

Persistenter Identifier: 1467618455069

Titel: Die Logik der Dichtung

Ort: Stuttgart [u.a.]

Autor: Hamburger, Käte

Maße: 255 S.

Datierung: 1957

Standort: Universitätsbibliothek Stuttgart

Signatur: 2L 2061

Lizenz: [Rechte vorbehalten - Freier Zugang](#)

PURL: <https://digibus.ub.uni-stuttgart.de/viewer/image/1467618455069/1/>

Abschnitt: Abschluß und Ausblick: Zum Symbolproblem der Dichtung

Strukturtyp: chapter

Lizenz: [Rechte vorbehalten - Freier Zugang](#)

PURL: https://digibus.ub.uni-stuttgart.de/viewer/image/1467618455069/255/LOG_0026/

ABSCHLUSS UND AUSBLICK

ZUM SYMBOLPROBLEM DER DICHTUNG

Sehen wir am Ende dieser Betrachtungen nun nochmals auf das Leitwort zurück, das Hegels Satz für unsere Untersuchung bedeutet hatte, erkennen wir, daß dieser nur soweit gültig ist, als er den Weg in das von Hegel selbst nicht erhellte Problemgebiet der spezifischen Dichtungslogik wies. Daß die »Poesie« diejenige Kunst sei, bei welcher die Kunst sich aufzulösen beginnt und »in die Prosa des wissenschaftlichen Denkens übergeht«, hatte Hegel zwar aus der besonderen Eigenschaft des Sprachmaterials der Dichtung abgeleitet, das an sich identisch mit der nicht-dichtenden Sprache ist. Er hatte aber nicht erkannt, daß dieses allgemeine Sprachmaterial ein so gefügiges Instrument des Denkens und Vorstellens ist, daß es zugleich auch die Eigenschaften besitzt oder entwickeln kann, die bewirken, daß die Dichtung trotzdem sich als Kunstgebilde behauptet und weder sich selbst noch damit auch die Kunst als solche »in die Prosa des wissenschaftlichen Denkens« auflöst. Er hatte gesehen, wo die »gefährlichen« Übergangspunkte liegen, aber er hatte nicht gesehen, wie die Sprache, wenn sie Dichtung hervorbringt, sie vermeidet: indem sie im Falle der fiktionalen Dichtung die Gesetze der Aussagestruktur preisgibt, im Falle der lyrischen die Aussage sich nach dem Willen des lyrischen Ich richtet und verhält, nicht in einem Wirklichkeitszusammenhang zu fungieren.

Damit sind wir an dem Punkte, in zusammenfassendem Rückblick auf die Resultate dieser Untersuchung nochmals die allgemeine Frage nach der Funktion der Dichtungslogik für die ästhetische Erkenntnis und Interpretation der Dichtung als solcher wie auch der einzelnen Dichtwerke stellen zu müssen, die Frage nach dem Verhältnis von Dichtungslogik und Dichtungsästhetik. Zum Teil hat sich diese Frage schon aus den Darlegungen der logischen Probleme selbst beantwortet. Eine ganze Reihe der logischen Strukturanalysen hatte unmittelbar die dichterische Substanz als solche mit-ergriffen, während andererseits an manchen Stellen auf die Grenze gestoßen wurde, an der die Befugnisse des Logikers vor denen des ästhetischen Beurteilers zurückzutreten haben. Die allgemeine Beschaffenheit der Erzählfunktion oder des lyrischen Ich zu ergründen, gehört in den Aufgabenbereich der Logik der Dichtung, das Wie, den Stil, die jeweils besondere

Technik des Erzählens, die Kunstform, den Gehalt der lyrischen Aussage zu beschreiben dagegen in den der ästhetischen Interpretation der Dichtung. Allgemein können wir das Verhältnis oder das Zusammenwirken von Dichtungslogik und Dichtungsästhetik zunächst dahin bestimmen, daß sie um so näher zusammenkommen, je tiefer sich die ästhetische Betrachtung in Fragen der Technik und Strukturen einläßt, und sich weniger berühren oder kreuzen, wenn etwa die rein dichterischen oder auch die sinnhaft-weltanschaulichen Gehalte zur Rede stehen. Die Logik der Dichtung hat es mit der dichtenden, aber nicht mit der dichterischen Sprache zu tun.

