

Paul Gerhard Klussmann
Bochum

Wissenschaft und Kunst der Interpretation

Hubert Orłowski herzlich zugeeignet

Die Aufgabe der Interpretation ist so alt wie die menschliche Sprache und Kultur; denn Lebensorientierung ist nur möglich durch das Verstehen von Zeichen, sei es durch Decodierung oder Interpretation. So hat denn auch das lateinische Verbum „interpretari“ schon früh in den Schriften der klassischen Autoren die Bedeutung von „aufnehmen, verstehen, beurteilen, begreifen“. „Pauci agricolam interpretantur“: „Wenige nur begreifen den Landmann“ liest man etwa bei Tacitus.¹ Diesen lebenspraktischen und umfassenden lateinischen Wortsinn von „interpretari“ nimmt Umberto Eco auf, um auf solche Weise die stete Aktivität der Zeichenbenutzer und ihren Beitrag zur jeweiligen Bedeutungskonstitution einer Zeichenfunktion hervorzuheben, wenn er nämlich den Umgang mit Zeichen in der Gesellschaft nicht nur als Denotation, sondern als Interpretation begreifen möchte. Freilich nähert sich Eco unserem literatur- und kunstwissenschaftlichen Begriff der Interpretation an, wenn er in seinem Buch *Das offene Kunstwerk* mit Nachdruck darauf verweist, daß ästhetische Botschaften aller Art durch ihre Konnotationen stets Unbestimmtheits- und Leerstellen lassen und daß daher der interpretierenden Deutung immer auch ein Moment von Kreativität, aber natürlich auch von Unbestimmtheit zukommt;² d.h.: Die Interpretation, richtig verstanden, kann im Grunde nicht nur wissenschaftliche Deskription, Analyse und Auslegung sein, sie erfordert auch kunsthandwerkliches Können, das mit der Technik und Struktur des Kunstwerks korrespondiert.

Verfahren der Interpretation sind im deutschen Sprach- und Kulturbereich vor allem in der Goethezeit und der Romantik bedacht, erörtert und auf mannigfache Weise beschrieben worden. Der bedeutende und berühmte Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe enthält eine Fülle von Bemerkungen und Ausführungen zur Rezeption und Interpretation von Literatur- und Kunstwerken verschiedenster Art. Wie sich inneres Mitgehen, Bewunderung und Deutung in der Interpretation verbinden können, demonstriert mit Deutlichkeit ein Brief Schillers, in dem er über die Mignon-Gestalt in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* spricht:

Sonst finde ich alles, was Sie mit Mignon, lebend oder tot, vornehmen, ganz außerordentlich schön. Besonders qualifiziert sich dieses reine und poetische Wesen so

¹ Vgl. Der kleine Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. Bearbeitet von Michael Petschenig. Berlin, Leipzig 1936, S. 27.

² Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. Frankfurt am Main, 6. Aufl. 1993. – Vgl. Helge Schalk: *Umberto Eco und das Problem der Interpretation*. Würzburg 2000, S. 121ff. und 125ff.

trefflich zu diesem poetischen Leichenbegängnis. In seiner isolierten Gestalt, seiner geheimnisvollen Existenz, seiner Reinheit und Unschuld repräsentiert es die Stufe des Alters, auf der es steht, so rein, es kann zu der reinsten Wehmut und zu einer wahr menschlichen Trauer bewegen, weil sich nichts als die Menschheit in ihm darstellte. Was bei jedem andern Individuum unstatthaft – ja in gewissem Sinn empörend sein würde, wird hier erhaben und edel.³

Schillers Interpretationsthese der geheimnisvollen, poetischen und ursprünglich menschheitlichen Gestalt der Mignon-Figur in Goethes Roman ist durch neuere Forschungen auf mannigfache Weise bestätigt oder erläutert worden, so wenn Artur Henkel erklärt: „In ihren Liedern singt ein Es aus ihr“, wenn Peter Pfaff darlegt, daß Mignon „aus einer ersten, noch archaischen Kultur in die helle settecentistische Welt des Romans“ eintrete oder wenn Friedrich A. Kittler erklärt, das Rätsel Mignon sei „ein Kind der alten Zeit“.⁴ Goethe, um noch einen Augenblick beim Briefwechsel zu verweilen, beklagt sich im Brief vom 7. Juli 1796 über Leserbemerkungen zu seiner Idylle *Alexis und Dora*, weil sie erkennen ließen, „daß es unsern Hörern und Lesern eigentlich an der Aufmerksamkeit fehlt, die ein so obligates Werk verlangt. Was ihnen gleich einleuchtet, das nehmen sie wohl willig auf, über alles, woran sie sich nach ihrer Art stoßen, urteilen sie auch schnell ab, ohne vor- noch rückwärts, ohne auf den Sinn und Zusammenhang zu sehen [...]“.⁵ Was Goethe als Mangel an Aufmerksamkeit diagnostiziert und tadelt, ist das Defizit des Lesers an Interpretationsbereitschaft, d.h. Mangel an Bereitschaft, sich aus dem leichten und schnellen Dahingleiten der umgangssprachlichen Rede und Kommunikation zu lösen, um das wahrnehmen zu können, was auf irgendeine Weise verwirrend und neu ist, was dem schnellen Auffassen Widerstand leistet, was rundum betrachtet oder bedacht sein will, wie jedes Kunstwerk es fordert. Paul Valéry treibt das Problem des Wort- und Sprachverstehens auf die Spitze, wenn er in seinem Essay *Dichtung und abstraktes Denken* behauptet, daß ein in der gewohnten Rede einfaches, klares und präzises Wort, isoliert betrachtet oder in einen ganz neuen Zusammenhang gestellt – er sagt „bei den Flügeln genommen“ – plötzlich ein Mehr an Bedeutung gewinnen könne, so daß es sich am Ende „in ein Rätsel“ verwandle, „in einen Abgrund, in eine Marter des Denkens“.⁶ Damit ist nun mit äußerster Nachdrücklichkeit die Aufgabe und die Forderung der Interpretation bezeichnet. Das Rätsel fordert vom Leser, Hörer oder Betrachtet gleichermaßen künstlerisch kreative und wissenschaftlich

³ Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. In drei Bänden. Nach den Handschriften herausgegeben von Hans Gerhard Gräf und Albert Leitzmann. Leipzig 1955. Band 1, S. 178 (Brief vom 02. Juli 1796).

⁴ Vgl. Artur Henkel: Versuch über „Wilhelm Meisters Lehrjahre“. In: Artur Henkel: Goethe-Erfahrungen. Stuttgart 1982, S. 112. – Peter Pfaff: Plädoyer für eine typologische Interpretation von „Wilhelm Meisters Lehrjahre“. In: Text und Kontext 5/2 (1977), S. 44. – Friedrich A. Kittler: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters. In: Gerhard Kaiser / Friedrich A. Kittler: Dichtung als Sozialisationsspiel. Göttingen 1978, S. 38.

⁵ Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Band 1, S. 190.

