

Axel Gellhaus

Enthusiasmus und Kalkül

Reflexionen über den Ursprung der Dichtung

Wilhelm Fink Verlag

finkiana
Am. 2002

Umschlagabbildung: Dionysos »in gesto di riposo«; aus *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* III.1/2, Nr. 200a

Die Deutsche Bibliothek – CIP Einheitsaufnahme

Axel Gellhaus: Enthusiasmus und Kalkül : Reflexionen über den Ursprung der Dichtung / Axel Gellhaus. – München : Fink, 1995
ISBN 3-7705-3048-9

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

ISBN 3-7705-3048-9
© 1995 Wilhelm Fink Verlag, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

CAMILLE. Was sagst du Lucile?
LUCILE. Nichts, ich seh dich so gern sprechen.
CAMILLE. Hörst mich auch?
LUCILE. Ey freilich.
CAMILLE. Hab ich Recht, weißt du auch, was ich gesagt habe?
LUCILE. Nein wahrhaftig nicht.

[GEORG BÜCHNER: *Dantons Tod*, II.3]

Für Fernande

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	9
KLEINE POETOLOGIE DES DICHTERISCHEN AKTES (SYSTEMATISCHER AUFRISS)	
DICHTUNG ALS FORM DER ERKENNTNIS	11
DAS IRRATIONALE IN DER DICHTUNG	21
INTERVENTION DES ANDEREN UND PARADOXIE DER POETISCHEN PROGRESSION	24
ANSICHTEN VON DEN MUSEN UND DEM ENTHUSIASMOS DER DICHTER (TOPOLOGISCHER AUFRISS)	
VORPLATONISCHE SCHRIFTEN	32
ENTHUSIASMOS UND TECHNE IN DEN SCHRIFTEN PLATONS	37
Ion oder Der beschämte Rhapsode	40
Die Rolle der Dichtung im Staat	49
Der Mythos vom Enthusiasmus des Philosophen - der Dialog <i>PHAIDROS</i>	52
Die philosophisch-poetische Differenz	63
NACHPLATONISCHE SCHRIFTEN	66
ENTHUSIASMOS IN DER THEORIE VOM URSPRUNG DES KUNSTWERKS (DREI PHILOSOPHISCHE ANSÄTZE)	
Vorbemerkung	89
SCHELLING: DIE POLARITÄT DES KUNSTPROZESSES	93
Die Kunst als Organon der Philosophie	102
Die Bestimmung der künstlerischen Produktivität aus dem Gefühl des inneren Widerspruchs	105
Die Differenz von Kunst und Poesie	109
Wahnsinn und Verstand	118

NIETZSCHE: DIE METAPHER(N) DES DIONYSISCHEN	123
... aus dem Geiste der Musik	135
Die poetische Urdifferenz in den Masken des Dionysischen und Apollinischen	139
HEIDEGGER: DAS GESCHEHENLASSEN DER WAHRHEIT	157
Die Sprache	165
Exkurs: Aspekte der Sprachtheorie Wilhelm von Humboldts	165
Das hörende Entsprechen und die Nähe zum Sein	187
ENTHUSIASMOS UND KALKÜL IN DER REFLEXION DER DICHTER	
(DREI POETISCH-POETOLOGISCHE ANSÄTZE)	
Vorbemerkung	197
KLOPSTOCK: DIE RHETORIK DER BEGEISTERUNG	201
Der Begriff der Darstellung und deren Vollendung in der Musik	204
Natursprache und Dichtung: Lieder - jenseits der Menschen	221
HÖLDERLIN: ENTHUSIASMOS UND KALKÜL	249
<i>Hyperion</i> : Begeisterung als Thema des Romans	252
Die Identität der Begeisterung	277
... der Güter Gefährlichstes, die Sprache	283
CELAN: POESIE UND KUNST.....	301
Die allereigenste Enge und das / der ganz Andere	316
Wahnspur: der <i>Atemkristall</i> - Zyklus	333
WAS ZU FRAGEN IST	353
BIBLIOGRAPHIE	361
PERSONENREGISTER	385

VORWORT

Mehr als Apoll und die Musen steht Dionysos in Beziehung zu jenem Moment des Poetischen, für das die Antike den Begriff »Enthusiasmos« gefunden hat. Die sublimale Form der Inspiration durch die von Apoll geführten Musen findet ihre Entsprechung im nüchternen »Kalkül«, in der Richtigkeit der Erinnerung, in der Klugheit der Reflexion. Die apollinische Form der Begeisterung des Dichters ist kultiviert. Der athletisch-knabenhafte Kuros-Gott mit der Lyra ist berechenbar. Seine Schönheit: Athletentugend, sein Epitheton: das Licht - in hellenischer Zeit zumindest wird er mit dem Sonnengott gleichgesetzt. Ursprünglich hatte er auch andere Züge, gehörten chthonische Momente und die Dunkelheit zu seinem Wesen. Dionysos repräsentiert in hellenischer Zeit diese Eigenschaften. Er, der Halbgott, der leiden, sterben kann und wiedergeboren wird, scheint buchstäblich als Komplementärcharakter zum schattenlosen Apoll schon in Delphi verehrt worden zu sein. Die Giebelfelder des Heiligtums waren beiden gewidmet: das eine Tympanon Apoll und den Musen, das gegenüberliegende Dionysos und den Najaden. Orpheus, mythisches Urbild des Dichter-Sängers, ist durch sein Schicksal ebenfalls mit beiden verbunden; Apollodoros schreibt ihm die Urheber-schaft der Dionysischen Mysterien zu. Orphische Priester unterschieden zwischen Dionysos, dem Gott der Sinne, und Apollon, dem Gott des Geistes. Das Haupt des - wie Dionysos - zerstückelten Orpheus wurde in dessen Heiligtum aufbewahrt, die Leier aber im Tempel Apolls. Es ist das dionysische Moment, das der Dichtung schon in der Antike den Ruf eintrug, mit dem Logos nicht vereinbar zu sein. Darauf hatte man auch am Omphalos in Delphi geachtet, daß Apoll die Macht über die Pythia, die Verkünderin der Wahrheit, behielt. Es waren die Sinnlichkeit, das Exzessive, Lüsterne, Morbide, die Ekstasen des Orgiastischen und des Leidens, die der Wissenschaft im Wege standen. In dieser Hinsicht realisierten die Epigonen die Platonische Staatsutopie, Dichtung blieb seit der Unterscheidung von Mythos und Logos aus den Konstruktionen der Wissenschaft und der Wahrheit verbannt. Die Rache des Dionysos an der dessen Form von Wahrheit ignorierenden Vermessenheit ist der Wahnsinn, den der Gott des Rauschs verhängen kann. In solcher Verblendung schlachten zuweilen die Ignoranten ihre eigenen Kinder, wie es Euripides in den *Bacchantinnen* schildert: Agaue trägt in blindem Wahn das Haupt ihres eigenen Sohnes, der den Gott nicht wahrhaben will, auf dem Thyrsusstab. Aber das Bild des dämonischen Gottes Dionysos ist vielgestaltig. Die überlieferten bildlichen Darstellungen, Plastiken und Büsten lassen einen allmählichen Wandel erahnen: vom archaisch-morbiden Antlitz eines langbärtigen Alten bis zur jugendlich-hermaphroditischen Schönheit. Bei einigen Darstellungen schließlich - wie bei der auf dem Umschlag abgebildeten Dionysos-Büste »in gesto di riposo« - vermischen sich Eigenschaften des Weingottes mit denen eines *Apollo Lykeios*.

Das schon in hellenischer und hellenistischer Zeit so weite Spektrum der Typisierungen bot der Nachwelt ein entsprechendes Feld für Projektionen. In der Konzeption Hölderlins ist der Gott des Rausches zugleich der Maßvolle, gemäß der Lehre, die der Chor im dritten Stasimon der *Bacchantinnen* des Euripides aus dem Walten des Dionysos zieht: »Nur nicht über das Maß hinaus / denken und handeln!«. Das dunkle Licht bei Hölderlin, die »kongenitale« Dunkelheit der Dichtung bei Celan, dem »wahr sprechen« und »Schatten sprechen« eins sind, erinnern an das Phänomen Dionysos. Sich heute im theoretischen Diskurs, wenn auch nur in spielerischer Andeutung, darauf zu beziehen, wird eilig als antiaufklärerisch verurteilt, denn es herrscht »Lichtzwang«. Im Geltungsbereich dieser (psychiatrischen) Maßnahme gegen den Sturz in die Depression wächst dem Schatten Signifikanz zu. Aber auch und gerade dieses Schattieren beansprucht zuletzt nichts anderes, als Erkenntnis des Menschlichen zu befördern. Es gibt zu Zeiten keinen größeren Dienst an der Idee der Aufklärung, als zu erinnern, vor welchem Dunkel die Wunderkerzen des rechnenden Verstands ihren Zauber entfachen. Das bedeutet keinen Rückfall in Aberglauben und Unvernunft, sondern die schlichte Besinnung auf das Faktum des Nicht-Wissens. Dies ist kein Buch über das Dionysische. Es handelt nicht vom Ekstatischen um seiner selbst willen. Es will nicht dem alten Glauben an die rauschhafte Produktivität des Künstlers das Wort reden. Ebenso wenig geht es um eine Mystifizierung der Dichtung. Dionysos, mit dem Beinamen »der Lösende«, sei - zumindest hier - das Emblem für einen durchaus nüchternen Bewußtseinszustand des Menschen, einen Zustand, der ihn aus dem alltäglichen Genötigtsein, sich als denkendes und handelndes Subjekt zu begreifen, für eine Weile entläßt. Aus solcher Freiheit erwächst ein Appell an das Denken, die abgesteckten Grenzen des Geläufigen zu überspringen, aus dieser Freiheit beginnt mit Notwendigkeit Denken neu. In diesem Sinne soll von Dichtung als Form, ja: als Dimension der Erkenntnis gesprochen werden, auch dort, wo sie sich nicht ausdrücklich in den Dienst des Paradigmas der Aufklärung stellt.

Die Darstellung begibt sich ein Stück weit auf das Feld der Toposforschung. Vom poetologischen Ansatz her ist das Anliegen aber anti-topologisch: Es wird nicht versucht, die Fixierung literarischer Formen, sondern das Immer-wieder-von-vorne-anfangen-Müssen der Dichtung zu beschreiben. Dabei bedient sich die Argumentation als Kontrastfläche des Topos vom dichterischen Enthusiasmus. Ausführlich behandelt werden Positionen von Platon, Klopstock, Schelling, Hölderlin, Nietzsche, Heidegger und Celan. Damit wird keine »Linie« im Sinne der »Literaturgeschichte« verfolgt oder postuliert. Es werden Korrespondenzen und Ausstrahlungen konstatiert; gefragt wird aber vor allem nach dem jeweiligen geschichtlichen Profil poetologischer und poetischer Reflexion.

Die Arbeit an diesem Buch, das von der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn als Habilitationsschrift angenommen worden ist, wurde großzügig gefördert durch ein Habilitanden-Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Dank schulde ich außerdem allen, die durch Anregung, Widerstand oder persönlichen Einsatz den Entstehungsprozeß beeinflusst haben: Beda Allemann, Bernhard Böschstein, Norbert Oellers und Otto Pöggeler. Den Studentinnen und Studenten der Universität Bonn sei gedankt für Aufmerksamkeit, Interesse und kritische Fragen.

