremden“ eine Art Putschisten sehen, der mit Gewalt einen rechtmäßigen Steuermann aus seiner Position verdrängt, während das Volk sich auf die Seite der Macht stellt. Das Niedertreten erscheint wie eine Metapher für Gewaltsamkeit, der Fremde wie eine Allegorie politischer Macht und der Steuermann wie ein letztlich autoritätsabhängiger, mit schwachem Ich ausgestatteter Schwächling, der sich vergeblich und hilflos auf etwas wie ein Recht beruft, ein Recht der Gewohnheit oder das Recht, demokratisch gewählt worden zu sein.

Den Kampf einer Macht gegen eine Rechtsinstanz (*Der Proceß*), eines Vaters gegen einen Sohn (*Das Urteil*), einer Autorität gegen einen Abhängigen (*Das Schloß*) hat Kafka des Öfteren dargestellt.⁸⁴ Eine Art Aphorismus oder Miniparabel von Kafka – wieder in Form einer Ich-Erzählung – lautet:

Es kamen zwei Soldaten und ergriffen mich. Ich wehrte mich, aber sie hielten fest. Sie führten mich vor ihren Herrn, einen Offizier. Wie bunt war seine Uniform! Ich sagte: „Was wollt ihr denn von mir, ich bin ein Zivilist.“ Der Offizier lächelte und sagte: „Du bist ein Zivilist, doch hindert uns das nicht, dich zu fassen. Das Militär hat Gewalt über alles.“⁸⁵

Es ergibt sich eine Parallele zum *Steuermann*. Auch hier diktiert eine Macht, die sich nur durch Gewalt ‚legitimiert‘. Sich in das Werk eines Autors einzulesen und sich die Zeit, in der es geschrieben wurde, zu vergegenwärtigen, ist eine unerlässliche Bedingung für eine Interpretation mit Überzeugungskraft. Zwar beweisen sogenannte „Parallelstellen“ nichts⁸⁶, aber sie können Evidenzen beibringen und Muster erhellen. Der Text bleibt der Parameter, die *intentio operis* entscheidet, was an Herangetragenem brauchbar ist.

Auch die soziologische Lesart ist eine Art Allegorie, die ein A für ein X, ein B für ein Y und ein C für ein Z setzt.

Wichtig scheint mir nun, dass diese ‚Lesarten‘ nicht im Sinne von „A steht für X“ genommen werden dürfen, sondern als reine *Assoziationen* vom Text – tatsächlich – im Sinne einer ‚gleitenden Metaphorik‘ aufgerufen werden, aber sich eben nicht als das „Gemeinte“ verfestigen dürfen. Nach einem Durchgang durch die Assoziationen müssen wir wieder bei der phantastischen Erlebniserzählung ankommen, einer Erlebniserzählung mit Traumstrukturen. Es handelt sich eben nicht um eine Allegorie von Überich, Ich und Es oder von Staatsschiff, Staatsmann, Putschist und Volk. Schon die Vieldeutigkeit oder zumindest Doppeldeutigkeit hebt Kafkas Text über das Allegorische hinaus. Der Text ist unbestimmt-vieldeutig wie ein Rorschach-Test.

In seinem Fazit zur Betrachtung der Position Susan Sontags schreibt Ter-Nedden:

Lesen ist eine Lust. Wer überhaupt ein Interesse an Literatur nimmt, hat diese Lese-Lust und Lese-Sucht an sich erfahren. Der akademische Interpretationsbetrieb, so der gemeinsame Vorwurf [von Susan Sontag u. a.], verwandelt diese lustvolle Lektüre poetischer Texte in kognitive und analytische Prozeduren, bei denen von dieser Lust nichts mehr übrig bleibt.⁸⁷

Ter-Nedden scheint hier – wie Susan Sontag – die „Lust am Text“ als durch den akademischen Betrieb gefährdet einzuschätzen und sie am Leben erhalten zu wollen. Nun ist die Interpretation bzw. Analyse eines Witzes selten witzig, und die Untersuchung eines Eichendorffgedichts selten romantisch. Mit anderen Worten: Die Interpretation und Analyse poetischer Bilder, Mythen und Figuren geschieht in der Regel in diskursiver Sprache. Auf sie kann seit der abendländischen Differenzierung von Poesie und Prosa nicht so leicht verzichtet werden. Zwar kann – und soll durchaus – eine Interpretation geistreich, witzig, pointiert, bildhaft und anschaulich sein, aber eine Strukturbeschi-

⁸⁴ Vgl. Hans H. Hiebel: *Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka*, 2. Aufl. München: Fink 1989.

⁸⁵ Franz Kafka, zit. ebd., S. 85.