Aber damit ist nun dennoch das Verhältnis von Logik und Ästhetik der Dichtung nicht erschöpfend mitgeteilt. Ja, gerade die Behauptung, daß die Fragen des Sinngehalts, des 'Inhalts' von der logischen Problemstellung unberührt seien, muß näher geprüft werden. Es wird sich dann doch zeigen, daß wir auch bei der Sinninterpretation von Dichtung unbewußt den Gesetzen folgen, denen die Gattung unterliegt, zu der die einzelnen Dichtungen gehören, daß wir anders mit einem lyrischen Gedicht verfahren als mit einem Roman oder einem Drama. Stellen wir aber die Frage so, eröffnet sich zugleich der Bereich, in dem und durch den die Dichtung mit den anderen Künsten in Zusammenhang steht, in dem Zusammenhang, der sie als Kunst von jedem anderen Gebiete des Lebens trennt. Es ist ihre symbolische Seinsweise oder Form.

Es kann in dieser abschließenden Betrachtung sich nicht darum handeln, einen ausgedehnteren Beitrag zu der zentralen und vieldiskutierten Frage des dichterischen Symbols zu liefern, die ja überdies als solche nicht mehr in den Rahmen der vorliegenden Untersuchungen fällt. Es soll hier nur hinweisend, ja sogar als bloß aufgeworfene Fragestellung der (mögliche) Zusammenhang ins Auge gefaßt werden, der zwischen der allgemeinen symbolischen Form der Dichtung als Kunst und dem kategorialen logisch-strukturellen Unterschied der fiktionalen und der lyrischen Form besteht oder bestehen könnte.

Um dieser Frage näher zu kommen, gehen wir von der sehr allgemeinen Definition einer symbolischen Form aus, die Ernst Cassirer in der »Philosophie der symbolischen Formen« zugrunde gelegt hat. Als symbolische Formen werden hier die Sprache, das mythische Denken und die Formen der Erkenntnis behandelt und der Begriff des Symbolischen in der »selbständigen Energie des Geistes« gegründet, »durch die das schlichte Dasein der Erscheinung eine bestimmte 'Bedeutung', einen eigentlichen ideellen Gehalt empfängt«¹. Damit ist gewissermaßen nur die allgemeinste fundierende Schicht angegeben, in der das Symbolische wurzelt und von woher es den Charakter des Ideellen empfängt. Hier ist der Charakter des Ideellen

¹. ECassirer: Philosophie der symbolischen Formen I: Die Sprache. Bln. '23, 8

und Symbolischen noch so miteinander verquickt, daß sie als identisch dasselbe erscheinen, derart daß alles Ideelle schon deshalb symbolisch ist, weil es nicht 'ist' sondern 'bedeutet' und alles Symbolische naturgemäß ideell ist. Daß die Kunst, im Verhältnis zur Sprache und zum Mythos, eine andere, absolutere symbolische Form ist, wird von Cassirer nur einleitungsweise erwähnt. Er sieht den Unterschied der Kunst von Sprache und Mythos darin, daß ihre Bildwelt ein »in sich geschlossener Kosmos« ist, der in keiner Beziehung zu etwas außerhalb seiner steht, wie es jene symbolischen Formen tun: »einer Sphäre der Wirksamkeit, in der das mythische Bewußtsein, einer Sphäre der Bedeutung, in der das sprachliche Zeichen verharrt«². Doch scheint mir die Besonderheit der Kunst als symbolischer Form sich noch prägnanter herauszustellen, wenn ein in Cassirers Bestimmungen schon impliziertes Phänomen noch schärfer hervorgehoben wird. Der Mythos und in höherem Grade noch die Sprache sind symbolische Formen, die als solche nicht bewußt oder erlebt werden. Denn in ihnen wird gelebt als in Lebenswirklichkeiten, im Mythos als einer geglaubten transzendent oder immanent existierenden, in der Sprache als dem Medium der Mitteilung und Verständigung des mitmenschlichen Lebens. Deshalb gehört es nicht zur Phänomenologie ihrer spezifischen symbolischen Form, daß sie zur Deutung aufrufen. Die Kunst aber scheint eine andere Stufe symbolischer Seinsweise zu repräsentieren. Erst hier ist der Prozeß des 'Bedeutens' als ein bewußter oder besser gewollter, intentionaler, vollzogen; und erst durch die Kunst wird eben damit der Begriff der symbolischen Form ganz erfüllt³. Nur der Künstler lebt schaffend, 'machend', in der Diskrepanz dessen, was bloß ist und was bedeutet, wobei es auf die Unterschiede mehr oder weniger 'intuitiven' oder 'rationalen' künstlerischen Schaffens keineswegs ankommt. Nur darauf kommt es an, daß das was bedeutet, das 'Bedeutende' der Gegenstand des künstlerischen Schaffens, damit die Seinsweise des Kunstwerks ist. Und dieser Begriff repräsentiert zunächst nur die allgemein-