KLEINE POETOLOGIE DES DICHTERISCHEN AKTES

(SYSTEMATISCHER AUFRISS)

DICHTUNG ALS FORM DER ERKENNTNIS

Die Dichtung hat ein Bewußtsein der Sprach-Situation, des Gestelltheits in einen Kontext, dessen Autor nicht das sprechende Ich selbst ist, von ihren frühesten uns überlieferten Zeugnissen an tradiert. Das Gefühl einer fundamentalen Fragwürdigkeit des sprachlich »Gegebenen« - »Woher kommt mir das, was ich da soeben sage, eigentlich?« - artikuliert sich in den frühen Texten in der Überzeugung eines göttlichen, durch den Dichter nur vermittelten Sprechens. Diese Auffassung ist - abgesehen von ihrer baldigen Topisierung - eine poetologisch ernstzunehmende Konstante in der Selbstreflexion dichterischer Texte. Sie konnte von der schon in der Antike beginnenden individualistischen Poetik nie völlig verdrängt werden und bleibt auch in der philosophischen Theorie der Dichtung und der Ästhetik ein Thema.

Fragt man systematisch nach den Spuren solcher Überzeugung überindividuel-ler, also für das Individuum nicht verfügbarer Momente am poetischen Sprechen, ließe sich aus der imaginären Bibliothek der philosophischen und literarischen Texte eine bis in die Gegenwart reichende Ideengeschichte des poetischen Enthusiasmus rekonstruieren, in der sich allerdings die Ansichten über den eigentlichen Sprecher, also den einwohnenden θεός oder das mitsprechende, mitschreibende »Andere« dem jeweiligen Bewußtseinsstand entsprechend verschieben. Nach dem »Tod der Musen« (R. Häußler) und dem Verblässen der Vorstellung des im Medium der Dichtung sich mitteilenden Gottes treten andere transzendente Instanzen an deren Stelle, ohne die gewissermaßen transzendente, nämlich die Möglichkeitsbedingung sinnvollen Sprechens¹ verbürgende, Funktion zu verlieren. Die Paradigmen unterliegen dem nämlichen Wandel wie die Ansichten über den Charakter der Wahrheit: Gott, Idee (Ratio, Vernunft, das Absolute, der Begriff etc.), das Sein, die Sprache und schließlich der »Text« im Sinne einer sich selbst fortzeugenden und gebärenden Weltschrift², deren Interlinearversionen

¹ George Steiner kommt in seinem großen Essay *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* (München/Wien 1990), der sich aus einer anderen Perspektive mit eben dem Problem einer kunst- und menschennotwendigen transzendenten Instanz beschäftigt, zu der abschließenden Frage: »Kann es eine weltliche Poetik im strengen Sinne überhaupt geben? Kann es ein Verstehen dessen geben, was »Texte« hervorbringt und ihre Rezeption ermöglicht, welches nicht von einem Postulat nach Transzendenz bestätigt wird, von Platons »Trachten nach unsichtbarer Realität?« (Ebd., S. 291).

² Vgl. dazu Jacques Derridas der Kritik am Logozentrismus und der Metaphysik der phonetischen Schrift gewidmete *Grammatologie (De la grammatologie)*, Paris 1967), Frankfurt a.M. 1983. - Zu seiner Kritik an der Auffassung, daß das Wesen der Sprache - mit Maurice Blanchot - in ihrem

nicht mehr auf die présence absente eines transzendenten Sinns, sondern auf ein neuronales Vernetzungssystem zwischen Texten verweisen: Intertextualität. Die Situation ist ein unendlicher Text, seine Autoren sind Kopisten.

In der Geschichte der poetologischen Reflexion stehen wir mit diesem Paradigma wieder dort, wo das Nachdenken über den Ursprung des poetischen Wortes einmal begonnen hatte, nämlich bei der Auffassung, daß der produktive Anteil des Individuellen eine zu vernachlässigende Größe ist. So, wie in den frühesten Zeugnissen der Antike der Dichter Sprachrohr einer fremden Eingebung sich dünkt, so ist die zwischen Individuellem und Allgemeinem pendelnde Bewegung wieder bei einem Extrempunkt angekommen, zumindest in der modischen Tendenz der Literaturwissenschaft, welche mit der Selbstreflexion zeitgenössischer Autoren übrigens keineswegs immer kongruent ist.

Analog zur sprachphilosophischen Aporie in der Auseinandersetzung mit dem Problem »Ursprung der Sprache« wirkt heute schon die bloße Frage nach dem Ursprung des poetischen Sprechens im Sinne jenes »Woher?« antiquiert und befremdlich. So, wie die Frage nach dem Ursprung der Sprache immer wieder auf die Sprache selbst zurückverwiesen wird, ist offenbar auch das Sprechen der Dichtung nur aus sich selbst und der eigenen Kontinuität heraus zu verstehen. Dichtung scheint sich - wie Sprache - selbst zu generieren, und man könnte die oben gestellte Frage nach dem Ursprung und dem Gegenstand der Dichtung für beantwortet halten, wenn man sagt: Dichtung entspringt aus Dichtung und hat keinen anderen »Gegenstand« als sich selbst und die geschichtlich sich wandelnden Bedingungen der eigenen Möglichkeit. Damit wäre zugleich schon etwas über den grundlegend reflexiven Charakter der Dichtung gesagt.

Die Vorstellung der Dichtung als einer Wiederholung und Reflexion von Gegebenem hat in der Auffassung von der Dichtung als Mimesis eine Entsprechung, wenn auch eine recht ungenaue. Die ältere Auffassung von der Dichtung als einer vorgesagten Rede verflacht in der Nachahmungslehre zusehends zu einer Lehre von den geeigneten poetischen Stoffen.

In den nämlichen Zusammenhang der Idee eines gegebenen Kontextes gehören u.a. die Vorstellungen von der »Lesbarkeit der Welt« (H. Blumenberg), dem »Buch der Natur« und dem »Buch der Geschichte«, als Tropen der Auffassung,

»Verhältnis zur Abwesenheit« zu suchen sei, vgl. seinen Antonin Artaud gewidmeten Essay *Die soufflierte Rede*, in: *Die Schrift und die Differenz (L'écriture et la différence)*, Paris 1967, Frankfurt a.M. 1976, S. 259-301. Der Aufsatz enthält ferner Hinweise zu seinem Denken über den Zusammenhang von Schizophrenie und Metaphysik (Hölderlin, Nietzsche, Artaud) und ein Modell von Lebens-Inspiration, die Artaud - ähnlich Nietzsche - der traditionellen Auffassung von Inspiration entgegengesetzt; diese sei: »die Macht einer Leere, der Wirbel des Atems eines Souffleurs, der sie aspiriert und mir genau das raubt, was er mir zukommen läßt, und das ich in meinem Namen zu sagen können glaubte. Die Freigiebigkeit der Inspiration, der positive Einbruch einer Rede, von der ich nicht weiß, woher sie kommt, von der ich, bin ich Antonin Artaud, weiß, daß ich nicht weiß, woher sie kommt und wer sie spricht: diese Fruchtbarkeit des andern Atems ist das Unvermögen: nicht die Abwesenheit, sondern die radikale Verantwortungslosigkeit als Vermögen und Ursprung der Rede. Ich beziehe mich auf mich selbst im Äther einer Rede, die mir fortwährend souffliert wird, und die mir das raubt, mit dem sie mich in Beziehung bringt. Das Sprachbewußtsein und damit das Bewußtsein schlechthin ist das mangelnde Wissen um denjenigen, der im Augenblick und am Ort, an dem ich mich äußere, spricht.« (Ebd., S. 269)

daß das der Dichtung je Vorgegebene Sprach- oder zumindest Zeichen-Charakter habe und von einem quasi absolut kompetenten Autor verfaßt sei, dessen Äußerung Welt und Schrift zugleich ist, sei auch deren Code verloren gegangen. Es bot sich von daher an, Dichtung als Vorgang der Übersetzung von »Welt als Schrift« in »Schrift als Welt« zu begreifen und somit das Wesen der Dichtung zu bestimmen als Thematisierung und Reflexion einer nicht genuin literarischen Vorgabe.

Dagegen ist es für die moderne Literaturtheorie von größter Bedeutung, wie sich in den theoretischen Texten der Frühromantiker der Begriff der *poetischen Reflexion* neu strukturiert hat. Denn hier wird erstmals das Modell einer transzendenten Vorlage und ihrer poetischen Reflexion zugunsten eines universalistischen Literatur-Modells aufgegeben, in dem Reflexion als Grenzwerte einer oszillierenden Bewegung beide Momente aus sich selbst hervorbringt: den Schein eines Gegebenen und seine (ironische) Rücknahme.³

Offenbar ist es für unsere gegenwärtige Kultur signifikant, daß die Frage nach dem Verhältnis von in poetischer Form vorgefundener und eigener Welterfahrung selbst wieder zu einem zentralen Thema der Dichtung geworden ist, als müßte sich in einer logozentrischen Welt die Literatur am härtesten mit dem Selbstverdacht auseinandersetzen, über den Status von Sekundärliteratur nicht mehr hinauszukommen.⁴ Liegt hierin auch die Ursache für die Aktualität der romantischen Utopie der literarischen Potenzierung, die uns zumindest quantitativ längst überholt hat? Jedenfalls hat sich - und darin besteht der allerdings gewaltige Abstand zur antiken Auffassung von der medialen Funktion des Autors, zur antiken Poetik überhaupt - das Verhältnis von »Wirklichkeit« und »Text« verändert. Geht man von dem physikalischen Modell der Interaktion eines Systems (Schrift-Text-Medium) und seiner (chaotischen) Umgebung (Wirklichkeit) aus, so hat sich diese Relation in einer Weise verändert, daß sich der im wissenschaftlichen Jargon modische Term **Entropie** anbietet: ein Phänomen jedenfalls, für das die frühromantische Literaturtheorie (Programm einer progressiven Universalisierung der Literatur) ein geschichtliches Indiz darstellt.

Wurde in der Antike die »Situation« bestimmt durch einen (mündlich vermittelten) Glaubens-Kontext, demgegenüber ein schriftlicher Text allenfalls marginale Bedeutung hatte (vgl. das Platon-Kapitel, S. 37ff.), so steht jede Wirklichkeitsvorstellung heute so sehr in der Situation des Schrift-Textes, daß es »naiv« erscheint, nach einer texttranszendenten Wirklichkeit zu fragen. Das Kontinuum »Text«, allgemeiner: das Medium, ist inzwischen zum Autor dessen geworden, was ihm einst zur Archivierung anvertraut worden war.⁵

³ Vgl. dazu die Untersuchung von Winfried Menninghaus: *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt a.M. 1987.

⁴ Vgl. A.G.: *Das allmähliche Verblässen der Schrift. Zur Prosa von Peter Handke und Christoph Ransmayr*, in: *Poetica*, 22. Band (1990), H. 1/2, S. 106-142.

⁵ Eine weitere Verschiebung zeichnet sich längst ab: der aktuelle Kontext ist heute nicht mehr der Text, sondern der Film oder zumindest die Verbindung von Text und Film, das beschriftete Bild.

Eine Konsequenz des Entropie-Phänomens ist - bezogen auf den Poesie-Begriff - die zunehmende stillschweigende Übereinkunft zumindest in Teilen der Literaturwissenschaft, die grundlegende Differenz zwischen der Literatur und der Literatur über die Literatur theoretisch zu nivellieren. Wenn Literatur im Sinne Schlegels zugleich Kritik ist, dann liegt die Umkehrung nahe, daß Kritik Literatur ist. Die Ordnungsmechanismen des Systems greifen nicht mehr, werden förmlich gegenstandslos.