⁶ Paul Valéry: Dichtkunst und abstraktes Denken. In: Paul Valéry: Zur Theorie der Dichtkunst. Frankfurt am Main 1975, S. 139.

kritische Bemühung zur Lösung. In einer Äußerung über echte Rezension formuliert Friedrich Schlegel die von Goethe und Valéry angemahnte Aufgabe so: „Die echte Rezension sollte die Auflösung einer kritischen Gleichung, das Resultat und die Darstellung eines philologischen Experiments und einer literarischen Recherche sein.“ Daß bei Texten die Philologie ins Spiel gebracht wird, leuchtet ein, aber wie sieht die Anordnung und Darstellung des Experiments aus und wie erfolgt angemessen die literarische Recherche? „[...] mit philosophischem, poetischem oder sittlichem Sinn“, antwortet Friedrich Schlegel in einem anderen Fragment.⁷ Etwa gleichzeitig mit Schlegel hat Friedrich Schleiermacher Grundfragen der Hermeneutik zum Anlaß genommen, um die Aufgaben der Interpretation zu bestimmen, wobei er davon ausging, daß es drei verschiedene Arten der Interpretation gebe, die „grammatische“, die „technische“ und die „psychologische“.⁸

Natürlich geht der Begriff der „grammatischen Interpretation“ zurück auf ein lange schon erprobtes Verfahren in der Geschichte der Auslegungskunst, auf die Methode der sprachlichen und sprachlogischen Untersuchung eines Textes vornehmlich mit Hilfe der Wort- und Bedeutungsforschung, der Lautlehre, der Syntax und der Rhetorik. Fast unvermittelt geht diese linguistisch-rhetorische Methode über in den sprachlichen Kommentar eines Textes; denn dieser Teil des Kommentars sucht alle Phänomene zu erfassen und zu erklären, die sich aufgrund von Lexika, von geltenden grammatischen Regeln und rhetorischer Überlieferung objektiv erfassen lassen. Indessen greift unser aktuelles Verständnis von Kommentar weit über den linguistisch-rhetorischen Sektor hinaus: Als Beispiel für die Praxis des wissenschaftlichen Kommentars wähle ich die Ausgabe von Ludwig Tiecks *Phantasmus* durch Manfred Frank, da ich für diese Ausgabe die Grundlinien der Kommentierung gemeinsam mit dem Herausgeber entwickelt und einige Kommentare auch selbst ergänzt habe. Der erste Satz der *Phantasmus*-Dichtung lautet: „Dieses romantische Gebirge, sagte Ernst, erinnert mich lebhaft an einen der schönsten Tage meines Lebens“.⁹ Der Kommentar erklärt die Wendung „Dieses romantische Gebirge“:

Das Wort *romantisch*, das 1734 im *Bernischen Spectateur* neben dem bis dahin üblichen „romanisch“ vorkommt und sich ableitet aus dem Gattungsnamen *Roman* / *Romanze*, meint im 17. und im 18. Jahrhundert das romanhaft Wunderbare, vor allem

⁷ Friedrich Schlegel: *Schriften zur Literatur*. Herausgegeben von Wolf Dietrich Rasch. München 1970, S. 71. – Vgl. dazu auch S. 78: „Eine sogenannte Recherche ist ein historisches Experiment ...“.

⁸ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: *Hermeneutik*. Nach den Handschriften neu herausgegeben und eingeleitet von Heinz Kimmerle. Zweite verbesserte und erweiterte Auflage. Heidelberg 1974, S. 31, 56, 86ff. Vgl. dazu: Hendrik Birus: *Schleiermachers Begriff der „technischen Interpretation“*. In: *Schleiermacher-Archiv Band 1*. Internationaler Schleiermacher-Kongreß Berlin 1984. Herausgegeben von Kurt-Victor Selge. Berlin, New York 1985, S. 591-599. Vgl. auch: Manfred Frank: *Das individuelle Allgemeine*. Textstrukturierung und –interpretation nach Schleiermacher. Frankfurt am Main 1977.

⁹ Ludwig Tieck: *Phantasmus*. Herausgegeben von Manfred Frank. Ludwig Tieck. *Schriften in zwölf Bänden*. Herausgegeben von Manfred Frank, Paul Gerhard Klusmann, Ernst Ribbat, Uwe Schweikert, Wulf Segebrecht. Band 6. Frankfurt am Main 1985, S. 13.

die in volkssprachlichen Epen erzählten abenteuerlichen Liebesgeschichten der ritterlichen Zeit, besonders in der lockeren, oft ironisch sich selbst reflektierenden Form, deren Meister Ariost und Cervantes sind.¹⁰

Leicht erkennt man, daß die Worterklärung zur Literatur- und Kulturgeschichte vorstößt, wobei Fragen des Wortgebrauchs nicht nur gattungsspezifisch begründet sind, sondern aus stiltypischen Merkmalen von Ironieverfahren einzelner älterer Autoren abgeleitet werden. Zusätzlich gibt der Kommentar noch einen intertextuellen Verweis, wenn er den Anfang von Wielands *Oberon*-Dichtung (1780) erwähnt, wo von einem „Ritt ins alte romantische Land“ erzählt wird. Schließlich ergänzt noch ein Hinweis auf A. W. Schlegels Berliner Vorlesungen über die *Geschichte der romantischen Literatur* (1802/03) die Informationen dieses Kommentars, so daß erkennbar wird, daß der *Phantasmus*-Autor des Jahrs 1812 mit der erzählenden Setzung eines „romantischen Gebirges“ sowohl eine rein fiktionale Region wie auch einen Ort historischer und autobiographischer Begebenheiten bezeichnen kann, der einst zur Konzeption einer programmatisch neuen und modernen romantischen Literatur führte. Man vermag auch zu erkennen, wie hier der Kommentar trotz der Objektivität und Nachprüfbarkeit aller Befunde unvermittelt ins Feld der Interpretation vorstößt, zumal wenn man noch erfährt, daß in der Literaturdiskussion der Zeit „romantisch“ zum Gegenbegriff von „klassisch“ sich entwickelte.¹¹ Natürlich sei nicht vergessen zu erwähnen, daß der Kommentar zum Werk auch die Textgrundlage, die Textredaktion und die Geschichte der Textausgaben dokumentiert. Doch uns interessiert hier die Übergangszone vom linguistisch-rhetorischen und historischen Kommentar zur „technischen“ und „psychologischen“ Interpretation, um Schleiermachers Begriffe noch einmal in Erinnerung zu bringen. Peter Szondi hat Schleiermachers Thesen von der technischen Auslegung in die Nähe der modernen Poetik von Valéry zu rücken versucht, wenn er erklärt: „In der technischen Interpretation liegt die Betonung auf der Techné, auf dem individuellen Stil als der besonderen Modifikation der Sprache und als der besonderen Kompositionsweise; in der psychologischen liegt sie auf dem Lebensganzen des Individuums“; in der „grammatischen Interpretation“ liege die Betonung dagegen auf der „objektiven Totalität der Sprache“.¹²

Genau auf der Linie von Szondis Erklärung liegen die Deutungsaspekte, die Manfred Frank in seinem Kommentar zu den *Phantasmus*-Märchen Tiecks anbietet. Zuerst wird das Verhältnis von Rahmenerzählung und Binnenmärchen bestimmt, sodann die gemeinsame Struktur der Märchen und zuletzt das wiederkehrende zentrale Motiv: die Preisgabe eines Geheimnisses, die tödlich und lebenszerstörend wirkt, nicht nur für die Hauptfigur, deren Lebensgeschichte als Märchen erzählt

¹⁰ Ludwig Tieck: *Phantasmus*, S. 1211ff.