⁸⁶ Vgl. dazu Szondi, *Über philologische Erkenntnis*, S. 25 u. 27 f.

⁸⁷ Ter-Nedden, *Literarische Hermeneutik*, S. 29.

bung etwa (von Metrum und Reim oder von einer spezifischen Erzählsituation) wird kaum ohne diskursive – also unpoetische – Sprache auskommen.

Susan Sontag lässt mit ihrer Formel „Erotik der Kunst“ im Grunde offen, ob der Diskurs einer Interpretation selbst „erotisch“ sein möge oder ob der Interpretationsdiskurs als prosaischer der „Erotik“ des Kunstwerks förderlich sein soll, seine „Erotik“ freisetzen soll. Der Idealfall würde beides umfassen. Aber, wie gesagt, Interpretation, Strukturbeschreibung und Analyse werden – zumal in unserem Zeitalter der objektivierenden Beschreibungssprache und abstrakten Wortbildung – ohne diskursive Prosa kaum auskommen.

„Die Lust am Text“ ist etwas, das in der Natur des Kunstwerks liegt, das heißt, das als elementares Konstituens des Kunstwerks gesehen werden muss und nicht als etwas, das vom Rezipienten dem Werk hinzugefügt wird. Daher sprach Kant ganz zu Recht vom „interesselosen Wohlgefallen“⁸⁸ am Kunstwerk. Freilich realisieren sich ein Kunstwerk und damit sein Lustpotential immer nur in der Rezeption, die das Werk sozusagen zum Leben entfacht. Aber die Rezeption – in diesem Sinn – ist nicht etwas, das die Lust von außen an den Text heranträgt wie etwa die Lust, die ans Schach- oder Fußballspiel herangetragen wird. Die Kraft des „delectare“ ist dem Kunstwerk immanent.

11. Paul Celan: Hermetische Lyrik – Synthetisches Interpretieren

Der zuweilen verwendete Begriff des „Synthetischen Interpretierens“, den Jost Hermand in die Literaturwissenschaft einführte⁸⁹, hat nur dann einen Sinn, wenn man davon ausgeht, dass in einem Text mehrere interpretationsbedürftige Komplexe vorhanden sind und verschiedene Interpreten nur jeweils einen der Komplexe erläutern. Miteinander unverträgliche Interpretationen können nicht „synthetisiert“ werden. Zur Synthese kommt man, indem man die miteinander verträglichen Erläuterungen der verschiedenen Interpreten zusammenfasst und sie in eine schlüssige Ordnung bringt. Hier hat, wie in aller Interpretation und der Geisteswissenschaft generell, das Argument der Evidenz, der Plausibilität, der Begründung das letzte Wort. „Evidenz [...] ist das adäquate Kriterium, dem sich die philologische Erkenntnis zu unterwerfen hat.“⁹⁰

Demonstrieren wir die These vom „synthetischen Interpretieren“ an einem hermetischen Gedicht von Paul Celan:

Frankfurt, September
[1968]

Blinde, licht-
bärtige Stellwand.
Ein Maikäfertraum
leuchtet sie aus.

dahinter, klagegerastert,
tut sich Freuds Stirn auf,

⁸⁸ „Interesselos“ meint hier nicht die Abwesenheit von „ästhetischem Interesse“. Da das „Wohlgefallen“ am ästhetischen Gegenstand „ohne alles Interesse“ ist und also „keine Privatbedingungen als Gründe des Wohlgefallens“ in Frage kommen, muss es bzw. das Geschmacksurteil notwendig einen „Grund des Wohlgefallens für jedermann enthalten“, also allgemeingültig sein, d. h. „Anspruch auf Gültigkeit für jedermann“ bzw. „Anspruch auf subjektive Allgemeinheit“ stellen dürfen. Immanuel Kant: Werke. Theorie-Werkausgabe, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1969 (seitenidentisch mit der Insel-Ausgabe, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1956 ff.), Bd. X: Kritik der Urteilskraft, S. 288 f.

⁸⁹ Jost Hermand: Synthetisches Interpretieren. Zur Methodik der Literaturwissenschaft, München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung 1973.

⁹⁰ Szondi, Über philologische Erkenntnis, S. 27.

die draußen
hartgeschwiegene Träne
schießt an mit dem Satz:
„Zum letzten-
mal Psycho-
logie.“

Die Simili-
Dohle
frühstückt.

Der Kehlkopfverschlußlaut
singt.

Ein Interpret mag vor der letzten Strophe „Der Kehlkopfverschlußlaut / singt.“ kapitulieren.