2. ebd. II. T.: Das mythische Denken. Bln. '25, 34

3. Es ist die grundlegende Bedeutung des mehrfach genannten Werkes »Feeling and Form« von S. Langer, die Bewußtheit des künstlerischen Symbolschaffens, „the making of the symbol“, für jede einzelne Kunst in genauen Analysen untersucht zu haben. Sie geht damit über Cassirers Symbolbegriff hinaus, dem sie sich grundsätzlich verbunden fühlt. – Als zentral bedeutende Bestätigung der besonderen symbolischen Seinsweise der Kunst, und damit der Dichtung, darf die praktische und theoretische Symbolforschung W. Emrichs begrüßt werden. Gerade in der Polemik gegen die Versuche der Jung-Kerenyi'schen Mythenforschung, archetypische Mythensymbole auch in der Dichtung aufzuweisen, reißt Emrich den fundamentalen Unterschied zwischen mythischer und symbolischer Erlebnisform auf, weist er die bewußt „aufhellende, seinsaufschließende“ Funktion des dichterischen Symbols auf (wobei, wie schon oben angedeutet, Bewußtheit nicht in einem rationalen Sinne zu verstehen ist, sondern den wie immer 'intuitiven' schöpferischen Akt als solchen meint, der die gleichermaßen rational nicht immer auflösbaren Symbole entwirft). (Vgl. Symbolinterpretation und Mythenforschung, Euphorion 47, 1953). In seinem bahnbrechenden Hauptwerk von 1943 »Die Symbolik in Faust II« hat Emrich gerade an einem der für die symbolische Seinsweise der Dichtung exemplarischsten wenn auch schwierigsten Beispiele deren Sondersein aufgezeigt.

ste Bedeutung des Begriffes Symbol: als etwas von dem bloß Seienden Unterschiedenes, Entworfenes zu sein.