Eine weitere Konsequenz ist, daß Bedeutung und Funktion der Dichtung eine entscheidende Reduktion erfahren: Mit dem Verblässen der Auffassung von der Dichtung als einer authentischen Artikulation geschichtlicher Individuen, mutiert ihre Bedeutung zum frei verfügbaren Sinn-Angebot für den intellektuellen Spieltrieb des Rezipienten.

Gibt man sich mit dem Modell einer systemerzeugten écriture automatique nicht generell zufrieden, gerät man unverzüglich unter Legitimationszwang. Da nichts aus dem alten System mehr selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, muß jeder Versuch, sich mit literarischen Texten interpretierend zu beschäftigen, seine Kriterien begründen. Schwierig: aus dem gegenwärtigen Stadium der Entropie einen Schritt zurückzugehen. Man spricht in der Physik von der zunehmenden Irreversibilität der Entropie. Dabei stellt sich, wenn man das Modell für die Dimension der Literatur zugrunde legen will, die schlichte Frage, ob man bei der Lektüre eines bestimmten poetischen Textes bereit ist, die »Spielregeln« zu respektieren, die seine »Situation« maßgebend beherrscht haben. Das jeweils geltende Bewußtsein vom Verhältnis: Realität-Text muß in jede Beurteilung eines Textes einfließen, die der Idee der Möglichkeit textwissenschaftlicher Erkenntnis verschrieben bleibt. Das ist - im weitesten Sinne - die hermeneutische Position. Wenn ich aber in der Lage bin, ein historisches Phänomen wie das besagter Entropie von »Realität« und »Text« zu beobachten - und dieser Erkenntnis liegt notwendig die Unterscheidbarkeit der Momente zugrunde -, dann besagt dies zugleich, daß es eine von meinem Gegenstand unterschiedene Position geben muß, von der aus ich solche Erkenntnis gewinnen und beschreiben kann. Die gesteigerte Komplexität, die sich durch das Entropie-Phänomen auf der Ebene des individuellen Moments ergibt, kann als solche nur produktiv genutzt werden, wenn sich neue Differenzierungen auf systematischem Niveau ausbilden, die dem fortschreitenden Verlust von Unterscheidbarkeit entgegenwirken. Die Lösung des Problems kann naturgemäß nicht darin bestehen, einen neuen Bereich zu erfinden, der außerhalb der genannten Bereiche läge. Aber wir dürfen uns nicht der Täuschung überlassen, die durch das physikalische Modell als solches nahegelegt wird. Die Pole »Realität« und »Text« stellen ja keine mathematisch bezif-

Auch für dieses Medium gilt das Phänomen der Realität-Text-Entropie. Der Siegeszug des Camcorders belegt, wie Alltagsleben bereits durch die Vorstellung seiner Filmreife strukturiert ist. Fernsehsendungen vom Typus »Vorsicht, Kamera«, die auf dem Effekt der überraschenden Anwesenheit einer Kamera basieren, sind bald nicht mehr möglich, weil der Überraschungseffekt wegfällt. An seine Stelle ist längst die Erwartung getreten, von einer Kamera überrascht zu werden. Der nächste Schritt ist die Digitalisierung der Filmwirklichkeit, für die der Umweg über die »Realität« überflüssig wird. Liegt in ihrem Überflüssigwerden eine Chance für die Realität, wieder als Aufgabe, als zu suchende und nicht als das immer schon Bewältigte wahrgenommen zu werden?

ferbaren Größen dar. Die Vorstellung dessen, was als »Wirklichkeit«, also als das Vor-Thematische, dem »Text«, also dem Thematisierten, gegenübersteht, wandelt sich selbst geschichtlich. Das aktuelle Gefühl einer weitgehenden Verschriftlichung der Realität, der bald randlosen Beschriftung der Wirklichkeit, ist in seinem Charakter nur verstehbar, wenn man ein komplementäres Phänomen berücksichtigt.

Zugleich mit der Vorstellung der Auktorialität des Textes wird der Realitätsbegriff obsolet. Wirklichkeit ist nur noch denkbar als Perspektive eines Textes, das System »Text« hat seine Umgebung scheinbar vollkommen aufgesogen und dies für den Preis seiner eigenen Auflösung als System. Die scheinbare Resorption der Realität gelingt dem Text aber nur, weil sich das Bewußtsein von »Realität« verengt hat. Wenn der Text unsere Wirklichkeit konstituieren kann, so muß zuvor der Begriff der Wirklichkeit auf die Vorstellung davon reduziert worden sein, was sich thematisieren und thematisch fixieren läßt. Unter dieser Bedingung wäre der Text der Realität adäquat, es wäre nur eine Frage der Zeit, bis Text und Wirklichkeit zusammenfallen. Die unausgesprochene Voraussetzung für dieses Modell ist die Hypothese, Sprache sei das geeignete Mittel zur Erfassung von »Wirklichkeit«. Kant hat in seiner *Kritik der Urteilskraft* darauf bestanden, daß sowohl das ästhetische wie das teleologische Urteil von der Struktur des »als ob« geprägt ist: Wir urteilen in diesen Sätzen so, als ob die Welt nach unserer Möglichkeit, sie zu verstehen, eingerichtet wäre. Diese Struktur scheint in Vergessenheit geraten zu sein.⁶

Wir kommen aus dem Gefühl der restlos verschriftlichten Welt nur heraus, wenn wir ein Bewußtsein davon zurückerlangen, wie beschränkt unser Wirklichkeitsbegriff ist und wie beschränkt die Möglichkeiten des Sprach-Denkens selbst sind.

Durch die einzelnen Kapitel dieses Buches zieht sich wie ein roter Faden die Idee des Nicht-Wissens und die jeweilige Reaktion darauf. Wenn von den behandelten poetischen und philosophischen Positionen gesagt werden darf, daß sie eine geschichtliche Zäsur bedeuten, so kann nun hinzugefügt werden, daß sich die epochale Wirkung vielleicht aus nichts anderem herleitet, als dem Akt der Zurücknahme der angemessenen Sprechhaltung, einem Akt, der ein Bewußtsein von Leere zur Folge hat, die ihrerseits nach erneuter Besetzung verlangt. Unter diesem Aspekt erfolgte die Auswahl der Autoren. Es liegt nahe, um das Verständnis für diese epochalen Zäsuren zu intensivieren, bestimmte Typen von Literatur auszuklammern. Sicher ist der Typus der »politischen Dichtung« - um nur ein Beispiel zu nennen - wenig geeignet, die poetische Reflexion des »Nicht-Wissens« zu charakterisieren.

Die Frage nach einem Ursprung der Dichtung stellt sich anders, wenn sie sich nicht auf das historische Phänomen der Literatur als solcher beschränkt. Sie

⁶ Das Nicht-Wissen im Sinne der »biologischen Grenzen« unseres Denkens veranschaulicht Rupert Riedl mit dem drastischen Bild vom Käfer im Wasserglas. Es ist auffällig, daß in den letzten Jahren auch und gerade von Seiten der sogenannten Positiven Wissenschaften zur Problematik der strukturellen Begrenztheit menschlicher Erkenntnisfähigkeit Stellung bezogen wird. Vgl. Rupert Riedl, *Mit dem Kopf durch die Wand. Die biologischen Grenzen des Denkens*, Stuttgart 1994.

kann sich beziehen auf den jeweiligen Anlaß und den jeweiligen Gegenstand, Vorwand und Widerstand, des Sprechens. Man darf diese Konstellation von Anlaß, thematischem Vorwand und Widerstand der Dichtung vielleicht im Begriff der **Situation** zusammenfassen, wie es hier schon wiederholt geschehen ist. In der jeweiligen Situation ist der Begriff der Kontinuität allein nicht hinreichend zur Erklärung der Veranlassung, mit dem poetischen Sprechen neu einzusetzen. Genauso wesentlich ist offenbar das Moment des Kontinuitätsbruchs, der Zäsur und der In-Frage-Stellung des geltenden Kontextes. Dabei wird einerseits in der Dichtung »Situation« erzeugt, andererseits aber auch in eine immer schon vorausgesetzte Situation hinein gesprochen. Situation ist für das im dichterischen Text sprechende Individuum nicht schlechterdings verfügbar. Das unverfügbar Vorausgesetzte des situativen Kontextes kann in der Dichtung selbst wiederum thematisiert werden, als sei es dasjenige, welches eigentlich spricht und wem gegenüber sich der konkrete Sprecher als rezeptiv empfindet, indem er es reflektiert.

Die Fragestellung, die der vorliegenden Untersuchung zugrundeliegt, ist eine geschichtliche. Aber das hier geforderte geschichtliche Denken müßte so vollzogen werden, wie es etwa bei Paul Celan oder Ingeborg Bachmann formuliert wird; es würde der exponierten Stellung individueller Reflexion nicht gerecht, wenn es bei der Vorstellung eines horizontalen Kontinuums literarischer Phänomene verharrte. Ingeborg Bachmann artikulierte diesen Gedanken in ihrer Frankfurter Poetik-Vorlesung: »Es gibt in der Kunst keinen Fortschritt in der Horizontale, sondern nur das immer neue Aufreißen einer Vertikale.«⁷ Dieser Exposition des individuellen Sprechens versucht der Gang der Darstellung gerecht zu werden. Vorausgesetzt wird dabei erstens, daß eine Untersuchung, die an der Reflexion des Überindividuellen in der Dichtung interessiert ist, nicht umhin kann, das Individuelle (nicht zu verwechseln mit dem Subjektiven) als produktionstheoretischen Pol zu akzeptieren. Individualität wird gedacht als der jeweilige geschichtliche Schnittpunkt von Sprache und Zeiterfahrung.

Vorausgesetzt wird also ferner, daß in der Dichtung ein jeweils geschichtlich bestimmtes Gesehenhaben der Welt und Wissen von ihr Sprache wird und sich Gehör verschafft. daß es der Dichtung um ein Erkennen geht, welches man mit einer Formulierung aus Karl Wilhelm Ferdinand Solgers Vorlesungen über Ästhetik (1819) »schaffendes Erkennen« nennen könnte. Insofern wird hier etwas vorausgesetzt, was sich im Fortgang dieser Studie geschichtlich differenziert und profiliert, nicht aber verifiziert oder falsifiziert werden kann. Eine solche Verfahrensweise, die in den »positiven« Wissenschaften sogleich den Verdacht der Unredlichkeit wecken müßte, stellt den schwankenden Grund literaturtheoretischer Argumentation dar, sobald sich Literaturtheorie nicht auf die Dokumentation literargeschichtlicher Daten sowie auf stoff- und formgeschichtliche Recherchen beschränkt, sondern versucht, eine Differenz zu benennen zwischen dem Phänomen des Poetischen und dem, woher (Frage nach dem Ursprung) und wovon

⁷ Ingeborg Bachmann: *Werke*, hrsg. von Cristine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, München 1978, Bd 4, S. 195.

(Frage nach dem Gegenstand) dieses Poetische spricht. Die Benennung dieser Differenz ist deshalb so problematisch, weil sich jenes »Woher« und »Wovon« erst im poetischen Prozeß selbst konkretisiert und mir auf keine andere als die poetisch-sprachliche Weise »gegeben« ist. Ich trage diese Differenzierungsabsicht an die Texte heran, als wüßte ich, was es bedeutet, nach dem Autor eines Textes und seinem Gegenstand zu fragen und dies, obschon ich zugleich weiß, daß - trotz mancher Affinität der Poesie zum Handwerk des Hans Sachs - poetische Texte nicht hergestellt werden wie ein Schuh und daß, was ich ihren »eigentlichen« Gegenstand nennen möchte, mir erst durch diesen Text selbst erschlossen worden ist. Man kann diesen Vorgang letztlich nur mit dem Spracherwerb vergleichen; es gelingt dem Sprechenden nicht mehr, hinter seine Sprachlichkeit zurückzukommen. Alle Versuche, Ordnung im Sinne eines logischen Beweises in die Mannigfaltigkeit der Bezüge zu bringen, enden bekanntlich in Tautologien. Dennoch kommt weder das Alltagsgespräch noch der wissenschaftliche Diskurs ohne Ordnungssysteme aus: mehr oder weniger filigrane Konstruktionen aus überlieferten Metaphern und Begriffen, in denen sich das Gespräch bewegt, meist ohne sich der eigenen Bodenlosigkeit bewußt zu sein.