¹¹ Ludwig Tieck: *Phantasmus*, S. 1212ff.

¹² Peter Szondi: Schleiermachers Hermeneutik heute. In: Peter Szondi: *Schriften II*. Redaktion Wolfgang Fietkau. Herausgegeben von Jean Bollack u. a. Frankfurt am Main 1978, S. 106-130.

wird, sondern auch für alle anderen Figuren, die in die Lebensgeschichte des Protagonisten verflochten sind.¹³ In einem Nachtgespräch in einer Kneipe in Capri – so wäre vielleicht zu ergänzen – haben Ernst Bloch und Walter Benjamin diese tödliche Wirkung der Eröffnung eines Geheimnisses als existenziellen Schok durch „das Déja vu des Anderen“ interpretiert. Vielleicht gerade dadurch, daß der Gin, den man trank, die Märchenphantasie der beiden Tieck-Leser beflügelt hat, gelang eine Deutung, die inzwischen mit mannigfachen ergänzenden und anderen Begründungen Eingang in die Forschung gefunden hat und als Interpretationsthese stabilisiert worden ist.¹⁴ Es scheint sich zu erweisen, daß ein kreatives und atmosphärisch-künstlerisches Moment den Prozeß der Interpretation entschieden vorantreiben kann, ohne daß aber diese Deutungsthese endgültig und vollständig verifiziert werden könnte. Auch Schleiermacher spricht bisweilen von einem divinatorischen Verstehen, das er als eine Art des kongenialen Einlesens und Einfühlens in einen Text auffaßt, während das komparative Verstehen, das sich stützt auf eine historische Kenntnis der Texte, also ihrer Entstehungszeit und Entstehungsbedingungen, und auf grammatisch-philologische Auslegung, gleichsam die objektivierbare Basis der Interpretation bleibe. Freilich sind für ihn beide Arten des Verstehens – die frühere Dreigliederung gibt er teilweise auf – im Grunde und vor allem in der Praxis des Interpretierens kaum voneinander zu trennen, weil der Vorgang des Interpretierens ein einheitlich geistig-intellektueller Akt sei, der sich in einem hermeneutischen Zirkel vollziehe. Daher definiert er am Ende den hermeneutischen Prozeß als „das geschichtliche und divinatorische, objektive und subjektive Nachkonstruieren der gegebenen Rede“.¹⁵ Der hermeneutische Zirkel entsteht durch die Wege des Verstehens vom Einzelnen zum Ganzen, vom Ganzen zum Detail und durch die Wendung vom Subjekt zum Text und umgekehrt vom Text zum aufnehmenden und auslegenden Subjekt. Wiederkehrend also führt der Weg – wie Goethe es mit seinem Aufmerksamkeitspostulat eingefordert hat – vom Buchstaben über Wort, Satz, Abschnitt, Kapitel, über Vers, Strophe, Gedicht, Zyklus zum Buch, freilich immer in der Spielkonstellation von Autor und Rezipient, die beide auf der Basis des grammatisch-historischen Sprachwissens, auf der Grundlage der kulturellen Zeichenorientierung agieren.

Hundert Jahre etwa nach Schleiermacher hat Wilhelm Dilthey den Versuch unternommen, den Geisteswissenschaften gegenüber den damals dominierenden Naturwissenschaften eine solide wissenschaftliche Basis durch eine Methodenlehre des Verstehens zu geben. Während die Naturwissenschaften Dinge, Sachverhalte

¹³ Ludwig Tieck: Phantasia, S. 1259ff.

¹⁴ Vgl. Ernst Bloch: Bilder des Déja Vu. In: Ernst Bloch: Verfremdungen I. Frankfurt am Main 1962, S. 34ff. Vgl. auch: Paul Gerhard Klusmann: Die Zweideutigkeit des Wirklichen in Ludwig Tiecks Märchenovellen. In: Ludwig Tieck. Herausgegeben von Wulf Segebrecht. Darmstadt 1976 (= Wege der Forschung, Band 386), S. 352ff., insbesondere S. 369.

¹⁵ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: Hermeneutik. In: Schleiermacher: Hermeneutik und Kritik. Herausgegeben von Manfred Frank. Frankfurt am Main 1977, S. 93. – Zum Begriff der Divination vgl. die Einleitung des Herausgebers, ebd., S. 47f.

und Vorgänge in der Natur nach Gesetzen zu erklären vermöchten, hätten die Geisteswissenschaften die Aufgabe, Lebensphänomene, d.h. vergangenes und gegenwärtiges erlebtes Leben zu „verstehen“. In manchen Punkten berührt sich sein hermeneutisches Modell mit den Interpretationskonzepten von Schleiermacher. Grundbegriffe für Diltheys Modell sind „Erlebnis“, „Ausdruck“, „Verstehen“.¹⁶ Den Ausdruck, also jedes Kunstwerk, begreift Dilthey als eine Objektivierung des Lebens; daher ist der Buchtitel seiner Dichteressays programmatisch: *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905).¹⁷ Alle Kunst ist für Dilthey ein besonderer Vorgang des Lebensverständnisses, weil in „ihren Confinen zwischen Wissen und Tat“ das Leben sich hier in einer Tiefe aufschließe, wie sie der Beobachtung, der Reflexion und der Theorie nicht zugänglich sei. Doch wie im Verhältnis von Ich und Du sei auch im Verhältnis des Aufnehmenden zum Kunstobjekt oder zum literarischen Text durch Nacherleben und Nachfühlen ein kongeniales Verstehen zu erreichen. Dadurch gewinne – ein kühner Gedanke – der Interpret zum Künstler oder Autor, zum Kunstobjekt oder Dichtwerk fast eine Art von Gleichzeitigkeit, die Verstehen ermögliche und begründe.¹⁸ Kurz: Dilthey war der Überzeugung, wir könnten in uns selbst als Rezipienten den Eindruck wiederholen, für den der Erlebnisausdruck des Künstlers steht.