Es ist in dieser allgemeinsten Bedeutung des Symbolbegriffes begründet, daß die Dichtkunst zum System der Kunst gehört. Zusammen mit den anderen Künsten bildet sie das Gebiet des Lebens, das außerhalb jedes Wirklichkeitszusammenhanges existiert. Dies besagt nicht, daß das Kunst Ding, das Kunstwerk als solches nicht einem Wirklichkeitszusammenhang angehört; einem dinglichen, geistigen und vor allem geschichtlichen. Es besagt, daß das was das Kunstwerk 'darstellt' keine reale und auch keine bloß geistige Existenzform hat, sondern eine symbolische. Indem es 'bedeutet' und nicht bloß 'ist', ist es zugleich mehr und etwas anderes, als das was ist. Es ist aber dieses Mehr, das nicht mehr ein Moment der Wirklichkeit selbst ist. Das heißt: die Bezeichnung des Kunstseins als 'bedeutend' oder symbolisch drückt zunächst nur den Unterschied zur dinglich und geistig realen Seinsweise aus, die Besonderheit, die sich, am konkreten Beispiel sichtbar gemacht, so darstellt: daß der gemalte Baum eine andere Seinsform hat als der wirkliche Baum und daß auch ein noch so 'naturalistisches' Drama wie etwa Hauptmanns ›Weber‹ eine andere Seinsweise hat als – was selbstverständlich ist – sein 'Stoff', die Wirklichkeit der schlesischen Weber in der Mitte des 19. Jahrhunderts, aber auch als die Platonische Ideenlehre. Der wirkliche Baum, die wirklichen Weber 'bedeuten' nicht, aber auch die Ideenlehre, die Erkenntnistheorie Kants, die Phänomenologie Husserls existieren in einer Weise, die nicht über sie selbst hinausweist: sie bedeuten nur, was sie in sich selbst sind, und können deshalb nur erklärend, aber nicht deutend interpretiert werden. Schon der gemalte Baum, so wirklichkeitsgetreu er auch gemalt sein mag, 'bedeutet' etwas anderes als was er als gemalter 'ist': er bedeutet einen wirklichen – oder auch nur möglichen – Baum, der sein Stoff ist, aber in eins damit auch die Konzeption dieses Baums durch den Künstler, der 'Sinn', aus dem er malend entworfen ist; so daß derselbe Modellbaum von zwei Malern gemalt, zwei ganz verschiedene gemalte Bäume ergeben kann. Eben dies aber macht die innere Struktur der symbolischen Form des Kunstwerks aus, daß es nach zwei Seiten über sich hinausweist: nach dem (konkreten oder ideellen) Objekt, das sein Stoff ist (wie wenig erkennbar dieser auch in der Erscheinung des Kunstwerks noch sein mag, wie z. B. im surrealistischen oder abstrakten), und nach dem konzipierenden Sinn, der es als Kunstwerk erzeugt hat. Eine Doppelseitigkeit, die nun freilich im Faktum des Kunstwerks so in eins zusammenfällt, daß schon ihre begriffliche Scheidung seine Struktur, die Struktur des Symbolseins, aufzuheben Gefahr läuft. Dennoch ist es diese Doppelseitigkeit von Sache und Sinn, die die Symbolstruktur der Kunst ausmacht⁴. Aber andererseits ist nun wiederum auch die Frage damit noch nicht beantwortet, in welcher Weise oder wieweit die

Tatsache der symbolischen Seinsweise des Kunstwerks für die Interpretation der einzelnen Kunstwerke fruchtbar ist. Wie ja die Tatsache und selbst die Bedeutung des Wirklichseins der wirklichen Dinge, das Geistigsein der geistigen Gebilde die einzelnen Dinge oder die einzelnen geistigen Gebilde nicht wesentlich erhellt. Eben durch diesen Umstand erklärt sich die Erfahrung des Kunstinterpreten, daß er sich keineswegs prinzipiell des Kriteriums des Symbolischen bedient, ja dies in vielen Fällen vermeidet. Aber es erklärt sich nun aus demselben Umstand auch die umgekehrte Erfahrung: daß er sich gegebenenfalls unbeschwert und sinnvoll des Kriteriums des Symbolischen zur Erhellung eines Kunstwerks bedienen *kann*. Dies aber beruht auf dem zweiten integrierenden Moment der Doppelseitigkeit der Symbolstruktur: der variablen Spannung zwischen dem Bedeutenden (d. i. dem bedeutenden Sinn) und dem Bedeuteten. Der bedeutende, sinngebende Akt, aus dem das Kunstwerk entworfen ist, kann mehr oder weniger ausgeprägt hervortreten. Nur die Einzelinterpretation kann entscheiden, wieweit für die Erhellung eines Kunstwerks eine symbolbewußte Konzeption relevant ist. Sie kann in altmeisterlicher Malerei nahezu ganz zurücktreten vor der Tendenz zur Gegenstandstreue, etwa Taft zu malen wie Taft 'ist', und sie kann so aufdringlich hervortreten wie in der Allegorie. In der variablen Spannung von Sinn und Sache, mehr oder weniger symbolbewußter Konzeption, ist die Haltung gegründet, die einzig der Interpret der Kunst einnimmt: die deutende Haltung. Und dies ist auch noch für solche Fälle gültig, wo auf Grund geringer Symbolhaltigkeit die deutende Interpretation sich dem Nullpunkt nähern und in bloße Beschreibung übergehen kann.