Die spezifische Qualität der poetischen Erkenntnis sollte nicht von den Formen begrifflicher Verstehensprozesse in den Wissenschaften abgeleitet werden, wenn man der Eigenart des Poetischen nachfragt. Geschieht dies, wird die poetische Metapher gegenüber dem wissenschaftlichen Begriff gern als weniger klar und deutlich gekennzeichnet. Ein solches Ableitungsverhältnis der dichterischen cognitio inferior aus der wissenschaftlichen (theologischen, philosophischen, positivwissenschaftlichen) cognitio superior ist allerdings tief in der abendländischen Denktradition verwurzelt und seit dem 18. Jahrhundert in der philosophischen Ästhetik institutionalisiert. Die Vorstellung von der »enthusiastischen« Produktionsweise des Dichters hatte erheblich dazu beigetragen, den Erkenntniswert der Dichtung als inferiore, noch nicht begrifflich-klare Weise des Erkennens zu definieren: eine Wertordnung, deren Wirksamkeit seit der Unterscheidung von Mythos und Logos bis heute in Philosophie und Literaturwissenschaft nachweisbar ist. Umgekehrt hat auch der Versuch, den Begriff aus der poetischen Metapher abzuleiten, eine lange Tradition, die mit der Nennung der Namen Vico, Hamann, Herder, Humboldt, Nietzsche und Heidegger grob skizziert werden kann. Aus dieser Perspektive erscheint stets der Begriff gegenüber der poetischen Metapher als defizitär, der Prozeß der begrifflichen Verengung des Sprachgebrauchs als zunehmender Verlust an Welthaltigkeit und ursprünglicher Erfahrung.

Wer nach Erkenntnis fragt, sieht sich zugleich vor zwei weitere Fragen gestellt; sie betreffen den Gegenstand der Erkenntnis und den Wahrheitsbegriff als solchen. Es scheint die Weise dichterischer Erkenntnis zu charakterisieren, daß diese beiden Fragen nicht definitiv beantwortet werden können. »Gegenstand« dichterischer Erkenntnisintention ist kein aus der Mannigfaltigkeit möglicher Gegenstände isolierbarer Bereich. Im Unterschied zu anderen Weisen der Erkenntnis scheint dichterische Erkenntnis nicht von ihrem Gegenstand her bestimmt zu sein, wie es etwa im Bereich wissenschaftlicher Erkenntnis möglich und

sinnvoll ist. Literaturwissenschaft etwa definiert sich zunächst durch die Relation zu ihrem Gegenstand »Literatur«, selbst dann, wenn sie außer Stande ist, auch noch diesen ihren Gegenstand zu definieren. Zu fragen wäre auch, was man in der Dichtung überhaupt als Gegenstand bezeichnen soll: Ist das Thema oder ist die Weise, wie dieses Thema behandelt wird, z. B. die literarische Gattung, ihr Gegenstand?⁸ Während die Gegenständlichkeit eines wissenschaftlichen Textes zusammenfällt mit dem, wovon die Rede ist oder sein soll, kann sich im dichterischen Text das, was wir ihm hier als seinen »eigentlichen« Gegenstand unterstellen, so perfekt verstellen, daß von ihm gar nicht ausdrücklich die Rede ist. Entsprechend verhält es sich mit der Frage nach dem Wahrheitsbegriff: Kann schon von Gegenständlichkeit in einem definierbaren Sinn nicht gesprochen werden, so muß sich erst recht die Frage nach einem Geltungsanspruch poetischer Erkenntnis als problematisch erweisen. Haben poetische Texte Wahrheitsgeltung, so muß auch diese »Wahrheit« von dem gewöhnlichen Begriff unterschieden werden, dessen sich Alltags- und Wissenschaftssprache bedienen. Weder ist poetische Wahrheit im Sinne der »Richtigkeit« einer Aussage verifizierbar oder - im Zweifelsfalle - falsifizierbar, noch hält sich die Dichtung an das schlichte Gebot: »Sag die Wahrheit!«, und sie im Sinne dieser Aufforderung einer Lüge überführen zu wollen, wäre unklug. Denn entweder müßte man - mit Platon und Nietzsche - Dichtung als notorische Lügnerin bezeichnen oder zugestehen, daß sie gar nicht lügen kann, weil sie an solcher Wahrheit nicht interessiert ist. Inwiefern es sinnvoll ist, trotz alledem von Dichtung als Form der Erkenntnis zu sprechen, kann nur positiv beantwortet werden, wenn man der Dichtung die Funktion zugesteht, die jeweils historisch geltenden Paradigmen in Frage zu stellen, wenn man ferner in solcher Intervention einen für die Konstitution von Bewußtsein bedeutenden kognitiven Prozeß erblickt. Vorausblickend ist darauf hinzuweisen, daß im Fortgang der Studie der präzisere Sinn eines poetischen Erkenntnis-Begriffs Gegenstand der dauernden Nachfrage bleibt. Wo von Erkenntnis oder kognitiver Funktion der Dichtung die Rede ist, wird stillschweigend vorausgesetzt, was an innerer Problematik oben angerissen wurde.

Vorausgesetzt wird damit schließlich die Differenz im Erkenntnisbegriff, die auch die Untersuchung selbst von ihrem Gegenstand unterscheidet, sofern dieser Gegenstand die Dichtung und nicht nur Theorie der Dichtung ist.

Die Eigenart der poetischen Erkenntnis müßte, wenn sie nicht aus einer begrifflichen Systematik und nicht aus empirischen Daten abgeleitet werden soll, von ihr selbst her verständlich gemacht werden. Aber was soll heißen: »von ihr selbst her«? Peter Szondi hat in seinem bekannten Essay *Über philologische Erkenntnis* der Literaturwissenschaft empfohlen, sie möge »ihre Methodik aus

⁸ Es ist durchaus kein Formalismus, wenn man das Thema der Dichtung von dem unterscheidet, was ihr Gegenstand sei und als diesen Gegenstand etwas vermeintlich Formales wie die Gattung in Anschlag bringt: Gemeint ist, daß Gegenstand etwa einer Erzählung in einem fundamentalen Verständnis des Wortes die Erzählbarkeit ist, nicht das Erzählte. Das Erzählte ist demgegenüber - gesuchter oder gefundener - Anlaß und gehört damit eher auf die Seite des Formalen. Es widerspricht allerdings noch dem terminologischen Usus der Literaturwissenschaft, das Thematische zu den Formalia zu rechnen.

einer Analyse des dichterischen Vorgangs gewinnen; sie kann wirkliche Erkenntnis nur von der Versenkung in die Werke, in »die Logik ihres Produziertseins« (Th. W. Adorno) erhoffen.«

Es kann, um eines grundlegenden Verständnisses jenes »dichterischen Vorgangs« willen, von Vorteil sein, produktionstheoretische Ansätze von Dichtern zur Kenntnis zu nehmen, deren theoretische Kompetenz der poetischen ebenbürtig ist. Die Reflexion der Dichter gehorcht, anders als die philosophische Ästhetik, keinem Systemgebot; häufig stellt sie die Möglichkeit einer systematischen Erfassung des Poetischen radikal in Frage und beschränkt sich auf Vorläufiges. Dabei soll die Frage einer Systematik nicht von vornherein aus den Überlegungen zur Produktionstheorie ausgeschlossen werden; es scheint in diesem Feld zu gelten, was Friedrich Schlegel im 53. Athenäumsfragment festgestellt hat: »Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden.«¹⁰

Versteht man den dichterischen Vorgang als prinzipiell un abgeschlossenen Prozeß der Transformation, der Sprachwerdung, dann sind produktionstheoretische oder allgemein poetologische Reflexionen der Dichter Zäsuren innerhalb dieses Vorgangs, Stellen der Vermittlung konkret historischer »Daten« (Gegebenheiten) mit poetologischen Fragestellungen, und zwar - im günstigsten Fall - aus der Perspektive der sich stellenden Aufgabe. Festzuhalten ist für die Methodik, daß die Reflexionen zwar als Zäsuren, aber jedenfalls auch als Momente des »dichterischen Vorgangs« selbst betrachtet werden müssen. Sie stehen grundsätzlich nicht auf einem ganz anderen Blatt als das poetische Werk im engeren Sinne und sind deshalb Anlaß literaturwissenschaftlicher Fragestellung. Es bedarf jedesmal einer genauen Analyse, in welchem Verhältnis zum poetischen Werk die produktionstheoretische Äußerung eines Autors steht. Keinesfalls können theoretische Selbstreflexionen unkritisch als Schlüssel der literaturwissenschaftlichen Analyse schlechthin verstanden werden.

Was im Fortgang der Untersuchungen unter produktionstheoretischer Reflexion verstanden werden soll, muß ferner unterschieden werden von Aussagen eines Autors über die Entstehung eines konkreten Textes. Paul Celan hat sich dazu in einem Brief an Hans Bender geäußert:

»Das Handwerk zum Gedicht« ... Wer den Beweis erbrächte, dass es dieses Handwerk tatsächlich gibt, der bewiese ja geradezu, dass dieses Handwerk, wie jedes andere, einen goldenen Boden hat! Ein Scherz, verzeihen Sie, und kein besonders gelungener ... Nun möchte ich zwar beileibe nicht irgendeinem mysteriösen Illuminatentum das Wort reden,

⁹ Peter Szondi: *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt a.M. 1970, S. 33. - Szondi zitiert Adorno nach folgender Ausgabe: Th. W. Adorno, *Valéry's Abweichungen*, in: *Noten zur Literatur II.*, Frankfurt a. M. 1961, S. 43.