Er macht sich indessen an die Auflösung der vorangegangenen Verse heran. „Freud“ verknüpft sich für ihn mit dem Satz „Zum letzten Mal Psychologie.“ Ihm ist – aus seinem Vorwissen – bekannt, dass die „Dohle“ das Emblem der Familie Hermann Kafkas war. In den Tagebüchern Franz Kafkas findet er Stellen, die ablehnend von der Psychologie bzw. Psychoanalyse sprechen, unter anderem den Satz „Zum letzten Mal Psychologie.“⁹¹ Die Ablehnung Sigmund Freuds, dessen Gesicht wahrscheinlich grob gerastert auf einer Stellwand erscheint und aus deren Rasterquadraten „Klagen“ herausgelesen werden können, scheint also in Kafkas Tagebüchern verbürgt zu sein. Vielleicht spielt der „Maikäfertraum“, der zunächst auf eine Lampe bezogen zu sein scheint, auf Kafkas traumartige Erzählung *Die Verwandlung* an. Sie endet mit dem Tod des in ein Insekt verwandelten Handlungsreisenden Gregor Samsa. Es stirbt an einer Verletzung durch den Vater (der das Insekt mit Äpfeln bombardiert). Das könnte implizieren, dass schlimme Traumata – Verletzungen durch den Vater oder Traumata auf Grund von anderen Umständen⁹² – durch „Psychologie“ nicht zu heilen sind. Kafka selbst schrieb: „Ich [...] sehe in dem therapeutischen Teil der Psychoanalyse einen hilflosen Irrtum.“⁹³

Der Vers „Die draußen / hartgeschwiegene Träne / schießt an mit dem Satz“ legt dem Leser nahe, dass ein (kaum wahrnehmbares) lyrisches Ich sich in einem Innenraum befindet, vermutlich einem Abteil der Frankfurter Buchmesse oder eines Frankfurter Buchladens. Der Vers verknüpft sich mit der hoffnungslosen Ablehnung der Psychologie. Eine „Träne“ ist „hartgeschwiegen“, also zu einem harten Kristall geworden, die Trauer oder das Trauma sind sozusagen ‚eingefroren‘. „Anschießen“ hat auch die Bedeutung „kristallisieren“. Wenn die „Träne“ mit einem „Satz“ anschießt, dann lässt sich auch folgern, dass dieser hoffnungslose Satz „Zum letzten Mal Psychologie“ selbst eine Art gefrorenes Trauma in sich birgt.

Ein anderer Interpret könnte sich nun den letzten Vers „Der Kehlkopfverschlußlaut/ singt“ vornehmen; er könnte herausgefunden haben, dass Kafka noch am Sterbebett in Kierling bei Wien das Manuskript *Josefine die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* korrigierte. Da Kafka an Lungen- und letztlich Kehlkopftuberkulose in Kierling starb, lässt sich folgern, dass die Erzählung von *Josefine* sein Schwangesang kurz vor seinem Tod war, ein Gesang, der freilich mehr herb als lieblich war, das heißt, der Kafkas melancholisch-düstere Art zu schreiben verkörperte. Dazu passt dann auch der eher herbe als melodiose Kehlkopfverschlußlaut „K“, der für Kafka oder seine Protagonisten in *Der Proceß* und *Das Schloß* stünde. In der ungeheuren Verdichtung „Der Kehlkopfverschlußlaut / singt“

⁹¹ Franz Kafka: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1966, S. 107. Vgl. Kafkas Äußerungen zur Psychologie: Hans H. Hiebel: Franz Kafka: „Ein Landarzt“, München: Fink 1984, (= UTB 1289), S. 94–102.

⁹² Celan hat den Tod seiner Eltern im Zug der Besetzung von Czernowitz durch die Nationalsozialisten verkraften müssen, was ein lebenslanges Trauma verursachte und vielleicht am Ende zum Freitod führte. Vielleicht spielt hier nicht nur ein Trauma Kafkas eine Rolle, sondern – im Sinne eines Anflugs von autobiographischer Bedeutung – auch Celans Schicksal und sein Hadern mit der Psychologie.

⁹³ Kafka, Hochzeitsvorbereitungen, S. 335.

dürften – wie in Chiffren – noch mehr Aussagen komprimiert sein, etwa diejenige, dass der Verschlusslaut Aleph hebräisches bzw. jüdisches Sprechen andeutet, und nicht zuletzt diejenige, dass Kafka am „Verschluss“ des Kehlkopfes erstickte.

Die miteinander verträglichen und Sinn machenden Interpretationen können nun miteinander vereint werden. Wir haben keineswegs zwei unterschiedliche Interpretationen vor uns. Es handelt sich selbstverständlich jeweils um eine (evidente, plausible) Auslegung eines Teils oder eines Aspekts des Kunstwerks; die beiden Auslegungen können dann im Sinne der „synthetischen Interpretation“ quasi addiert werden und zu einem schlüssigen Gesamtbefund führen. Der „Kehlkopfverschluss“ bestätigt, dass das Hoffen auf therapeutische Hilfe vergeblich war.