An diesem Punkte aber tritt nun die Sonderstellung der Dichtung im System der Künste hervor. Wenn im Falle der bildenden Kunst das Interesse gerade der modernen Kunstinterpretation überhaupt mehr 'technischer' Art ist, ein Bild nicht auf seinen – mehr oder weniger symbolischen – Gehalt, sondern auf die Art seines Gemachtseins hin betrachtet und beurteilt wird, so gilt dies doch nicht für die Dichtung. Ihr gegenüber reicht eine technisch-formale Betrachtungsweise niemals aus. Und wenn es richtig ist, daß die Dichtung mit den anderen Künsten im System der Kunst dadurch vereinigt ist, daß sie die Existenzform des Symbolseins hat, so ist sie auch diejenige Kunst, für die diese Existenzform vor allem relevant ist.

Hier aber beginnt sich der Kreis unserer Betrachtung zu schließen, die Frage nach dem Verhältnis zwischen der logischen und der ästhetischen Form der Dichtung beantwortet zu werden. Die Problematik der Dichtung,

4. Der deutsche Begriff des Sinnbildes, der vielfach für den des Symbols verwendet wird, scheint mir die spezifische Symbolstruktur eher zu verunklaren als zu verdeutlichen, und zwar durch den Begriff des 'Bildes'. Denn dieser schiebt sich als ein drittes Moment zwischen Sache und Sinn, was eben deshalb verunklarend ist, weil der Begriff Bild selbst schon die Bedeutung der Symbolstruktur involviert.

von der wir ausgegangen waren, um ihre logische Struktur aufdecken zu können, tritt wieder hervor, wo es darum geht, ihre besondere Symbolstruktur zu erkennen. Die Variabilität zwischen dem Bedeutenden und dem Bedeuteten ist für die Dichtung eben darum komplizierter und empfindlicher als für die anderen Künste, weil sie in einem an sich schon sinngeprägten Material lebt. Gilt schon für den gemalten Baum, daß er in doppelter Richtung über sich hinausweist, so gilt es in weit empfindlicherer Weise für den 'gedichteten' Baum (jenen »Lindenbaum« etwa »am Brunnen vor dem Tore«). Denn eben hier tritt die schon anfangs beachtete Erscheinung auf, die für den Unterschied des Kunstseins der Dichtung von dem der anderen Künste bezeichnend und symptomatisch ist: daß zwar ein gemalter Baum ohne weiteres von einem wirklichen zu unterscheiden ist (weil sie materialverschieden sind), nicht aber ohne weiteres eine Baumbeschreibung der dichtenden Sprache von einer solchen der nicht-dichtenden Sprache, d. i. der Wirklichkeitsaussage. Damit aber befinden wir uns von neuem in der zugrundeliegenden Schicht der logischen Struktur der Dichtung, und können einen Zusammenhang zwischen ihr und der spezifischen Symbolstruktur erkennen.

Denn selbst wenn wir von der Variabilität der Symbolstruktur als solcher absehen, kommt für die symbolische Form der Dichtung der komplizierende Faktor hinzu, daß sie in der fiktionalen Gattung eine andere ist und sein muß als in der lyrischen. Es ist selbstverständlich, daß wir dabei auf dieselben Ursachen stoßen müssen wie bei der Unterscheidung der Erlebnis- und Sprachformen überhaupt, die die Gattungen trennen: Mimesis und Aussage.