¹⁰ Friedrich Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken I* (1796-1801), hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Zweiter Band. Im folgenden zitiert als KA mit Band- und Seitenangabe), München/Paderborn/Wien 1967, S. 173. - Dem gleichen Gedanken begegnen wir bei Whitehead, wenn er den Philosophen empfiehlt, »ein allgemeines Konzept [zu] entwickeln, in dem für beides [Ordnung und Chaos] Raum ist.« (Alfred North Whitehead, *Verstehen*, in: H.-G. Gadamer und G. Boehm, *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a.M. 1978, S. 71.)

aber andererseits muss ich doch einbekennen, daß ich mir noch nie ein Gedicht »experimentiert« habe. Die Lebensumstände, das Leben im fremden Sprachbereich haben es mit sich gebracht, dass ich mit meiner Sprache viel bewusster umgehe als früher - und doch: das Wie und Warum jenes qualitativen Wechsels, den das Wort erfährt, um zum Wort im Gedicht zu werden, weiss ich auch heute nicht näher zu bestimmen. Dichtung, sagt Paul Valéry irgendwo, sei Sprache in statu nascendi, freiwerdende Sprache ... Gewiss, an diesem Freiwerden wirkt auch unser Bewusstsein mit, ist auch unsere Erinnerung und Erfahrung beteiligt - aber in welchem Masse? Könnte eine schärfere, methodisch vorgenommene Introspektion hier mehr Klarheit schaffen? Ich fürchte, es gehört zum Wesen des Gedichts, dass es die Mitwisserschaft dessen, der es »hervorbringt«, nur so lange duldet, als es braucht, um zu entstehen... Denn gelänge es dem Dichter, das freiwerdende Wort zu belauschen, es gleichsam auf frischer Tat zu ertappen, so wäre es damit wahrscheinlich um sein weiteres Dichtertum geschehn: ein solches Erlebnis duldet keinerlei Wiederholung und Nachbarschaft.¹¹

Es geht in der Untersuchung nicht um Selbstbeobachtungen eines Autors beim Schreiben eines poetischen Textes; was hier produktions-theoretische Reflexion genannt wird, meint Grundsätzlicheres, wie es zum Beispiel in Paul Celans Büchnerpreis-Rede zur Sprache kommt. Celans Meridian-Rede ist der Versuch einer Positionsbestimmung des eigenen lyrischen Werks aus der Perspektive des dichterischen Vorgangs, eines den Weg noch suchenden und entwerfenden Unterwegsseins; dieser Versuch, der wohl zu den wichtigsten produktions-theoretischen und poetologischen Ansätzen des 20. Jahrhunderts zählt, steht zu der oben zitierten brieflichen Meinung des Autors nicht im Widerspruch. Die Eigenart der poetischen Erkenntnis von ihr selbst her verständlich zu machen, dies kann als eine der grundlegenden Aufgabenstellungen der Literaturwissenschaft bezeichnet werden. Den Stellenwert produktions-theoretischer Reflexion im Hinblick auf die poetische Erkenntnisfunktion zu eruieren, wäre die Aufgabe der vorliegenden Untersuchung.

Eine weitere Einschränkung des Untersuchungsfeldes resultiert aus dem Versuch, innerhalb der nicht leicht überschaubaren »Geschichte« der Produktionstheorie der Theorie des Enthusiasmus und ihren Spuren bis in die Literatur des 20. Jahrhunderts hinein nachzugehen. Es ist auffällig, daß in dieser - noch zu schreibenden - Geschichte der Produktionstheorie der Begriff des »Enthusiasmus« in all seinen Schattierungen und Varianten eine bedeutende Rolle spielt. Im Sinne der oben skizzierten Grundlegung für einen Begriff spezifisch poetischer Erkenntnisqualität dürfte es erhellend sein, die Untersuchung da anzusetzen, wo die Differenz zur wissenschaftlichen Weise des Erkennens in - kantisch gesprochen: analytischen oder synthetischen - Urteilen am auffälligsten in Erscheinung tritt, beim Phänomen der sogenannten Irrationalität. Der Terminus wird hier zunächst so verwendet, wie er im philosophischen Sprachgebrauch seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert gebräuchlich ist: Das »Irrationale« bezeichnet einen der menschlichen Verstandes- respektive auch der Vernunftkenntnis nicht zugänglichen Bereich. Für die Philosophie des deutschen Idealismus ist das Irrationale der

¹¹ Paul Celan an Hans Bender, datiert: »Paris, am 18. November 1954«; abgedruckt in: *Briefe an Hans Bender*. Unter redaktioneller Mitarbeit von Ute Heimbüchel hrsg. von Volker Neuhaus, München 1984, S. 34f. - Textwiedergabe nach dem Original im SNM-Marbach (Sperrung: eigene Hervorhebung).

eigentliche Gegenstand der Philosophie in dem Sinne, daß es Aufgabe der Philosophie ist, das Irrationale durch Vernunft aufzuhellen oder aufzuheben.¹² Allerdings bleiben stets irrationale Reste, ein dem Begriff und der Logik inkommensurabler und unzugänglicher Bereich, der allerdings nicht etwa der menschlichen Erfahrung schlechthin verschlossen bliebe. Es ist signifikant, daß der Bereich des »Irrationalen«, so grundlegend er auch für das menschliche Bewußtsein sein mag, begrifflich nur als Negativum des Rationalen und mithin abhängig vom jeweiligen Rationalitätsbegriff faßbar ist. Es wird sinnvoll sein, schon um naheliegende Mißverständnisse im Zusammenhang mit dem »Irrationalismus« zu vermeiden, den Begriff des »Irrationalen« im Verlauf der Untersuchung nur da zu verwenden, wo er ausdrücklich als Gegen- oder Kontrastphänomen zum Rationalen gedacht werden soll. Im übrigen bietet es sich an, vom »Gegebenen« zu sprechen, wo der Bereich gemeint ist, der jeder dichterischen Transformation vorausgeht und zugrundeliegt. »Erfahrung« wird entsprechend genannt werden können, was durch den sprachlichen Transformationsprozeß fixiert ist. Allerdings muß unterschieden werden zwischen dem Irrationalen als Moment der Dichtung selbst und dem in den Produktionstheorien reflektierten Phänomen des »Ekstatischen« und der »Begeisterung«. Gelingt es, solche Phänomene im Sinne einer poetologischen Erkenntniskritik näher zu bezeichnen, könnten die irrationalen Momente der Dichtung selbst in ihrer Funktion für die Form poetischer Erkenntnis begriffen werden.

DAS IRRATIONALE IN DER DICHTUNG

Irrationale Momente begegnen in der Dichtung in unterschiedlicher Gestalt, als Stilphänomen, als Motiv oder Thema und als strukturelles Phänomen. Das »Erhabene« als stilistische Kategorie der Rhetorik analysiert schon der Autor des ersten Jahrhunderts Pseudo-Longinos, der die blitzartige Erleuchtung des Hörers als berechenbaren Effekt rhetorischen Kalküls beschreibt. Das »Hohe« ist in der Schrift *Περί Ὑψους* allerdings noch nicht auf die Bedeutungsebene beschränkt, die es am Ende des 17. Jahrhunderts, die französische Übersetzung Boileaus erschien 1674, in der französischen und englischen Rezeption erhielt.¹³ Über die Rezeption in England gelangt im 18. Jahrhundert »das Erhabene« zuerst als Motiv in den Bereich der deutschen Literatur - etwa in Albrecht von Hallers *Unvollkommenes Gedicht über die Ewigkeit* (1736) - und hält erst später in den

¹² Vgl. dazu den Artikel »Irrational, das Irrationale, Irrationalismus« in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von J. Ritter und K. Gründer, Bd. 4, Darmstadt 1976, Sp. 583-589.

¹³ Vgl. Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern / München 1948, 8 1973, S. 402f. - Curtius erinnert auch daran, daß die deutsche Übersetzung von ὕψος (= Höhe) durch »Erhabenheit« falsch ist.

Schriften Bodmers, Breitingers, Baumgartens und Kants Einzug in die Literaturtheorie und Ästhetik, freilich zunächst unter dem Einfluß der französischen Ästhetik.

Als Stilphänomen kann das Irrationale in der leidenschaftlichen Diktion Klopstocks, dem pathetischen Stil Schillers oder der expressionistischen Tonlage erscheinen und ist dem Wechsel des literarischen Geschmacks unterworfen. Aus der Gegenwartsliteratur ist das Pathetische anscheinend ganz verschwunden, ja man könnte versucht sein, die Vermeidung jeder Form von Pathos als ein Stilmerkmal der zeitgenössischen Literatur zu beschreiben. Aber vielleicht liegt eben darin ein Wesensmerkmal dieses Phänomens, daß das Pathetische von den Zeitgenossen nicht als solches empfunden wird. Und wer sagt uns heute, was spätere Generationen als das Pathos in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts bezeichnen werden?¹⁴

Als thematisches Phänomen muß das Irrationale nicht eigens erläutert werden, es begleitet die Literaturgeschichte durch alle Gattungen und auf jedem Niveau. Von poetologischem Interesse im Sinne einer poetischen Erkenntnisfunktion sind Versuche einer strukturellen Realisation des Irrationalen bei Autoren wie Kleist, Kafka, Musil oder Hofmannsthal, in dessen Erzählungen *Das Märchen der 672. Nacht*, *Reitergeschichte* und *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* sich der thematisierte »Augenblick« auch als struktureller Hiatus im Kontinuum der narrativen Progression verwirklicht. Das Mißverständnis vom enthusiastisch produzierenden Poeten ergibt sich aus der verständlichen Neigung des Hörers oder Lesers, die Künstlichkeit der Situation Literatur zu vergessen und Unmittelbarkeit zu substituieren, von der Wirkung also auf den Verursacher allzu geradlinig zurückzuschließen. Die kritische Lektüre wird demgegenüber auf die Funktionalität solcher Unmittelbarkeitswirkung besonders zu achten haben. Friedrich Schillers epigrammatische Formulierung der Aporie überschrieben »Die Sprache«:

*Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen!
Spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr.*

illustriert die Notwendigkeit des Umwegs über eine kalkulierte Mittelbarkeit als Bedingung der Mittelbarkeit. Worauf schon die Überschrift des Schillerschen Epigramms verweist: Es spricht vieles dafür, das Problem als ein genuin sprachliches aufzufassen, wobei »Mittelbarkeit« nicht allein eine Frage mehr oder weniger erfolgreicher Kommunikation bedeutet, sondern als Möglichkeitsbedingung von Erfahrung schlechthin verstanden werden muß, sofern von Erfahrung erst gesprochen werden kann, wo etwas Widerfahrenes Gegenstand der Reflexion wird. Herder hatte in einem Königsberger, erst aus dem Nachlaß edierten Fragment

¹⁴ Zur Geschichte und Theorie des Erhabenen, dem die Forschung in jüngster Zeit - angeregt nicht zuletzt durch die Aktualisierung des Begriffs bei Lyotard - größere Aufmerksamkeit widmet, vgl. den Sammelband: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Hrsg. von Christine Pries, Weinheim 1989 und die beigefügte begriffsgeschichtlich orientierte Auswahlbibliographie von Peer Sporbert, ebd., S. 349-384.

Über die Ode (1764) den sprachlichen Transformationsvorgang als ein Sich-Verlieren der ursprünglichen Affekte in die Klarheit bezeichnet:

Der Affect, der, im Anfange stumm, inwendig eingeschlossen, den ganzen Körper erstarre und in einem dunkeln Gefühl brauste, durchsteigt allmählich alle kleinen Bewegungen, bis er sich in kennbaren Zeichen predigt. Er rollt durch die Mienen und unarticulirten Töne zu der Vernunft herab, wo er sich erst der Sprache bemächtigt und auch hier durch die genauesten Merkmale der Absteigerung sich endlich in eine Klarheit verliert, die ihm schon sein Selbstgefühl frei läßt. [Suphan Bd XXXII, S. 72; Düntzer Bd XXIV, S. 12f.]