Lägen bei der Interpretation Celans einander widersprechende Auslegungen vor, so dürfte man nicht – wie es leider häufig geschieht – bedauernd (oder auch frohlockend) zum Gemeinplatz „Interpretieren ist eben subjektiv“ Zuflucht suchen und die Devise ausgeben: Alle Interpretation ist beliebig und keine der Interpretationen darf abgelehnt werden. Vielmehr gälte es dann, die jeweiligen Begründungen zu prüfen und gegeneinander abzuwägen, womöglich eine der beiden Lesarten zu widerlegen – oder korrigierend einzuschränken. In diesem Sinne gibt es eine „Interpretationsgeschichte“, die davon ausgeht, dass in der Geschichte der Auslegung eines Textes eine Zunahme an treffender Information stattfindet, dass es einen Prozess der Verbesserung der Interpretation gibt. Davon wäre die „Rezeptionsgeschichte“⁹⁴ zu scheiden, die die historische Abfolge der Auslegungen – Missverständnisse eingeschlossen – historisch kommentiert. Dieser Kommentar würde sich dann in der Regel auf den Zeitgeist oder die Ideologie einer Epoche beziehen. So würde man in einer Auslegung von Lessings *Philotas*, die das Drama als patriotisches Stück missverstehen würde, den aufkeimenden nationalistischen Geist im Preußen des Siebenjährigen Krieges 1756–1783 zu erkennen vermögen.⁹⁵ Aber zur „Interpretationsgeschichte“ trüge das Missverständnis selbstverständlich nichts bei. Interpretationen sind verbesserbar, Rezeptionen sind „unverbesserlich“⁹⁶.

Von der Interpretation des Textsinnes müssen wir gewissermaßen zur Rezeption zurückkehren; die Interpretation – für sich genommen – ersetzt nicht die Lektüre des Textes, wie Peter Szondi zeigte.

Interpretationen sind hier Schlüssel. Aber es kann nicht ihre Aufgabe sein, dem Gedicht dessen entschlüsseltes Bild an die Seite zu stellen. [...] Das philologische Wissen darf also gerade um seines Gegenstands willen nicht zum Wissen gerinnen.

In Formulierungen wie „Der Kehlkopfverschlusslaut/ singt“ wirkt doch die ungeheure Verdichtung als ästhetisches Gebilde, und der Prozess der Enträtselung gehört zum Wesen und Wesentlichen der Rezeption bzw. Interpretation des Celan’schen Gedichts.

12. Hermetische Lyrik und Hermetismo

Man nennt schwerverständliche Lyrik wie jene Paul Celans – oder etwa Ezra Pounds – „hermetisch“. Der Begriff „Hermetismo“ im engeren Sinne wurde im Hinblick auf die Sinnfülle der Gedichte moderner Lyriker wie Giuseppe Ungaretti verwendet.

Bei Ungaretti bildet sich quasi ein Halo, eine Aura von Bedeutungen um ein Gebilde mit maximal simpler Sprache:

⁹⁴ Insbesondere Hans Robert Jauß hat sich der „Rezeptionsgeschichte“ gewidmet und sie theoretisch zu begründen versucht. Vgl. Jauß, *Literaturgeschichte*; Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Der Aufsatz zur „Literaturgeschichte“ geht auf eine Rede an der Konstanzer Universität im Jahr 1967 zurück. Zur Kritik an der Rezeptionsgeschichte vgl. die Ausführungen zu Heinz Schlaffer und Gisbert Ter-Nedden im folgenden Kapitel [meines Buches, vgl. Fußnote 6].

⁹⁵ Vgl. dazu Ter-Nedden, *Lessings Trauerspiele*, S. 114–163.

⁹⁶ Heinz Schlaffer: *Ursprung, Ende und Fortgang der Interpretation*. In: *Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven*. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984, hg. von Georg Stötzel, 2. Teil: *Ältere Deutsche Literatur*. Neuere Deutsche Literatur, Berlin, New York: de Gruyter 1985, S. 385–397, Zit. S. 396.

Universo

Col mare
mi sono fatto
una bara
di freschezza

Universum

Mit dem Meer
habe ich mir
eine Bahre aus Frische
gemacht

Eine imaginierte Bahre wird zur Metapher für das Meer, und das Meer wird zur Metapher für eine (imaginierte) Bahre aus Frische. Dargestellt wird der Prozess der Imagination: Die poetische Einbildungskraft macht aus dem Meer die fiktive Bahre aus Frische. Unausgesprochen – also hermetisch – bleibt der gesamte Kontext der Meeresbetrachtung, ja, der Vorstellung des Universums. Es entsteht ein Halo aus Assoziationen; es werden frische Gischt, frische Luft, kühles Wasser, leichte Brise usw. assoziierbar und bilden einen Halo, einen Hof um eine Lichtquelle, einen semantischen Kern.