Daß dies möglich sei, also im Verstehen den Zeithorizont auszuklammern, hat schon ein Zeitgenosse Diltheys, der ihm mit den Dichter- und Künstlermonographien nahesteht, in Zweifel gezogen: Nach Georg Simmel sind alle Verstehensakte Konstruktionen eines Subjekts, mit deren Hilfe reale Fakten, Verhältnisse und auch Kunstobjekte plausibilisiert werden. Das subjektive Erlebnis, das in einem Kunstwerk etwa zum Ausdruck gebracht worden sei, könne niemals adäquat wiederholt, interpretativ eingeholt und wirklich zureichend erfaßt werden. Für das, was wir möglicherweise divinatorisch erfassen, gebe es, so Simmel, keine wirklichen Überprüfungsinstanzen. In Wahrheit unterstellen wir dem fremden Ausdruck, dem Kunstobjekt, unsere eigenen Dispositionen. Wiederkehrend und mit wechselnden Argumenten ist eine solche Kritik gegen Diltheys Grundbegriffe und sein Verfahren des Verstehens vorgebracht worden.¹⁹

Mit seiner Existenzphilosophie knüpft Martin Heidegger zwar in einzelnen Punkten an die Lebensphilosophie von Dilthey an, aber er leitet mit seiner Philosophie eine neue hermeneutische Ära ein, indem er Philosophie nicht als eine Methodenlehre des Verstehens entfaltet, sondern als eine alles Leben umgreifende „Herme-

¹⁶ Wilhelm Dilthey: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Berlin 1910.

¹⁷ Wilhelm Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung*. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Leipzig 1906; zweite, erw. Auflage Leipzig 1907.

¹⁸ Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, 4. Aufl. 1975 (1960), S. 218ff.

¹⁹ Vgl. Georg Simmel: *Das Individuum und die Freiheit. Essays*. Berlin 1984, insbes. S. 69 und S. 82. – Dazu auch Werner Jung: *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*. München 1995, S. 139f.

neutik des Daseins“ konzipiert. Existenz wird im Hauptwerk *Sein und Zeit* neu begriffen als ein „Verstehen“ und „Sich-Entwerfen auf die Möglichkeit seiner selbst“ hin.²⁰ Verstehen charakterisiert bei Heidegger die Weise des in der Zeit Existierens selbst. Daher liegt Heideggers Hermeneutik des Daseins allen Einzelwissenschaften immer schon voraus. Auch bei ihm wird ausführlich die Zirkelstruktur des Verstehens beschrieben. Verstehen könne sich immer nur ereignen in einer schon vorweggenommenen Sinn Ganzheit. So sei jedes Verstehen an ein Vorverständnis gebunden, das den Horizont aller Einzelauslegungen bestimme. In der Sprache legt sich nach Heidegger das Seinsverständnis geschichtlich aus, das heißt in Raum und Zeit als Dasein zum Tode. Für uns als Literaturwissenschaftler gewinnt Heideggers Existenzphilosophie nicht nur deshalb historisches Gewicht, weil sein Grundbuch *Sein und Zeit* nach 1945 in Westdeutschland und Europa mehrere Jahre lang Hochkonjunktur hatte und Dichter inspirierte, sondern auch, weil er erstens durch seine Hölderlin-, Trakl-, Rilke- und George-Interpretationen die Literaturwissenschaft in Bewegung brachte, weil zweitens einige seiner berühmten Schülerinnen oder Nachfolger als Vortragsreisende oder Kulturakteure eine große Gemeinde von Zuhörern gewannen, so Else Buddeberg mit ihren Rilke-Interpretationen²¹ oder Hans Egon Holthusen mit seinem Buch *Der unbehauste Mensch* und seiner Lyrik-Anthologie *Ergriffenes Dasein*²², auch durch seine Funktion als Programmleiter des Goethe-Hauses in New York (1961 bis 1964) und schließlich als Professor für deutsche Literatur an der Northwestern University Evanston (1968). Drittens aber, und das ist natürlich die Hauptsache, weil Heidegger und sein Werk eine inspirierende Wirkung auf den Züricher Literaturwissenschaftler Emil Staiger und auf den Heidelberger Philosophen Hans-Georg Gadamer hatte. Durch Gadammers Ausstrahlung als akademischer Lehrer und durch sein Standardwerk *Wahrheit und Methode* (1960) hat er bis heute Methoden der Literaturwissenschaft und Methoden der Interpretation bestimmend geprägt,²³ so im Hinblick auf die Rezeptionstheorie in allen ihren Ausfächerungen und Varianten und auf die jüngere Hermeneutikdiskussion, wie sie von Manfred Frank und Hendrik Birus mitbestimmt wird. Gadammers Grundthese: Alles Verstehen geht von einer hermeneutischen Situation aus, die durch einen bestimmten Horizont gekennzeichnet ist. Daher hat jede Interpretation die Zeithori-

²⁰ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Halle 1927 (= Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, 8). – 16. Auflage Tübingen 1986.

²¹ Else Buddeberg: *Die Duineser Elegien R. M. Rilkes*. Karlsruhe 1948.

²² Hans Egon Holthusen: *Der unbehauste Mensch. Motive und Probleme der modernen Literatur*. München 1951; 3., erw. Auflage 1955. – Hans Egon Holthusen und Friedrich Kemp: *Ergriffenes Dasein. Deutsche Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1958; 2., erw. Auflage Ebenhausen 1962.

²³ Der für ein philosophisches Werk ganz ungewöhnliche Erfolg zeigt sich in der Vielzahl der Neuauflagen, die Gadamer jeweils aufgrund der aktuellen Diskussion erweitert hat: Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 1960; 2., erw. Auflage 1965; 3., erw. Auflage 1972; 4. Auflage 1975; 5., durchges. und erw. Auflage 1986; 6., durchges. Aufl. 1990. – 1986 erschien, im Rahmen der Gesammelten Werke ein zusätzlicher Band: *Wahrheit und Methode. Ergänzungen, Register*. (2. durchges. Aufl., Tübingen 1993).

zonte von Werk und Rezipient, von Text und Leser zu bedenken und zu erörtern. „Wirkungsgeschichtliches Bewußtsein ist zunächst Bewußtsein der hermeneutischen Situation“.²⁴ „Zum Begriff der Situation gehört daher wesentlich der Begriff des Horizontes“.²⁵

Emil Staigers Wirkung setzte ein mit dem Sammelband von Interpretationen *Meisterwerke deutscher Sprache*, erschienen 1945 in der französischen Besatzungszone mit dem Genehmigungsvermerk der „Direction de L'Education Publique“ der Militärverwaltung; er vermittelte damals den jungen Literaturstudenten den Eindruck, daß es sich lohne, sich mit deutscher Literatur zu befassen, da sich so viele Meisterwerke zum intensiven Studium anboten, also Hölderlin, Jean Paul, Kleist, Goethe, Grillparzer, Stifter, C. F. Meyer bis Hofmannsthal. Ergänzt wurden die *Meisterwerke* durch das fast gleichzeitig erschienene Werk *Grundbegriffe der Poetik* (1946), ein Buch, das man als Literaturstudent in einer Nacht verschlang und in Arbeiten ständig zitierte; dann schließlich *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte* (1955).²⁶ Mit Einzelinterpretationen herausragender Werke hoffte man damals das ganze Feld der Literatur erforschen und begreifen zu können. Als ich zu Anfang des Jahres 1948 hörte, daß Emil Staiger die Festrede zum 100. Todestag der Annette von Droste-Hülshoff am 24. Mai 1948 im Schloß Meersburg halten würde, meldete ich mich sogleich zur Mitreise bei der neu gegründeten Droste-Gesellschaft an und beschaffte mir dazu die Reisekosten durch einen Ferienjob als Dreher in einer Landmaschinenfabrik. Die Reise an den Bodensee wurde zu einem prägenden Erlebnis nicht nur durch den Festakt mit gutem Wein, den die Militärregierung ermöglichte und förderte, sondern durch die Begegnung mit Emil Staiger, dessen Vortragsstil ich faszinierend fand, weil er nicht akademisch, sondern künstlerisch redete; er versuchte, sich der Person und dem Werk in Diktion und im Umgang mit den Texten weitgehend anzunähern, kurz, sie kongenial zu erfassen. Wenig später begann dann eine wahre Interpretationsmanie in Westdeutschland an Schulen und Universitäten. Es ist bezeichnend, daß die umfänglichen Interpretationsbände, die Benno von Wiese in den fünfziger Jahren herauszugeben begann, *Die deutsche Lyrik*, *Das deutsche Drama*, *Der deutsche Roman*²⁷, jeweils Bestsellerauflagen erreichten, so daß die Beiträger ärgerlich über die schlechten Verträge waren, die nur den Herausgeber an dem erheblichen Gewinn beteiligten.