Für dieses Dilemma der poetisch-sprachlichen Transformation gibt es zahlreiche Belege auch in der Dichtung des 20. Jahrhunderts. Robert Musil zitiert als Motto in *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* aus Maurice Maeterlinck:

*Sobald wir etwas aussprechen, entwerten wir es seltsam. Wir glauben in die Tiefe der Abgründe hinabgetaucht zu sein, und wenn wir wieder an die Oberfläche kommen, gleicht der Wassertropfen an unseren bleichen Fingerspitzen nicht mehr dem Meere, dem er entstammt. Wir wännen eine Schatzgrube wunderbarer Schätze entdeckt zu haben, und wenn wir wieder ans Tageslicht kommen, haben wir nur falsche Steine und Glasscherben mitgebracht; und trotzdem schimmert der Schatz im Finstern unverändert.*¹⁵

Strukturell verwandt, wenn auch am psychoanalytischen Modell und dem Verhältnis von Bewußtem und Unbewußtem orientiert, ist eine Selbstbeobachtung Kafkas aus einem Brief an Max Brod vom 5. Juli 1922:

*Aber wie ist es mit dem Schriftstellersein selbst? Das Schreiben ist ein süßer wunderbarer Lohn, aber wofür? In der Nacht war es mir mit der Deutlichkeit kindlichen Anschauungsunterrichtes klar, daß es der Lohn für Teufelsdienst ist. Dieses Hinabgehen zu den dunklen Mächten, diese Entfesselung von Natur aus gebundener Geister, fragwürdige Umarmungen und was alles noch unten vor sich gehen mag, von dem man oben nichts mehr weiß, wenn man im Sonnenlicht Geschichten schreibt.*¹⁶

¹⁵ Maurice Maeterlinck: *Der Schatz des Homer*, Jena 1919, S. 31, sowie Robert Musil, *Gesammelte Werke* 6, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 7. - Zu dieser und der vorausgehenden Textstelle bei Herder vgl. Jürgen Söring, »Die Apriorität des Individuellen über das Ganze«. *Von der Schwierigkeit, ein Prinzip der Lyrik zu finden*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Bd 24 (1980), Stuttgart 1980, S. 205-246; hier S. 236-246. - Sörings Versuch kann für den vorliegenden Ansatz insofern fruchtbar gemacht werden, als er zeigt, wie die »Apriorität des Individuellen« oder des Subjekts in der Lyrik mit einem überindividuellen Prinzip zusammengedacht werden muß, wo es um die Frage nach einer Theorie der Lyrik geht, daß anders gesagt: das Individuelle oder Subjektive als Bestimmung nicht einmal der »subjektiven« Gattung »Lyrik« hinreichend ist. »Die Funktion des Sprachsubjekts bestünde darin, von sich selber in der Weise abzusehen, daß der sich verselbständigende Sprachgang gerade von seinem (des Sprachsubjekts) »Als-ordnendes-Subjekt-gar-nicht-mehr-vorhanden-Sein« kündigt. Wenn aber die Aufhebung (oder Auflösung) des Individuellen und Subjektiven die (dialektische) Pointe unserer Überlegungen ist, die sich im lyrischen Vorgang überdies selber manifestiert, dann könnte das Proton Pseudos einer Lyrik-Theorie in der unreflektierten Anwendung des Subjekt-Begriffs und seiner Derivate bestehen, die eine Revision, wenn nicht gar Destruktion, der idealistischen wie ästhetischen Voreingenommenheiten erforderlich macht. [...] Worauf es daher ankommt, ist nicht nur, die rechte Bedeutung vom Ich aufzufinden, sondern darüber hinaus in Erfahrung zu bringen, was jenseits oder diesseits des Ich noch als *αἴτια* des Gesanges in Ansatz zu bringen wäre: Eine Frage, deren Dringlichkeit besonders ins Auge springt, wenn wir mit Nietzsche daran erinnern, daß »das Subjekt, das wollende und seine egoistischen Zwecke fördernde Individuum nur als Gegner, nicht als Ursprung der Kunst gedacht werden kann.« (Ebd., S. 243, 245, 244)

¹⁶ Franz Kafka: *Briefe 1902-1924*. Hrsg. von Max Brod, Frankfurt a. M. 1975, S. 384f.

Als sprachliches Produkt ist auch das Irrationale in der Dichtung nicht anders denn durchaus kalkuliert denkbar. Es ist gleichwohl kein willkürliches Spiel auf der Klaviatur der Empfindungen des Rezipienten. Der poetische Vorstoß ins Irrationale muß als Metapher verstanden werden, in einem so umfassenden Sinne des Wortes allerdings, wie er in einer Notiz Paul Valéry's treffend umschrieben wird:

*Oft schreibe ich hier einen absurden Satz hin anstelle eines Blitzes, der sich nicht hat greifen lassen oder der - gar kein Blitz war.*¹⁷

INTERVENTION DES ANDEREN UND PARADOXIE DER POETISCHEN PROGRESSION

Dichtung müßte im Sinne des Valéry-Zitats folglich aus der Spannung von Gesagtem und Nichtgesagtem verstanden werden. Aber diese - auf der Ebene der Textstruktur angesiedelte - Differenz läßt sich wiederum als Metapher einer anderen, textgenetisch quasi »früheren« Differenz darstellen, die in der Produktionstheoretischen Reflexion mit dichotomen oder paradoxen Formeln bezeichnet wird.

Produktionstheoretisch erschiene die Spannung von Gesagtem und Nichtgesagtem als die ebenfalls nur prozessual vermittelbare Differenz von Sagbarkeit und Unsagbarkeit, von Sprechen und Sprachlosigkeit. Allerdings gibt sich die polare Struktur in der Geschichte der Produktionstheorie nicht immer als solche zu erkennen. Edgar Allan Poe's Radikalisierung der poetischen Berechenbarkeit in seinem Essay *Philosophy of Composition* findet ihren Gegenpol erst in der Absurdität der unvermeidlichen Entstehung des Gedichts *The Raven*.¹⁸ Aber dieser theoretische Widerpart bleibt im Falle Poe's unausgesprochen. Auch theoretische Konzepte müssen in ihrem historischen Kontext als Kompensationen überkommener und abzulösender Auffassungen betrachtet werden, die sie stillschweigend als ihren Kontrapart voraussetzen.

Die Kennzeichnung des produktionstheoretischen »Pols«, der dem poetischen Kalkül, der rhetorischen Technik als Motivation und Anlaß gegenübersteht, stößt

¹⁷ Paul Valéry: *Cahiers / Hefte*. Auf der Grundlage der von Judith Robinson besorgten französischen Ausgabe hrsg. von Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt. Bd 1, übers. von Markus Jakob u.a., Frankfurt a.M. 1987, S. 34

¹⁸ Vgl. dazu Dieter Schulz: *Epiphanie als Abgrund bei Edgar Allan Poe*, in: *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*. Hrsg. von Christian W. Thomsen und Hans Holländer, Darmstadt 1984, S. 332-348. - Die Darstellung des Poetischen Aktes als einer mechanischen Hervorbringung logisch kalkulierter Operationen ist die Kehrseite einer Poetik der *Epiphanie*, die Poe im fünften Stück seiner *Marginalien* skizziert. (Edgar Allan Poe. *Das gesamte Werk in zehn Bänden*. Hrsg. von Kuno Schumann und Hans Dieter Müller. Herrsching 1979, Band 10, S. 732-737.

auf größere terminologische Schwierigkeiten. In seinem Aufsatzfragment *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* stellt Hölderlin dem Kalkül, der poetischen Gesetzmäßigkeit, die spezifische **Rezeptivität** des Dichters gegenüber (STA 4,1; 249). Es sind im hymnischen Fragment *Wie wenn am Feiertage* die Dichter, denen es gebührt, »unter Gottes Gewittern [...] mit entblößtem Haupte« zu stehen. Über den Mythos von der Geburt des Bacchus knüpft Hölderlin an den Gedanken des dichterischen ἐνθουσιασμός an. Die Etymologie des Wortes legt nahe, schon im Ursprung des Begriffs die Betonung einer gesteigerten Rezeptivität zu finden: ἐνθεος bedeutet im eigentlichen Verstand »voll des Gottes sein«. Das normale Bewußtsein macht in diesem Zustand, der ἔκστασις, einem Anderen Platz, in dessen Namen der Dichter erinnernd oder prophetisch, also über Vergangenheit oder Zukunft, spricht.¹⁹ Daß dieses in die Zeit gespannte Sprechen in einer besonderen Weise Gegenwart konstituiert, müßte in einer Temporalanalyse einzelner Texte gezeigt, kann aber hier nur angedeutet werden. Versucht man, die antiken Termini in die Sprache der Gegenwart zu übersetzen, d.h. analoge Begriffe zu finden, steht man vor dem Dilemma, daß im heutigen Sprachgebrauch »Enthusiasmus« und »Ekstase« aufgrund einer Bedeutungsverengung und -verschiebung überwiegend negative Konnotationen haben. Schwerlich wird man dem Schwärmerischen und Überschwenglichen eine positive Funktion hinsichtlich der poetischen Erkenntnisqualität zugestehen. Andererseits trägt die Rückführung der Termini auf ihre etymologischen Wurzeln keineswegs zu ihrer inhaltlichen Präzisierung bei; eine wörtliche Übertragung des Begriffs Enthusiasmus wäre heute nicht einmal mehr im theologischen Kontext ohne weiteres verständlich.

Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung zum Stichwort »Enthusiasmos«, die in diesem Rahmen nur ansatzweise geleistet werden kann, wäre als Beleg für Bedeutungsverchiebungen einer poetologischen Fragestellung sehr dienlich.²⁰ Wie weit der Bedeutungshorizont zu ziehen sein wird, verdeutlicht der Blick auf die Dimension des Terminus in der Antike. Bruno Snell mag stellvertretend für die geltende Auffassung von der antiken Bewußtseinslage sprechen, wenn er ausführt:

¹⁹ Vgl. auch Ernesto Grassi Interpretation des Platonischen *Ion* im Kapitel »Der enthusiastische Ursprung der Kunst« in: *Kunst und Mythos*. (1957). Vom Autor durchgesehene, rev. und erw. Fassung: Frankfurt a.M. 1990, S.62-101; hier S. 70: »Aus jener Spannung [der »Spannung der Urharmonie«] schöpft der Dichter, wobei er, wie der griechische Ausdruck andeutet, nicht von sich aus, sondern dadurch, daß er »das Göttliche in sich hat«, zum Sprechen und Einordnen gelangt. »Es spricht sich das Ewige aus (ex-stasis). Die Ordnung, die der Dichter schafft, ist nicht von ihm willkürlich subjektiv entworfen, sondern ist die Entsprechung eines »An-spruches«, der in der Ursprung ruht: das Subjekt-Sein des Dichters, des Künstlers - im Sinne des Unterworfen-Seins (subiectum) - wurzelt im »Außer-sich-Sein.«

²⁰ Einen ersten Überblick über die Bedeutung des Phänomens in der Antike bieten die lexikalischen Aufrisse zu den Stichworten »Ekstase« und »Enthusiasmos« im *Reallexikon für Antike und Christentum* (4, 944-987 und 5, 455-457) von Friedrich Pfister und im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* (2, 525-528). Eine übergreifende begriffsgeschichtliche Darstellung, die auch nur die wichtigsten Bedeutungsverchiebungen für den Bereich der Dichtungstheorie bis zur Gegenwart erfaßte, liegt bislang nicht vor.