Über die Poetik solchen Verfahrens hat Ungaretti selbst ein Gedicht geschrieben:

Mattina

M'illumino
d'immenso

Morgen

Ich erleuchte mich
durch Unermeßliches

Morgen ist wieder offen für zahlreiche Sinnesassoziationen. Dargestellt wird ein Augenblick am Morgen, in dem vielleicht die Weite des Meeres, der Erde, des Himmels wahrgenommen und zugleich ins Innere aufgenommen wird. Man mag sich an Ezra Pounds Definition von „image“ erinnern, es stelle einen „intellektuellen und emotionalen Komplex innerhalb eines Augenblicks dar“.⁹⁷ Das Dichtergedicht spricht metasprachlich über das Dichten (das Sich-Erleuchten) und ist zugleich ein konkretes Gedicht, es spricht hermetisch (vieldeutig und bedeutungsoffen) über das Dichten und ist zugleich eine hermetische Dichtung (welche die Fülle der Welt assoziieren lässt).

Hermetische Gedichte wie jene Celans arbeiten mit Verdichtung, mit maximaler Information, Gedichte des Hermetismo dagegen konstituieren sich durch Weglassen, durch Aussparung.

13. „Aber Interpretieren ist doch immer subjektiv“

Aus Schüler- und Studentenmund hört man wiederholt die Beteuerungen: „Aber Interpretieren ist doch immer subjektiv“⁹⁸; „Ich habe nur eine Interpretation von vielen Möglichkeiten gegeben“; „Ich habe nur meine Meinung wiedergegeben“; „Andere haben eben eine andere Meinung“; „Ich verlasse mich auf mein Gefühl“ usw. Solche Aussagen ergeben sich besonders dann, wenn „Meinungsverschiedenheiten“ bei der Interpretation auftreten. Sie stehen in Widerspruch zu dem, was der Interpret in Wirklichkeit tut. Indem er über einen Text spricht, das heißt, sich redend oder schreibend an einen Adressaten richtet, ist er doch schon auf dem Weg, sich verständlich zu machen, das Richtige zu treffen, objektiv und nicht subjektiv zu verfahren, aus dem „Meinen“ ins Allgemeine zu treten. Indem wir miteinander kommunizieren, versuchen wir schon immer, uns zu verständigen und gerade nicht zu unterstellen, alles Reden sei subjektiv und alles Sich-Verständigen sei

⁹⁷ Ezra Pound, zit. in: Hiebel, Das Spektrum der modernen Poesie. Teil II, S. 138.

⁹⁸ Vgl. dazu: Hans H. Hiebel: Dichtung – Theorie und Deutung. Eine ästhetische Propädeutik, München: Fink 1976, S. 34 ff.

letztlich unmöglich. Dennoch begeben wir uns beim Interpretieren (speziell von Gedichten) gern in den Widerspruch, zu sprechen und doch paradoxerweise zugleich zu denken, Verständigung sei unmöglich, Interpretieren sei letztlich beliebig. Der Widerspruch ist dann geradezu eklatant, wenn man in der Interpretation auch mit Begründungen und dem Prinzip der Plausibilität oder Evidenz arbeitet. Man begibt sich damit eindeutig auf das Feld der Kategorien „richtig–falsch“, denen man angeblich abschwört. Sprechen – und erst recht begründendes Sprechen – heißt immer schon, aus der Subjektivität herauszustreben in Objektivität, Allgemeinheit. „Indem die *Sprache* das Werk des Gedankens ist, so kann auch in ihr nichts gesagt werden, was nicht allgemein ist. Was ich nur *meine*, ist *mein*, gehört mir als diesem besonderen Individuum an; wenn aber die Sprache nur Allgemeines ausdrückt, so kann ich nicht sagen, was ich nur meine. Und das *Unsagbare*, Gefühl, Empfindung ist nicht das Vortreffliche.“⁹⁹

Sicherlich geht das Interpretieren, genauer: das Rezipieren, immer vom Subjekt und seiner ganz bestimmten Geschichte und Verfassung aus; aber es ist – wie schon ausgeführt – die subjektive Rezeption von der Interpretation des Haltbaren, der in der Sprache des Gedichts ausgedrückten Aussage, zu scheiden. Private Assoziationen gehören nicht in die Interpretation, sie sind auszusondern; wenn sie indessen etwas wie parallele Erfahrungen ausdrücken, die eine im Gedicht ausgedrückte Erfahrung erhellen können, dann können sie mit in die Interpretation aufgenommen werden. Man nimmt dann die im Werk dargestellte Erfahrung als *pars pro toto*. Subjektives wird damit in Allgemeines überführt.