²⁴ Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 284.

²⁵ Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 286.

²⁶ Emil Staiger: *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert*. 2. Auflage, Zürich 1948. – Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich 1946; 3. Auflage, Zürich 1956. – Emil Staiger: *Die Kunst der Interpretation*. Zürich 1955.

²⁷ *Die Deutsche Lyrik. Form und Geschichte*. Herausgegeben von Benno von Wiese. 2 Bände. Düsseldorf 1956. – *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen*. Herausgegeben von Benno von Wiese. 2 Bände. Düsseldorf 1958. – *Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*. Herausgegeben von Benno von Wiese. 2 Bände. Düsseldorf 1963.

Manche Unternehmung in der Nachfolge Staigers traf zurecht der Bannfluch der Literaturtheorie und Literaturwissenschaft, wie sie sich gegen Ende der sechziger Jahre zu formieren begann, denn die bald in Verruf kommende werkimmanente Interpretation hatte zumeist nur ein Einzelwerk im Blick und beachtete so gut wie überhaupt nicht den breiten Strom der Literaturproduktion und die historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen der jeweiligen Zeit. Als Gegenentwurf, inspiriert von der Frankfurter Schule, beherrschte sehr bald das Interesse an der Masseliteratur und Trivialliteratur die Szene, wobei man ständig dieselben Interpretationsformeln wiederholte: Epigonalität, Kitsch, Affirmation, und in der Schule las man kritisch die Boulevardpresse oder die Massenillustrierten oder auch Groschenliteratur, anstatt sich mit Thomas Mann, Hesse, Kafka oder Musil zu befassen. Aufs Ganze gesehen aber entwickelte sich ein lebendiger Methodenpluralismus, wobei man sich an Tiefenpsychologie, an Soziologie, an Strukturalismus und an der Semiotik zu orientieren begann, oft aber die Theorie oder das theoretische Vorurteil eine Interpretation fast unmöglich machte. Besonders fruchtbar wirkte die von Jauß und anderen initiierte Rezeptionstheorie und das neue Konzept der Intertextualität, also ein konstitutives Struktur- und Wirkungsprinzip poetischer Texte, nach dem jeder literarische Text als das Ergebnis von Transformationen und einer großen Zahl von Basis-texten oder Textstrukturen oft unterschiedlichster Art aufgefaßt wird, so daß ein literarischer Text im Grunde immer semiotische Codes und kulturelle Zeichensysteme transportiert. In der Postmoderne wurde dann das Intertextualitätskonzept zu einem formierenden Literaturprogramm, so bei Patrick Süskind *Das Parfum* oder bei Umberto Eco *Der Name der Rose* oder jüngst *Baudolino*.²⁸

Doch zurück zu Staiger: Sein Theoriekonzept der Interpretation war alles andere als werkimmanent. So kann er mit Recht in der Einleitung zur „Kunst der Interpretation“ seinen flotten und seichten Nachahmern vorwerfen, daß sie nur selten über peinliche Nachdichtung hinausgelangen. Am konkreten Beispiel eines kurzen Gedichts von Mörike, dem Gedicht „Auf eine Lampe“, also vom Titel her einem sogenannten Dinggedicht, demonstriert Staiger sodann, wie er auf wissenschaftliche Weise interpretierend etwas über Dichtung aussagen möchte, was ihr Kunstgeheimnis und ihre Schönheit erschließe, keinesfalls aber zerstöre. Auch die Lust am Sprachkunstwerk möchte er durch die Interpretation erschließen.

Auf eine Lampe

Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
Die Decke des nun fast vergeßnen Lustgemachs.
Auf deiner weißen Marmorschale, deren Rand
Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflieht,

²⁸ Patrick Süskind: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich 1985. – Umberto Eco: *Il nome de la rosa*. Milano 1980, deutsch: *Der Name der Rose*. München 1982. – Umberto Eco: *Baudolino*. Milano 2000, deutsch: *Baudolino. Roman*. München 2001.

Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form -
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.²⁹

Staiger beginnt seine Interpretation mit der Erinnerung an den hermeneutischen Zirkel und stellt die Frage, wie man richtig in ihn hineinkomme: Er beginnt als Leser, als aufmerksamer Leser, der zunächst nicht versteht, sondern von dem Text nur berührt wird.

Dieses erste Berührtsein nimmt er als Voraussetzung für das Gelingen der Interpretation; sonst könne man nur Angelerntes wiederholen oder sein philologisches Grundwissen mit Bemerkungen zur Metrik, Syntax oder Motivik pedantisch mobilisieren. Natürlich erzeuge es Anstoß, wenn ein subjektives Angerührtsein zum Ausgangspunkt und zur Basis einer wissenschaftlichen Arbeit werde. In diesem Falle leitet Staiger seinen ersten Eindruck, also die Wahrnehmung des Ganzen als ein Schönes, vom Rhythmus ab, aber er räumt sogleich ein, wie man sich täuschen könne, wenn man der spontanen literarischen Wahrnehmung folge. So sei er in einem anderen Lektüreprozeß einem Irrtum erlegen, als er das von Brahms vertonte Lied von Zuccalmaglio „In stiller Nacht / Zur ersten Wacht / Ein Stimm beginnt zu klagen ...“ zunächst für ein Volkslied gehalten habe, dann aber später erfahren mußte, daß es sich um eine Kontrafaktur, also um die Ummodellung eines geistlichen Klageliedes zu einem kleinen Liebesgedicht handele, praktisch um eine poetische Parodie auf Friedrich von Spees Gedicht „Bei stiller Nacht / Zur ersten Wacht ...“ aus der „Trutznachtigall“ handelte.³⁰ Staiger entschuldigt den Irrtum mit der Kürze des Texts, in Wahrheit wäre zu sagen, daß wir, wie Gadamer uns gelehrt hat, ohne

²⁹ Eduard Mörike: Sämtliche Gedichte und die „Idylle vom Bodensee“. Herausgegeben von Heinz Schlaffer. München o. J. (1984), S. 89.

³⁰ Vgl. Emil Staiger: Die Kunst der Interpretation, S. 13-16.

Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio:

„In stiller Nacht / Zur ersten Wacht / Ein Stimm' beginnt zu klagen;
Der nächtge Wind / Hat süß und lind / Zu mir den Klang getragen ...“

Zitiert nach Emil Staiger: Die Kunst der Interpretation, S. 16. – Der Originaltext mit einer Melodie von Zuccalmaglio in: Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen. 2 Bände 1838/40. Text und Weise sind mit anderen von ihm selbst verfaßten Stücken in die Volksliedanthologie eingeschmuggelt.

Friedrich Spee von Langenfeld:

„Bei stiller Nacht / Zur ersten Wacht / Ein Stimm sich gund zu klagen.
Ich nahm in acht, / Was die dann sagt, / Tat hin mit Augen schlagen.“

Erste Strophe aus dem Gedicht: Traurgesang von der Not Christi am Ölberg in dem Garten. Zitiert nach: Das große deutsche Gedichtbuch. Herausgegeben von Carl Otto Conrady. 4. Auflage, Düsseldorf 1995, S. 17.

Vorwissen und Vorurteil als Geisteswissenschaftler uns nicht auf die Interpretation einlassen können; denn mit Heidegger versteht Gadamer den hermeneutischen Zirkel so, daß das Verständnis des Textes oder des Kunstobjekts von der vorgreifenden Bewegung des Vorverständnisses dauerhaft bestimmt bleibt. Also beschreibt der Zirkel, um es genau zu sagen, das Verstehen als ein Ineinanderspiel der Bewegung der Überlieferung, sagen wir bildlich des Überlieferungsstroms, und der Bewegung des Interpretieren.³¹ Daraus folgt: Der wirkliche Sinn eines Textes, wie er den Interpreten anspricht, ist immer durch die geschichtliche Situation des Interpreten mitbestimmt, also durch den sprachlichen und kulturellen und individuellen Horizont, durch das Ganze des objektiven Ganges der Geschichte.³² Damit gewinnt auch der Zeitabstand zwischen Text und Leser oder zwischen Kunstwerk und Betrachter und Hörer eine hermeneutische Produktivität. Die Polarität zwischen Vertrautheit und Fremdheit, die durch den zeitlichen Abstand etwa gegeben sein mag, mobilisiert und motiviert den Prozeß der Interpretation. Ohne daß Staiger auf Gadamer Bezug nehmen könnte, sagt er doch nach der ersten Lektüre des Gedichts etwas für alle Interpretation fundamental Zutreffendes, wenn er erklärt: Die Kunst der Interpretation beruht auf dem ausgebreiteten Wissen, das ein Jahrhundert der Literaturwissenschaft dem Wissenschaftler bereitgestellt hat. Mit diesem Wissen wird dann die Struktur des Gedichts gegliedert, die Bildlichkeit erfaßt, Nähe und Abstand zur Klassik bestimmt. „Kunstgebild der echten Art“ klinge wie eine Goethesche Formulierung, aber der Aufbau des Bildes mit dem Ringelrein der Kinder erinnert eher an die Mitte des 18. Jahrhunderts, während die poetische Deutung des Gedichts entschieden biedermeierlich ist: lachend – reizend – sanfter Geist des Ernstes: Genauer als Staiger können wir, mit dem Wissen von Sengles Biedermeierwerk³³ ausgestattet, erklären: Diese Komposition ist anmutiges Biedermeierspiel, das Lust am schönen Interieur empfindet und dem einzelnen kleinen Wohnraumobjekt Aufmerksamkeit zuwendet. Beobachtungsinteresse am übersehenen oder unbeachteten Objekt, zumal, wenn es eine ästhetische Auszeichnung hat, ist charakteristisch für die Literatur der Biedermeierzeit. Im Ganzen trifft Staiger den Stil und die poetische Aussage des Gedichtwerks recht genau, zumal wenn er am Ende seiner Untersuchung das Gedicht mit der hellenistischen Dichtung vergleicht und deren historische Bedingungen kennzeichnet. Doch die Pointe der Interpretation liegt im Schlußvers:

Was aber schön ist, selig scheint es ihm selbst.

Goethes Aussage in *Faust II* bildet den Anstoß zum Vergleich und zur interpretatorischen Unterscheidung. Bei Goethe: „Die Schöne bleibt sich selber selig.“ Jetzt Staiger wörtlich:

Mörke geht nicht so weit. Er traut sich nicht mehr ganz zu, zu wissen, wie es der Schöne zumute ist. *Was aber schön ist, selig scheint es ...* ist alles, was er zu sagen

³¹ Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 261ff., besonders S. 277.

³² Ebd., S. 280.

³³ Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. 3 Bände. Stuttgart 1971 bis 1980.

wagt. Und nun ersetzt er noch gar mit jenem letzten Raffinement, über das nur ein Spätling verfügt, das *Sich* durch *ihm*: *Selig scheint es in ihm selbst*. Hätte er *in sich selbst* geschrieben, so hätte er sich noch immer allzusehr in die Lampe hineinversetzt. Ganz abgerückt ist das Schöne wieder, wenn es selig ist *in ihm selbst*. Es ist, als habe der Betrachter das Lustgemach verlassen und denke nun über das Kunstwerk nach. Nachzudenken ist ihm gemäß, ihm, der sich als Nachgeborener fühlt. Im Nachdenken findet er den Trost, das Schöne bedürfe der Würdigung nicht; es sei sich selbst, *ihm* selbst genug – einen gültigen, aber doch schmerzlichen Trost, der jeden seinem Bereich überläßt, das Schöne dem fast vergessenen Raum, den Menschen der Gleichgültigkeit des Tages.³⁴

Staigers Interpretationsfazit, das in der letzten Gedichtzeile fundiert ist, hat aus Anlaß von Vorträgen in Amsterdam und Freiburg Diskussionen zwischen den Literaturwissenschaftlern Herman Meyer, Walter Rehm und Hugo Friedrich ausgelöst, die am Ende Staiger zustimmen in Bezug auf dessen Auslegung des „scheint“ als „videtur“, um so mehr, als Hugo Friedrich daran erinnerte, daß „ihm“ ein noch heute in Schwaben gebräuchliches Reflexivpronomen sei. Doch Heidegger, der den Vortrag auch angehört hatte, widersprach entschieden in einem Brief, indem er das Verbum „scheinen“ auf das Licht der Lampe bezog, das sowohl das Kunstwerk in seinem Sosein beleuchtet als auch Erkenntnis darüber befördere. Heidegger wörtlich:

Um mit dem *scheint* in Mörikes Gedicht ins Klare zu kommen, muß man zunächst, aber zugleich rückwärts aufschließend für das ganze Gedicht, die beiden letzten Verse nach dem Gedankenstrich lesen. Die zwei Zeilen sprechen in nuce Hegels Ästhetik aus. Die Lampe, das Leuchtende, ist als ein Kunstgebild echter Art, das Symbolon des Kunstwerkes als solchem – in Hegels Sprache *des Ideals*. Die Lampe, das Kunstgebild, bringt in eines zusammen: das sinnliche Scheinen und das Scheinen der Idee als Wesen des Kunstwerkes. Das Gedicht selbst ist als sprachliches Kunstgebilde das in der Sprache ruhende Symbol des Kunstwerks überhaupt.³⁵