Es fehlt Homer das Bewußtsein von der Spontaneität des menschlichen Geistes, d.h. das Bewußtsein davon, daß im Menschen selbst Willensentscheidungen oder überhaupt irgendwelche Regungen und Gefühle ihren Ursprung haben. Was für die Geschehnisse im Epos gilt, gilt auch für das menschliche Fühlen, Denken und Wollen: es hat seinen Anfang bei den Göttern. Mit gutem Recht können wir hier von einem Glauben an die Götter sprechen. Diese Funktion des Göttlichen hat Goethe des öfteren hervorgehoben, am knappsten wohl in dem Gespräch mit Riemer (Biedermann 1601): »Was der Mensch als Gott verehrt, ist sein eigenes Innere herausgekehrt.« Historisch könnte man gerade umgekehrt sagen: Das Innere des Menschen ist das Göttliche in den Menschen hineingenommen. Denn was später als »Innenleben« interpretiert wird, stellte sich ursprünglich als Eingriff der Gottheit dar.²¹

Läßt sich als allgemeinsten Nenner und gleichsam funktionale Basis jenes produktionstheoretischen Pols, der in der antiken Philosophie Enthusiasmus genannt wird, die Rezeptivität²² des Dichters ausmachen, dann könnte analog etwa von »Grenzerfahrung« oder »Evidenzerlebnis« gesprochen werden. Es handelt sich dabei nach Auskunft autobiographischer Zeugnisse um Erfahrungen, deren Unverwechselbarkeit und Intensität sich oft nur als Paradoxie der »normalen«, dem alltäglichen Verstand zugänglichen Erfahrung mitteilen lassen. Denn in der Reflexion, die das Wiederfahrene zu wiederholen trachtet, um es als Erfahrung eigentlich erst »herzustellen«, werden bald die »Grenzen der Darstellbarkeit« sichtbar. Die Tagebücher von Autoren wie Paul Valéry, Robert Musil oder Franz Kafka könnten als Modellfälle herangezogen werden, an denen der Übergang von der autobiographischen Aufzeichnung zur poetischen Miniatur evident wird. Der - bei Dichtern - symptomatische Vorgang, mit Sprache auf Gegebenes zu reagieren, bietet bei genauer Überprüfung der Bruchstellen in Tagebuchaufzeichnungen oder Briefen die Chance, die innere Notwendigkeit dieses Übergangs aufzudecken. Daß hier nicht der Wiederbelebung einer Theorie der »Erlebnisdichtung« das Wort geredet werden soll, versteht sich von selbst. Wenn von »Erfahrung« die Rede ist, so geht dieser Begriff weit hinter den des Erlebnisses zurück und muß in seiner weitesten und grundsätzlichen Bedeutung genommen werden: als Inbegriff dessen, wie Welt überhaupt erfahren werden kann, wie Welt sich überhaupt dem menschlichen Bewußtsein mitteilen kann.

Im Bereich des Erfahrbaren sind die oben zitierten »Grenzerfahrungen« gerade nicht von marginaler Bedeutung; denn von solcher Grenze her scheint sich, was wir Erfahrung nennen, überhaupt erst zu konstituieren. Zu erinnern wäre an Schopenhauers und Nietzsches Schilderung des »Grauens«, das »den Menschen ergreift, wenn er plötzlich an den Erkenntnisformen der Erscheinung irre wird, indem der Satz vom Grunde, in irgendeiner seiner Gestaltungen, eine Ausnahme zu erleiden scheint.«²³

²¹ Bruno Snell: *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1948, S. 46.

²² Schon Aristoteles betont, die Dichtkunst sei eher eine Sache der Bildsamkeit und »Sensibilität« als der Besessenheit (vgl. *Poetik* 1455a22ff. / *Politik* 1340a10ff.).

²³ Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, KS 1, 28 (zur Siglierung vgl. unten S.123).

Zu denken wäre an den von Kierkegaard (*Der Begriff Angst*) und Heidegger (*Sein und Zeit*, §40) analysierten Zusammenhang von Angst und Erkenntnis, einer »Daseinserschlossenheit«, deren Bedrohlichkeit und Unmittelbarkeit »den Atem verschlägt«. (Paul Celans poetische Chiffre und poetologische Metapher *Atemwende* scheint bewußt an diese Überlegungen anzuknüpfen.) Das Phänomen der »Ekstase« als eines Ausnahmezustands im Bewußtsein hat James Joyce seit seinem Frühwerk *Stephen Hero* immer wieder thematisiert und theoretisch zu formulieren versucht. Es handelt sich um das Theorem der »Epiphanie«, eine plötzliche Identität von Intellekt und Erscheinung, »eine jähe geistige Manifestation«, deren sorgfältige Aufzeichnung die Aufgabe des Schriftstellers sei, »da sie selbst die zerbrechlichsten und flüchtigsten aller Momente seien.«²⁴

Ähnliche ekstatische Erfahrungen der zeitlichen und logischen Diskontinuität, etwa im Sinne der »Plötzlichkeit«, des »Augenblicks«, des »Entsetzens« und der »Angst«, aber auch der unvermittelten »Evidenz« sind in der modernen Philosophie und Literatur nicht selten beschrieben worden.²⁵ Den **anderen Zustand**, dessen Intensität im Begriff Enthusiasmus mit $\theta\epsilon\acute{o}\varsigma$ zusammenfällt, beschreibt Peter Handke - in seinem Roman *Die Abwesenheit* - als eine Weise des Erscheinens von Welt wie sie schon aus der mystischen Tradition bekannt ist:

*In mich aufgenommen hatte ich die Einzelheiten des Tals auch zuvor, nun aber erschienen sie mir in ihrer Buchstäblichkeit, eine im nachhinein, mit dem grasrupfenden Pferd als dem Anfangsbuchstaben, sich aneinanderfügende Letternreihe, als Zusammenhang, Schrift. Und diese Landschaft vor mir, diese Horizontale, mit ihren, ob sie lagen, standen oder lehnten, daraus aufragenden Gegenständen, diese beschreibliche Erde, die begriff ich jetzt als »die Welt«; und diese Landschaft, ohne daß ich damit das Tal der Save oder Jugoslawien meinte, konnte ich anreden als »Mein Land!«; und solches Erscheinen der Welt war zugleich die einzige Vorstellung von einem Gott, welche mir über die Jahre geglückt ist.*²⁶

Als negatives Prinzip gibt sich auf der Seite der poetischen Produktion das dem Kalkül, der $\mu\chi\alpha\nu\eta$ komplementär zugeordnete Moment zu erkennen: *Ekstase*, *Selbstvergessenheit*, *Auflösung des Individualbegriffs* sind Metaphern mit dem Vorzeichen der Negativität; die Metapher vom dichterischen Wahnsinn bezeichnet ein Zurückweichen des gewöhnlichen Bewußtseins, eine Leerstelle, in die hinein das *Andere* tritt, das im Enthusiasmus-Begriff mit $\theta\epsilon\acute{o}\varsigma$ identifiziert wurde. Das deutsche Wort *Begeisterung* gibt diesen Hintergrund kaum mehr Preis. Der

²⁴ Zitiert bei Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981, S. 195. Bohrsers Untersuchung des Phänomens der »Plötzlichkeit« berührt sich in vielen Details mit der Thematik der vorliegenden Untersuchung. Verwiesen sei hier besonders auf die Passagen zur »mémoire involontaire« bei Proust, zur »Epiphanie« bei Joyce und zum »anderen Zustand« bei Musil (S. 188-210). Vgl. zur Poetik von James Joyce auch Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1973, S. 295ff.

²⁵ Vgl. etwa den Begriff des »Grenzphänomens der Erkenntnis« bei Nicolai Hartmann (*Zur Grundlegung der Ontologie*, 1948, S. 170).

²⁶ Peter Handke: *Die Wiederholung*, Frankfurt a. M., S. 114. - Zur mystischen Tradition bei Handke vgl. die gründliche Analyse des Romans bei Martina Wegner-Egelhaaf, *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1989, S. 172-207.

Zustand, auf den sich diese Metaphern beziehen, kann positiv als »Stimmung« oder »Gestimmtheit« verstanden werden. Eine solche Stimmung ist etwa der Schmerz, sofern sich darin nicht eine individuelle Notlage oder Affektlage artikuliert, sondern das, was antike Quellen als »pati deum« beschreiben: ein Erleiden über das Maß des Individuellen hinaus, wie es in der modernen Dichtung exemplarisch bei Hölderlin²⁷, Trakl²⁸ oder Celan²⁹ thematisiert worden ist. Peter Handke hat den Schmerz und seine Verdrängung in der Gegenwart zum Gegenstand der Erzählung *Der Chinese des Schmerzes* gemacht.³⁰

Zur Erfassung des hier maßgeblichen Sinns von »Stimmung« muß nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß damit nicht eine individual-psychologische Kategorie gemeint sein kann oder auch jener affektgeladene Zustand des Gemüts, den von jeher die Philosophen als erkenntnisfeindlich verworfen haben, weil er die Wahrnehmungsfähigkeit und Offenheit des Bewußtseins für jegliche Erfahrung einengt. Es gilt eher, »Stimmung« im Sinne Heideggers und Ernesto Grassis als einen Erfahrung von Welt erst ermöglichenden Zustand zu verstehen.³¹ Eine produktive Stimmung allgemeinsten Form kann sich auch als jene noch richtungslose musische Gestimmtheit zeigen, die in der Antike »Musiké« heißt, und die Schiller in seinem Brief an Goethe vom 18. März 1796 beschrieben hat:

²⁷ Hölderlin schrieb, wohl im Frühjahr 1802, im zweiten seiner Briefe an Casimir Ulrich Böhlendorff über den Aufenthalt in Frankreich: »Das gewaltige Element, das Feuer des Himmels und die Stille der Menschen, ihr Leben in der Natur, und ihre Eingeschränktheit und Zufriedenheit, hat mich beständig ergriffen, und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen.« (StA 6.1, S. 432)

²⁸ Vgl. etwa Georg Trakls Gedicht *Ein Winterabend* und die Interpretation Martin Heideggers dazu (s.u.S. 179 f.).

²⁹ Vgl. etwa Paul Celans Gedicht *Die Silbe Schmerz* aus dem Gedichtband *Die Niemandsrose* (1964).

³⁰ Vgl. dazu: A.G.: *Über die Schwelle des Erzählens*. Überlegungen zu »Der Chinese des Schmerzes« von Peter Handke, in: *Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie*. Selbstbestimmung und Anpassung. Vorträge des Germanistentages Berlin 1987, hrsg. von Norbert Oellers, 4 Bde., Tübingen 1989, Bd. 3: *Literatur und Literaturunterricht in der Moderne*, S. 27-40.

³¹ Ernesto Grassi schreibt dazu in der ersten Auflage seines Buchs *Kunst und Mythos* (Hamburg 1957, S. 121): »Gerade ein Phänomen wie die zum Schaffensprozeß unerläßliche Stimmung, Gestimmtheit ist allzu häufig und allzu einseitig der Welt des Subjektiven zugeordnet worden. Wir hatten früher bemerkt, daß in dem Augenblick, in dem wir versuchen, die uns umflutenden Erscheinungen auszusondern, sich die »Urspannung« fühlbar macht und uns in eine gewisse Stimmung, Gestimmtheit versetzt, aus der heraus wir zum Entwurf einer eigenen Welt gelangen. Diese Stimmung hat also nicht im modernen Sinne psychologischen, sondern transzendentalen Charakter, d.h. sie ermöglicht unsere Erfahrung. Sie stellt geradezu eine eigene Art der Daseinserhellung dar, sofern sie uns von dem Kunde gibt, was in der Tiefe menschlichen Daseins vor sich geht, bevor dieses sich noch in Ich und Welt, in subjektive Innerlichkeit und äußere Objektivität gespalten hat.« Grassi in den späteren Auflagen des Buchs gestrichene Passage läßt sich auf Heideggers Begriff der Stimmung im Zusammenhang der Daseins-Analyse (»Das Da-sein als Befindlichkeit«, *Sein und Zeit*, §29) zurückführen: »Die Stimmung hat je schon das In-der-Welt-sein als Ganzes erschlossen und macht ein Sichrichten auf... allererst möglich. Das Gestimmtsein bezieht sich nicht zunächst auf Seelisches, ist selbst kein Zustand drinnen, der dann auf rätselhafte Weise hinausgelangt und auf Dinge und Personen abfärbt. Darin zeigt sich der zweite Wesenscharakter der Befindlichkeit. Sie ist eine existenziale Grundart der gleichursprünglichen Erschlossenheit von Welt, Mitdasein und Existenz, weil diese selbst wesentlich In-der-Welt-sein ist.« (*Sein und Zeit*, S. 137)

Bey mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewiße musikalische Gemüthsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bey mir erst die poetische Idee. [NA 28, S. 201f.]