Als „subjektiv“ – in gewissem Sinn, nicht im Sinne von Beliebigkeit – können wir allerdings jene Interpretationen betrachten, die von bestimmten – individuellen – Zwecksetzungen ausgehen. So kann ich mir die Aufgabe stellen, Franz Kafkas *Das Schloß* im Hinblick auf die patriarchalisch-autoritäre Gesellschaftsstruktur der Donaumonarchie und ihre bürokratischen Institutionen zu Kafkas Zeiten zu untersuchen. Oder ich kann mir den „subjektiven“ – nämlich psychologischen – Zweck setzen, *Das Schloß* im Hinblick auf die Unzugänglichkeit der Autorität des Vaters Hermann Kafka zu befragen; spiegelt die Unzugänglichkeit der sozialen Welt des Schlosses quasi das starke Überich, das – dem *Brief an den Vater* zufolge – der autoritäre Vater Hermann dem Sohn Franz hinterlassen hat? „Das maßlos überzeichnete Bild des Vaters wird auf die geographische, historische und politische Karte der Welt projiziert, um weite Flächen von ihr zu bedecken.“¹⁰⁰ Der Ödipus-Komplex wird ins Immense vergrößert. Die soziologische Fragestellung wie auch die psychologische sind subjektiv in dem Sinne, dass – je nach individuellem Zweck – über die Werkimmanenz des Romans hinausgegangen wird und eine „werkübergreifende“ Interpretation, eine Zusatz-Interpretation unternommen wird. (Über das Verhältnis von werkimmanenter zu werkübergreifender Interpretation werden wir noch an verschiedenen Stellen zu sprechen haben.)

Vorbedingung einer solchen Zusatz-Interpretation ist freilich das Verstehen der Werkimmanenz des jeweiligen Textes. Man muss die Hierarchie, die in *Das Schloß* und auch in *Der Prozeß* herrscht, bereits herausgearbeitet haben und muss die Aura des Metaphorischen, Allegorischen, Sinnbildlichen bereits erkannt haben, bevor man sozialhistorische oder psychologische Deutungen anhängt. Verkehrt ist in diesem Zusammenhang das irrationale Zusammenwerfen der „Subjektivität“ als subjektiver Zwecksetzung mit der „Subjektivität“ im Sinne von Beliebigkeit. Interpretation und Zusatz-Interpretation müssen getrennt betrachtet werden, gehen aber in der wirklichen Praxis – wie etwa in *Kafka. Für eine kleine Literatur* – häufig ineinander über. Dieses häufige Zusammenfallen der beiden Perspektiven dürfte ein Grund dafür sein, dass man so oft von der „Subjektivität“ (im Sinne von Beliebigkeit) spricht und eben auch die werkimmanente Interpretation unter dieses Urteil fallen lässt. Der Begriff „Interpretation“ wird dann – irreführend – für zwei verschiedene Verfahren verwendet.

⁹⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, Bd. 8: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, Teil I, S. 74.

¹⁰⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, (= es 807), S. 16.

14. Mein Gefühl

Auf besonders rutschiges Glatteis bewegt man sich, wenn man sich auf das eigene, subjektive „Gefühl“ beim Interpretieren beruft, wenn man sagt „Interpretation ist eine Sache des Gefühls“. Nun geht die werkimmanente Interpretation – so bei Emil Staiger – häufig von einer anfänglichen Empfindung beim Interpretieren aus, von „unserem unmittelbaren Gefühl“. „Das Kriterium des Gefühls wird auch das Kriterium der Wissenschaftlichkeit sein. [...] ‚Rhythmus‘ nenne ich dieses Gefühl [...].“¹⁰¹ Gerade bei Gedichtrezeptionen – mehr als bei der Lektüre von Dramen oder Romanen – wird man in der Tat von „Gefühlen“ ausgehen, da die poetische Sprache der sinnlichen Bilder, der musikalischen Komposition in Versen oder Reimen, die emotionalen Apostrophen usw. die Sinne des Rezipienten unmittelbar ansprechen. „Gefühl“ vermitteln freilich auch dramatische und epische Werke. Literatur als Poesie hat es auf das Miterleben abgesehen. Poesie ist Mimesis menschlicher Handlungen. Die Mimesis personalen Welterlebens bringt jenes Erleben vor Augen und Ohren, „das wir als leib-, zeit- und sinnhafte, geschlechtliche, sterbliche, sprechende Wesen haben“.¹⁰² Die poetische Mimesis macht jene affektive Teilhabe am Dargestellten möglich, das „Mithoffen und Mitbängen, Mit-Leiden und Mit-Lachen“.¹⁰³