Und weiter:

Dieses Sichoffenbaren [im Äußern – P. G. K.] ist das leuchtende Sichzeigen, ist das *Scheinen*. In ihm bringt das *Wahre* seine Selbständigkeit zum Vor-Schein.³⁶

Als Beleg für seine Auslegung des „scheint“ im Sinne von „lucet“ (leuchtet) zieht Heidegger noch Hegel heran:

Wir können in dieser Hinsicht die heitere Ruhe und Seligkeit, dieses Sichselbstgenügen in der eigenen Beschlossenheit und Befriedigung als den Grundzug des Ideals (d. h. des Kunstwerks) an die Spitze stellen. Die ideale Kunstgestalt steht wie ein seliger Gott vor uns da.³⁷

³⁴ Emil Staiger: Die Kunst der Interpretation, S. 28. – Das Goethe-Zitat, das Staiger zum Vergleich heranzieht: Faust II, V. 7403.

³⁵ Zitiert nach: ebd., S. 36.

³⁶ Zitiert nach: ebd., S. 37.

³⁷ So Heideggers Zitat (vgl. ebd., S. 37) der Erstausgabe von Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Ästhetik. Werke, Band X (1835), S. 202.

Als Fazit fügt Heidegger an, der nebenher auf die Vermittlung der Hegelschen Ästhetik an Mörike durch dessen Freund Friedrich Theodor Vischer verweist:

Als feliciter lucens ist das schöne Gebild [also Mörikes Lampe im Gedicht – P.G.K.] selbst felix.³⁸

Staiger begann nach diesem Brief zwar für einen Moment an seiner Interpretation zu zweifeln, aber gerade der Hinweis auf Vischer ist es, der ihn am Ende ermutigt, am „scheinen“ im Sinne von „videri“ festzuhalten. Zwar räumt er im Antwortbrief an Heidegger ein, daß Mörike vielleicht bei seiner poetischen Formulierung ein wenig auch an den Sinn von „lucet“ gedacht haben könne. Indessen übersehe Heidegger das „Schwebende, Gleitende, Scheue ... oft auch das Schlaue und Schillern-de“ der dichterischen Sprache Mörikes. Es möge also sein, daß das ganze Bedeutungsspektrum von „scheinen“ in Mörikes Vers „mitschillere“. Auf keinen Fall aber will Staiger auf das Potentielle der Aussage verzichten. Das Abrücken von der unbedingten Gewißheit, das im „scheint“, als „videtur“ gelesen, liege, sei unbedingt die dominante Bedeutung: „Er, der Spätling, kann nur noch vermuten und als möglich bezeichnen: das Wesen ist ihm schon halb verhüllt.“³⁹ Dann setzt sich der Briefwechsel fort mit neuen Argumenten und wiederum Gegenargumenten. Man einigt sich nur darauf, daß die Stimmung des Gedichts mit Wehmut zu bezeichnen sei, wobei Heidegger diese damit begründet, daß das Kunstwerk nicht mehr die seinem Wesen gemäße Achtung der Menschen erfahre, während Staiger meint, der Dichter Mörike sei von Wehmut bewegt nicht nur weil er wisse, daß das Kunstwerk in seinem Wesen den meisten entgehe, sondern vor allem auch, weil er selbst, der Dichter, sich nicht mehr sicher als ein Eingeweihter zu fühlen wage. – Leicht erkennt man, wie viele Unsicherheitsfaktoren der Interpretation aufgedeckt werden, wenngleich die Argumente mit historischem, philologischem, literarhistorischem, ästhetikgeschichtlichem und philosophischem Fachwissen vorgetragen und ausgetauscht werden. So gelangen wir am Ende zurück zu der Erkenntnis von Eco, daß ästhetische Botschaften stets Unbestimmtheits- und Leerstellen lassen, so daß Interpretation trotz aller wissenschaftlichen Grundlegung Unbestimmtheiten akzeptieren und auf sie mit Kreativität reagieren muß.

Erlauben Sie, daß ich dies noch an zwei Beispielen in gedrängter Kürze zeige, wobei es sich im ersten Fall wiederum um die Auslegung von zwei Schlußzeilen eines Textes handelt, der ebenfalls das Kunstwerk zum leitenden Thema hat. Ich wähle zuerst Georges Gedicht „Das Wort“.

Das Wort
Wunder von ferne oder traum
Bracht ich an meines landes saum
Und harrte bis die graue norn
Den namen fand in ihrem born -

³⁸ Ebd., S. 37.

³⁹ Vgl. Emil Staiger: Die Kunst der Interpretation, S. 39.

Drauf konnt ichs greifen dicht und stark
Nun blüht und glänzt es durch die mark ...
Einst langt ich an nach guter fahrt
Mit einem kleinod reich und zart
Sie suchte lang und gab mir kund:
'So schläft hier nichts auf tiefem grund'
Worauf es meiner hand entrann
Und nie mein land den schatz gewann ...
So lernt ich traurig den verzicht:
Kein ding sei wo das wort gebricht.⁴⁰

Bilder, Symbole und Aussagen der Gedichtzeilen sind leicht verständlich: Ein schöpferisches Ich wird in seinem Innern, im Bewußtsein, durch eine reiche traumhafte Fülle von Bildern bewegt: einmal gelingt es, diese psychischen Erregungen und Innenbilder in Sprache zu fassen, so daß es als Kunstwerk zu einer blühenden und glänzenden Wirklichkeit wird, Seinsfülle gewinnt; ein andermal mißlingt der Griff in die Sprache, und das im Innern aufgebrachte Kleinod verflüchtigt sich ins Unwirklich-Chimärische, ins Nichts. Warum aber lautet die Schlußzeile dann nicht einfach und bestimmt: „Kein Ding ist wo das Wort gebricht“? Welche Bedeutung hat die doch offenbar sehr bewußte Wahl des „sei“, des Konjunktivs der indirekten Rede? Der balladesken Erzählung folgend, rückt George die Pointe, die poetische Grunderfahrung ab vom lyrischen Ich und wird gleichsam als eine vom Mythos überlieferte Weisheit ausgesprochen. In der Gestalt der Norne, die nach der Überlieferung die Weltesche begießt und dadurch dem All die Seinskraft bewahrt, verobjektiviert George das Schöpferisch-Gestaltgebende des Dichter- und Künstler-tums. Erst das Kunstwerk und das Dichterwort begründen sinnlich greifbare Wirklichkeit, die dem Menschen Orientierung ermöglicht, nachdem die überlieferten christlichen Glaubensinhalte fragwürdig oder leer geworden sind. Dichtung und Kunst übernehmen die Aufgabe, sinnsetzende Wirklichkeit zu erschaffen. Braungart indessen geht über diese Deutung hinaus und liest die Schlußzeilen des George-Gedichts anders. Er akzentuiert die Erfahrung des „Verzichts“. Verzicht, so erklärt er, sei eine zentrale Bedingung von Georges Werk. Verzicht auf sinnliches Glück und Nähe sei in die asketische Selbststilisierung, in das Elitebewußtsein und die soziale Distanz eingeschlossen. Verzicht liege in dem Wissen, daß alte Rituale nicht mehr tragfähig seien und daß poetisches Sprechen immer ein Sprechen an den Grenzen der Sprache sei. Georges Weg, das lasse dies Gedicht erkennen, sei immer auch zugleich ein Weg ins poetische Schweigen: „Es ist kein Abbrechen nach einem eruptiven Produktionsschub wie bei Rimbaud, sondern ein Schweigen der

⁴⁰ Stefan George: Das neue Reich. Berlin 1928, S. 134.

zunehmenden melancholischen Skepsis und des *Verzichts*.⁴¹ Wiederum wird erkennbar, wie sehr sich Interpretationen, die vom Wissen um das ganze Werk Georges und seine Einbindung in die Zeit der Moderne um 1900 ausgehen, voneinander entfernen können, auch wenn die Methoden des Zugriffs auf den Text ähnlich sind.