Das Phänomen der musikalisch-rhythmischen Stimmung wird im Laufe der Untersuchung an verschiedenen Stellen wiederkehren, wengleich jene innige Verbindung der Sprache mit der Musik, durch die sich die antike griechische Sprache und Dichtung auszeichnet, mit der zunehmenden Funktionalisierung der Sprache verlorengegangen ist.

Die Spannung von Rezeptivität und Reflexion verlangt nach einem Medium der Entfaltung und Differenzierung, um für die Erkenntnis gegenständlich werden zu können. Ohne den Bogen zu überspannen, darf man sagen, daß im poetischen Prozeß Erfahrung erst entsteht,³² und es spricht manches dafür, den Prozeß der Wirklichkeitskonstitution im Bewußtsein - mit Novalis - generell als einen poetischen Vorgang zu verstehen. Aber es entsteht nicht nur Erfahrung und wohl auch nicht nur die Erfahrung des jeweiligen Autors. Die poetische Sprache ist zunächst die Dimension der Entfaltung jener elementaren Grundspannung des Bewußtseins. Weil sich aber im Prozeß seiner Entfaltung und Differenzierung, d. h. seiner Sprachwerdung, die notwendigerweise immer auch Fixierung ist, das Gesagte um der Vermittlung willen von dem zu Sagenden, seinem Initiationspunkt entfernt und ihm fremd wird, darf der Produktionsprozeß nicht als geradliniger Vorgang gedacht, muß der Begriff des **poetischen Prozesses** hinreichend komplex gefaßt werden. Denn diesem Prozeß schreibt sich im Vollzug zugleich das Bewußtsein jener Befremdung mit ein. Ein Reflex dieses Bewußtseins ist, daß ein Text etwa mit der Möglichkeit spielt, seine eigene »Laufrichtung« umzukehren. Darüberhinaus genügt es nicht, den poetischen Prozeß als einen Vorgang des Verlusts von Intendiertem zu beschreiben. Ließe man es dabei bewenden, wäre die Dichtung nicht mehr als der unvollkommene Ausdruck einer individuellen Intention, und die Literaturwissenschaft hätte nurmehr die Aufgabe, sich dieser Intention zu vergewissern, um den poetischen Ausdruck zu verstehen. Dichtung diene dann lediglich der Kommunikabilität des Widerfahrene. Es kommt aber noch etwas anderes hinzu. Dieses hinzukommende **Andere** wird in den folgenden Kapiteln dieses Buches auf je unterschiedliche Weise beschrieben. Es handelt sich dabei offenbar um jenen Kernpunkt der Textgenese, an welchem der poetische Prozeß sich der Verfügbarkeit seines Autors entzieht und etwas entsteht, das der Autor nicht gewollt haben, von dem er sich paradoxerweise gleichwohl verstanden fühlen kann, wie es Hölderlin ausführt. Durch dieses Andere entsteht

³² Eine in diesem Sinne interpretierbare Stelle in Peter Handkes *Die Wiederholung* lautet: »Und Erinnerung hieß nicht: Was gewesen war, kehrte wieder; sondern: Was gewesen war, zeigte, indem es wiederkehrte, seinen Platz. Wenn ich mich erinnerte, erfuhr ich: So war das Erlebnis, genau so!, und damit wurde mir dieses erst bewußt, benennbar, stimmhaft und spruchreif, und deshalb ist mir die Erinnerung kein beliebiges Zurückdenken, sondern ein Am-Werk-Sein, und das Werk der Erinnerung schreibt dem Erlebten seinen Platz zu, in der es am Leben haltenden Folge, der Erzählung, die immer wieder übergehen kann ins offene Erzählen, ins größere Leben, in die Erfindung.« (*Die Wiederholung*, S. 101-102)

nicht nur der Raum der Erfahrung, es entsteht die Dimension einer wie erneuerten Erfahrbarkeit von Welt, eine Leerstelle, die neu besetzt werden kann.

Die sprachliche Fixierung und Reflexion von Gegebenem, seine Transformation, geht jenen von Paul Celan beschriebenen Weg der Poesie durch die Kunst. Er ist aufs engste mit dem Schreibvorgang verknüpft und trägt das Bewußtsein dieser Paradoxie in sich, insofern er als Durchgang konzipiert ist, der auf seine Aufhebung zuhät. Der Bruch im Kontinuum könnte als die Stelle der Selbstbegegnung des Dichters bezeichnet werden: hier wiederholt sich der Bruch im Kontinuum seiner Welterfahrung. Das Irrationale in der Dichtung (s.o.) kann als Moment der Negation und der Aufhebung des mechanischen Kontinuums fungieren: ein transzendentes ritardando, das sein Gegengewicht nicht notwendig erst vom Ende eines Gedichts, eines Dramas oder Epos her in die Waagschale wirft wie in Büchners Drama *Dantons Tod* das Schlußwort der Lucile auf den Stufen der Guillotine: »Es lebe der König!« Diese Worte können nach der Ratio der Revolution nur aus dem Mund einer Verwirrten, einer Wahnsinnigen oder einer Revisionistin kommen. Da letzteres auszuschließen ist, bleibt der Wahnsinn als Erklärung; aber der Wahnsinn hat Methode. Büchners Regieanmerkung ist an dieser Stelle ungewöhnlich präzise: »Lucile *sinnend und wie einen Entschluß fassend, plötzlich.*« Das Plötzliche, das am Schluß des Dramas in Gestalt einer Verwirrten hereinbricht, läßt die Ratio der Revolutionsmaschinerie in einem anderen Licht erscheinen. Von Luciles »Es lebe der König!« her steht die gesamte im Drama abgespulte Revolutionsmechanik im Schatten der Negation und des Absurden. Darauf hat Paul Celan in seiner Büchnerpreis-Rede aufmerksam gemacht. Das Irrationale kann in diesem funktionalen Zusammenhang als ein Moment der poetischen Reduktion, nämlich der (ironischen) Rücknahme eigener thematischer Vorgaben, verstanden werden. In dieser Bewegung innerhalb des poetischen Prozesses könnte sich der eigentliche Erkenntnisvorgang, die poetische Reflexion konkretisieren.

Dichtung setzt einen Prozeß in Gang, der das Gesetz seiner Entwicklung selbst erzeugt. Die Autonomie der poetischen Progression kann es erforderlich machen, auch noch die scheinbar selbstverständlichste und trivialste Form der Entwicklung, die mit der Syntax, der grammatischen Struktur unseres Verstehens, vorgegeben ist, zu hintergehen, wie es etwa bei Ernst Jandl zu beobachten ist.

Gleichwohl scheint diese Entwicklung und ihr Gesetz kein Selbstzweck zu sein. In einem Kommentar zu Pindar bezeichnet Hölderlin das Gesetzmäßige als Prinzip der Vermittlung. Der poetische **Kalkül** setzt gesetzmäßig in Gang und stellt als Entwicklung dar, was schon vom Beginn her der Vorstellung kontinuierlicher Entwicklung widerspricht. Der Kalkulus als »literarisch formalisiertes System von Zeichen und Regeln« dient hier nicht der Ausführung mathematischer und logischer Ableitungen, sondern kann als »formalisierter Grenzübergang« (G.W. Leibniz) in dem Sinne verstanden werden, daß sich nur auf der Folie literarischer Kontinuität und Konventionalität der Riß in der Erfahrung der Zeit und des Kontinuums abbilden kann. Es handelt sich um eine notwendige List der poetischen Vernunft, μήχανη, wenn sich der Entwicklungsgang gegen seine eigene Laufrichtung und Mechanik »ironisch« verhält. Der - aus der Perspektive der Thematik -

zynische Ratschlag der Katze in Franz Kafkas kurzem Prosatext *Kleine Fabel*: »Du mußt nur die Laufrichtung ändern« - zeugt, nach seinem Sinn im Kontext der poetologischen Selbstreflexion befragt, vom Bewußtsein der grundsätzlichen Paradoxie der poetischen Progression. Kein Text kann seine Laufrichtung ändern, denn dies würde ja bedeuten, die Richtung der Zeit umkehren zu wollen. Aber die im Prinzip der Paradoxie erstrebte Wende macht Gegenwart als Zäsur im Kontinuum sichtbar. Die Zäsur der poetisch geleisteten Gegenwart, deren Präsenz sich in jedem Nachvollzug erneut herzustellen vermag, ist die **Intervention** der Dichtung in der Geschichte und vielleicht der eigentlich geschichtsbildende Moment der Dichtung. Dichtung wäre der Ort, an dem, buchstäblich und übertragen, »etwas zu stehn« (Paul Celan, *Vor dein spätes Gesicht*) kommt. Dieses **Stehen**, das sich gegen die horizontale Laufrichtung der Zeit stellt, ist die Vertikale eines insistierenden Fragens nach dem Bezug des Gegebenen zum Gebenden, des Gegenwärtigen nicht zum Zweck, sondern zum Sinn. In dieser Vertikale wird Gegenwart aus ihrer bloßen Funktionalität im Räderwerk des sich offenbar immer mehr beschleunigenden Vergehens, des Verbrauchs von Zeit, herausgenommen. Die vertikale Spannung der poetischen Gegenwart kann man deshalb als »ekstatisch« bezeichnen; sie ist ein fragend sich der Antwortlosigkeit Aussetzen, das von Dichtern wie Hölderlin, Rilke und Celan reflektiert worden ist.

Aus dieser Perspektive auf das Phänomen des Ekstatischen und des Enthusiasmus ergeben sich Konsequenzen für das Vorgehen der Untersuchung. Denn nun verbietet es sich, bei einer bloßen begriffsgeschichtlichen Toposforschung im Sinne einer historisch-kontinuierlichen tour d'horizon stehenzubleiben. Begegnen in der Geschichte auch die genannten Phänomene immer wieder, so ist die Tradierung rhetorisch-poetischer Topoi, aber auch die Wiederholung einer strukturellen Polarität etwa im Sinne der Formel »Enthusiasmus und Kalkül« nur der Hintergrund zur angemessenen Betrachtung einer jeweils neu sich stellenden Frage von vielleicht epochaler Bedeutung. Die folgende begriffsgeschichtlich-diachrone Skizze, die weder Anspruch auf Vollständigkeit noch auf das je erreichbare Höchstmaß an Differenziertheit erhebt, dient also - mit Ausnahme vielleicht des integrierten Platon-Kapitels - nur der Schraffur eines (literaturhistorischen) Horizonts, vor welchem sich das (je geschichtliche) »Stehen« der Vertikalen abzeichnen soll. Mit diesem Vorgehen verbindet sich die Hoffnung, jenem Satz aus Paul Celans Rede *Der Meridian* gerecht zu werden, die der Studie als kategorischer Imperativ eingeschrieben ist:

Toposforschung?

Gewiß! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-topie.

Und der Mensch? Und die Kreatur?

In diesem Licht.³³

³³ Vgl. dazu das Kapitel über Paul Celan, unten S. 301 ff.

Die Bemerkung bezog sich auf eine soeben beendete Studie über Dichtungstheorie und Toposforschung von Otto Pöggeler (Otto Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 5 (1960), S. 89-201), der damit an den topologischen Ansatz von Ernst Robert Curtius anzuknüpfen versuchte, allerdings ohne dessen einseitiges Interesse an geistes-