Was die antike Poetik mit „delectare“ meinte, wird uns deutlicher, wenn wir uns das eben Zitierte vor Augen führen. Im Hinblick auf Romane oder Dramen ist es vor allem das Fazit am Ende des Werks, das uns „Gefühle“ vermittelt. Die Wirkpoetik der Tragödie hat sich in starkem Maße auf dieses Gefühl bezogen. Das Gefühl des tragischen Unglücks stellt sich, so zeigte schon Aristoteles, dann ein, wenn ein moralisch grundsätzlich integrierender Mensch sich durch ein kleines Verschulden, die „hamartia“, ins Unglück stürzt.¹⁰⁴ Lachen müssen wir, wenn ein Tor lächerlich gemacht wird oder wenn sich ein drohendes Unglück in der Komödie in Wohlgefallen auflöst. Über solche Gefühle und ihre Bedingungen lässt sich sehr wohl rational sprechen. Auch das Mithoffen und Mitbängen lässt sich in einem Drama oder Roman gut verfolgen und analytisch darstellen. Und das „interesselose Wohlgefallen“ Kants lässt sich in der „Wertung“ eines Kunstwerks, dessen Kohärenz, Stimmigkeit, Einheitlichkeit, Ganzheitlichkeit uns beeindruckt, rational festmachen.

Das Sich-Beziehen auf das eigene „Gefühl“, wenn man die Meinigkeit und die Beliebigkeit einer Interpretation zu rechtfertigen sucht, ist freilich *irrational*. Und vor allem ist zu beachten, dass jeder Interpretation der „Gefühlsqualitäten“ eines Werks (seiner Details und seines Verlaufs) immer die Interpretation des intendierten Wortsinns, die „philologische Interpretation“ voraufgehen muss. Die „ästhetische Interpretation“, auf die wir noch eingehen müssen, setzt die poetische Formung erst in eine Beziehung zum Wortsinn, nachdem dieser geklärt ist. Das Gleiche gilt für die „Analyse“, die die Wirkpoetik eines ästhetischen Gebildes untersucht (und die man zur „ästhetischen Interpretation“ rechnen kann).

Hier – im Kontext der Überlegungen zum „Gefühl“ und zur Wirkpoetik ästhetischer Gebilde – sei nochmals das Beispiel des Bade-Witzes angeführt:

Vor einer Badeanstalt im Lemberg treffen sich zwei Juden. Der eine fragt den anderen: Hast Du genommen ein Bad? Der andere antwortet: Wieso? Fehlt eins?

Die „philologische Interpretation“ wird darauf hinweisen, dass „nehmen“ auch „stehlen“ heißen kann. Die diskursive Erklärung ist selbst nicht notwendigerweise witzig. Die „ästhetische Interpreta-

¹⁰¹ Emil Staiger: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1971, S. 10 f. (1. Auflage: Zürich: Atlantis 1955.)

¹⁰² Gisbert Ter-Nedden: Buchdruck und Aufklärung. Zur Mediengeschichte von Literatur und Poetik [Studienbrief der Fernuniversität Hagen. Hagen 1999], S. 24.

¹⁰³ Ebd., S. 22.

¹⁰⁴ Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982, (= RUB 7828), S. 38 u. 39.

tion“ weist auf das Moment, das Sigmund Freud „Verschiebungswitz“ genannt hat.¹⁰⁵ Die Bedeutung von „baden“ rutscht auf Grund der Homophonie von „ein Bad nehmen“ in die Bedeutung von „stehlen“. Eine weitere „Analyse“ könnte auf die implizierte Verblüffung des zweiten Juden abheben und damit andeuten, dass ihm „Sauberkeit“ kein primäres Bedürfnis ist.

Wenn eine unbegründete Interpretation mit dem ‚Argument‘ verteidigt wird: „Ich sehe das halt so. Ich verlasse mich auf mein Gefühl“, dann muss sie sich den Hinweis auf den Mangel an Begründung und Rationalität gefallen lassen (und sich mit einem Gegenargument auseinandersetzen).