Abschließend sei ein methodisch ganz anderer Zugang gezeigt, wiederum an einem kleinen und leicht überschaubaren Gedicht Stefan Georges aus dem *Siebenten Ring*:

Im windes-weben
War meine frage
Nur träumerei.
Nur lächeln war
Was du gegeben.
Aus nasser nacht
Ein glanz entfacht-
Nun drängt der mai
Nun muss ich gar
Um dein aug und haar
Alle tage
In sehnen leben.⁴²

Leicht erkennt man, daß die Tradition der Liebes- und Erlebnislyrik, wie wir sie aus Goethes „Mailied“ kennen, zumindest im Motiv und in einigen Momenten der rhythmischen Gliederung und Struktur sich zeigt. Auch an Gedichte von Tieck und Brentano und deren romantische Musikalität mag man denken. Doch anders als bei Goethe und den Romantikern herrscht keine Erlebnisinnigkeit zwischen Ich und Du, zwischen Du, Natur und Ich, sondern eine markante Distanz. Anscheinend erreicht die Frage des Ich das Du überhaupt nicht, wenn es nur mit distanzierendem Lächeln antwortet. Zwar vermag die trüb-nasse Nacht einen Glanz zu entfachen, aber dieser bewirkt nur wie der Mai, daß Sehnsucht aufkommt und bleibt nach der sinnlichen Schönheit, dem Reiz des Du, der sich symbolisch darbietet in den Zeichen von Auge und Haar, also eine Grundstimmung von Trauer und unerfülltem Sich-Sehnen. Theodor W. Adorno rechnet diese Verse Georges in seiner „Rede über Lyrik und Gesellschaft“ „zu dem Unwiderstehlichsten ..., was jemals der deutschen Lyrik beschieden war“, insbesondere die vier letzten Zeilen, und zu dem elliptischen Reimwort „gar“ stellt er in der Form eines Machtspruchs fest: „Aber die großen Kunstwerke sind jene, die an den fragwürdigsten Stellen Glück haben.“⁴³

⁴¹ Wolfgang Braungart: Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur. Tübingen 1997, S. 306.

⁴² Stefan George: Der siebente Ring. Berlin 1931, S. 158.

⁴³ Theodor W. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: Not zur Literatur I. Frankfurt am Main 1963, S. 102.

Aufmerksam geworden auf das Gedicht ist Adorno durch die Vertonung des Texts von Anton von Webern, die wenigstens dies Gedicht, dem „schmählichen Kulturkonservatismus des Georgekreises entrissen habe“ – zu der Beschimpfung des Kreises sage ich nichts, verweise aber auf die bedeutende Bochumer Dissertation von Carola Groppe „Die Macht der Bildung“⁴⁴. Mit Recht indessen wehrt sich Adorno gegen die Vermutung, er wolle dies und andere Gedichte zum Demonstrationsobjekt soziologischer Thesen mißbrauchen. Er nutzt freilich seine soziologischen Erkenntnisse und sein Bildungswissen für eine kluge Interpretation: Am hohen Stil des George-Gedichts sei kein Zweifel möglich, also an der Abweichung von allen Formen der Alltagssprache und Alltagssprechweisen. Sowohl über das bürgerliche Element der einverstandenen Form wie über die bürgerlichen Inhalte ergehe ein Bannfluch mit einem solchen lyrischen Text. Georges Lyrik fingiere um willen der Verwerfung des bürgerlichen einen feudalen Zustand, gezeitigt also von der gesellschaftlichen Dialektik, die dem lyrischen Subjekt die Identifikation mit dem Bestehenden und seiner Formenwelt verweigere. So sei also die Wahl eines jeden Wortes, Bildes, Klanges entlehnt und diktiert vom Ideal des Edlen. Dies mittelalterliche Moment lasse das Gedicht auf den ersten Blick als neuromantisch erscheinen; aber die Harmonie, die Modernität des Georgeschen Liedes sei einem Äußersten an Dissonanz abgezwungen, die auf einem unerbittlichen Sich-Versagen alles dessen beruhe, woran die lyrische Konvention die Aura der Dinge zu besitzen wähne. Asketisch sei in dem dichterischen Text alles ausgespart, was die Distanz zu der vom Kommerz geschändeten Sprache mindern könnte. Damit es der Verdinglichung widerstehen könne, müsse das dichterische Subjekt aus sich heraustreten, indem es sich verschweige. „Es muß sich gleichsam zum Gefäß machen für die Idee einer reinen Sprache.“ Daher, so meint Adorno, erschienen die wunderbaren letzten vier Verse „wie ein Zitat, aber nicht aus einem anderen Dichter, sondern aus dem von der Sprache unwiederbringlich Versäumten“⁴⁵. Am Ende wagt Adornos zu behaupten, daß es möglicherweise die Kraft des umstrittenen Reimwortes „gar“ sei, das in der Art eines Déjà vu den einmaligen Rang des Gedichtes stifte, dessen Sprachmelodie hinausreiche übers bloße Bedeuten. Daher lautet das Interpretationsfazit: „Im Zeitalter ihres Untergangs ergreift George in der Sprache die Idee, die der Gang der Geschichte ihr verweigerte, und fügt Zeilen zusammen, die klingen, nicht als wären sie von ihm, sondern als wären sie vom Anbeginn der Zeiten da gewesen und müßten für immer so sein.“⁴⁶ Mit diesem Kunstgriff der Interpretation Adornos möchte ich schließen, nicht um ganz einfach einer solchen weitausgreifenden Aussage uneingeschränkt zuzustimmen, sondern um noch einmal zu erkennen zu geben, wie Interpretation über die Grenzen eines vergleichsweise strengen methodischen Ansatzes hinauszugehen vermag und mitten hineingreift ins Offene und Unbestimmte eines großen Kunstwerks.

⁴⁴ Carola Groppe: Die Macht der Bildung. Das deutsche Bürgertum und der George-Kreis 1890-1933. Köln, Weimar, Wien 1997.

⁴⁵ Theodor W. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft, S. 101 und S. 102.

⁴⁶ Ebd., S. 102.