Vieldeutigkeit

Zum Problem des bloßen „Meinens“ bzw. der Selbstbezeichnung, nur „subjektiv“ interpretiert zu haben, gehört auch der Aspekt der *Vieldeutigkeit*. Es gibt die These, Interpretationen müssten sich nicht rechtfertigen, da ein Werk „viele“ Deutungen zulasse. Das ist wahr – und falsch. Es ist wahr, weil ein Werk mehrere – begründete – Interpretationen zulässt, es ist falsch, weil ein Werk unbegründete Interpretationen nicht zulässt. Wenn Interpretationen einander widersprechen, dann wird man prüfen müssen, welche von ihnen genügend Plausibilität besitzt, welche begründet, textsinnkonform und kohärent ist, und wird gegebenenfalls die eine Lesart zurücknehmen oder einschränken und modifizieren – und die andere bestätigen. Sind die zwei oder drei Interpretationen indessen sinnkonform, passen sie alle kohärent in das Sinngefüge des Werks, so wird man nicht von „Subjektivität“ sprechen können, sondern wird die Auslegungen im Sinne der „synthetischen Interpretation“ miteinander addieren können. Nicht jeder der Interpreten wird dann auf „seiner“ Interpretation beharren können, als schlosse sie andere aus; man wird die Vieldeutigkeit in ihrer Eindeutigkeit erkennen und festlegen können, das heißt, man wird die verschiedenen Deutungen in Eindeutigkeit erkennen und miteinander addieren können. „Synthetische Interpretation“ fügt die – einander ergänzenden – Elemente der Beobachtung zusammen. So mag der eine, wenn bei Bertolt Brecht von den „Reden des Anstreichers“, also „Hitlers“, die Rede ist, an das Brüllen Hitlers denken, der andere an die Inhalte, an die Rüstung für einen Krieg, an das Ziel der Vernichtung der „Volksfeinde“, der Juden. Wer dabei an Hitlers braunes Hemd oder sein Bärtchen denkt, der ist schon auf dem Wege zu einer „Anschlussgeschichte“ – und verstößt gegen die „Dichte“ fiktionaler Gegenstände.

15. „Dichte“ in fiktionalen Texten

In der fiktiven Welt der Poesie haben wir es mit der „Unvollständigkeit ihrer Gegenstände“ zu tun.¹⁰⁶

Für einen Gegenstand, der uns nur durch die Eigenschaften, die in einer Beschreibung vorkommen, gegeben ist, können wir sein Sosein nur durch diese erfassen: Ob Eduard – in der Geschichte, die Goethe erzählt – an jenem Aprilmittag, von dem am Beginn der *Wahlverwandtschaften* die Rede ist, ein grünes Halstuch getragen hat oder nicht, wissen wir nicht und können wir nicht wissen, weil im Text von keinem Halstuch die Rede ist. Wenn aber weder das eine noch das andere *gesagt* wird, dann ist auch der Gegenstand selbst in bezug auf die in Frage kommende Eigenschaft nicht bestimmt und also unvollständig. Doch die Unvollständigkeit des Gegenstandes ist nicht bloß erkenntnismäßiger Art, nicht nur eine Folge fehlender Information. Auch ein Gott könnte die fehlende Bestimmung nicht beibringen, um den Gegenstand zu vervollständigen. Die Unvollständigkeit fiktiver Gegenstände ist vielmehr ontologischer Natur und eine Folge der Konstitution des fiktiven Gegenstandes selbst, die für sich selbst dicht ist. Unter der Dichte der Konstitution oder der Bestimmungen eines Gegenstandes verstehen wir seine Abgeschlossenheit gegenüber Ergänzungen, seine wesensmäßige Unbestimmtheit. „Dichte“ also nennen wir eine Bestimmung, die nicht auffüllbar, ergänzbar ist.¹⁰⁷

Wir können in diesem Zusammenhang implizierte von nicht implizierten Eigenschaften unterscheiden. Ein Halstuch wird in den *Wahlverwandtschaften* keine Rolle spielen, so dass ein solches auch nicht rückwirkend angenommen werden könnte. Wohl aber mag es – zunächst unerwähnte – Eigenschaf-

¹⁰⁵ Vgl. Sigmund Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. In: S. F.: Studienausgabe Bd. IV: Psychologische Schriften, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1972, S. 9–219, siehe S. 51.

¹⁰⁶ Haller, *Facta und Ficta*, S. 76.

¹⁰⁷ Ebd.

ten geben, die im späteren Verlauf wichtig werden. Man muss „zwischen den möglichen Implikationen, die zum Sinn eines Textes gehören, und denen, die nicht dazu gehören“, unterscheiden.¹⁰⁸ Es hat keinen Sinn, unvollständigen und „dichten“ Gegenständen beliebige Eigenschaften anzudichten, wir gelangen damit bestenfalls zu „Anschlussgeschichten“. Brecht spielt auf die Inhalte der „Reden des Anstreichers“ an; sie bilden notwendige Implikationen, weil sie zum „Sinn“ des Textes bzw. zum Kontext passen; das „braune Hemd“ gehört nicht zu solchen notwendigen Implikationen.

¹⁰⁸ Hirsch, Prinzipien, S. 86.