Was die mimetisch-fiktionale Dichtung betrifft, so liegt es in ihrer Struktur begründet, daß die Begriffe des 'Stoffes' und des 'Materials' in ihre Phänomenologie gehören. Sie ist geradezu dadurch definiert, daß eine wie auch immer 'unwirkliche' Wirklichkeit ihr Stoff ist. Wobei der Begriff des Stoffes, nicht ganz eindeutig wie er ist und verwandt wird, sowohl die schon verarbeitete, gedichtete, fiktive Wirklichkeit meinen kann (Handlung, Personen usw.) wie aber auch im Sinne des noch außerhalb der Dichtung liegenden 'Vorwurfs' gebraucht wird. Die Bedeutung des Stoffbegriffes schillert je nachdem es sich um deutlich wirklichkeitsbezogene oder um wirklichkeitsunbezogene Werke handelt. Wie er aber auch gebraucht wird, so enthält er den Sinn der Wirklichkeit als mehr oder weniger 'nachgebildeter' Stoff der Fiktion. Es steht damit in notwendigem Zusammenhang, daß die Sprache in der fiktionalen Dichtung zu ihr im Verhältnis des 'Materials' steht. Sie steht hier im Dienste der fiktionalen Gestaltung, sei es daß sie auf epischem Wege erzählend die Gestalten umgreifend formt (und damit weit über diese hinaus Welt gestalten kann) oder auf dramatischem in diese selbst eingeht.

Immer aber ist in der fiktionalen Dichtung die Sprache Material und als solches gebunden; sie ist durch die Gestalten und ihre Welt stilistisch geprägt, wobei es von den stilistischen Tendenzen, vom Kunstwillen der verschiedenen Epochen und der einzelnen Dichter abhängt, wieweit sie dadurch geprägt ist. Der Begriff der Mimesis (den wir stets in seinem von der Bedeutung der Nachahmung gereinigten, ursprünglichen Aristotelischen Sinne verstehen) gibt den Gesichtspunkt an, der nun das Mehr oder Weniger bewußter Symbolbildung der fiktionalen Dichtung erkennbar werden läßt. Ja, es verhält sich letztlich hier so, daß die Mimesis *identisch* mit der fiktionalen Symbolbildung ist. Denn eine Mimesis der Wirklichkeit ist nicht die Wirklichkeit selbst, sondern das Produkt eines schöpferischen Aktes, der als prinzipiell konstituierendes Element das der Abstraktion enthält. Es kommt auf den Grad, die Energie der Abstraktion an, wieweit und in welcher Weise eine spezifische Symbolfunktion der Mimesis zu Tage tritt. Und ein Blick über die epische und dramatische Dichtung gibt schon eine ungefähre Auffassung davon, daß die Gradskala der Symbolbildung unendlich differenziert ist. Auch in der fiktionalen Dichtung erstreckt sie sich wie in der bildenden Kunst von äußerster Sachlichkeit und Wirklichkeitstreue bis zur Allegorie und zur (surrealistischen) Destruktion aller Wirklichkeitselemente. Es würde ein Buch für sich in Anspruch nehmen, die Symbolfunktion der Mimesis in ihren verschiedenen Arten und Graden zu untersuchen und, wie hier nur angedeutet werden kann, die Problematik der Epochenstile von dieser Seite her zu beleuchten. So differenziert aber auch die Gradskala der mimetischen Symbolbildung ist, so schwach diese hervortreten kann – immer ist die Mimesis eine Symbolbildung. Und sie kann nur darum symbolbildend sein, *weil* sie Mimesis, d. h. Nicht-Wirklichkeit ist.

Mit diesen Zusammenhängen aber ist ein weiteres für die fiktionale Symbolfunktion integrierendes Moment gegeben: daß die Symbolik der Fiktion wie diese selbst eine geschlossene Struktur ist. Der letzte allgemeinste Sinn des Symbolcharakters jeder Fiktion bedeutet nichts anderes als die von der Wirklichkeit und damit auch von der Wirklichkeitsbeschreibung, d. i. vom Aussagesystem abgetrennte, in sich geschlossene Struktur, in der alle Einzelteile und -motive aufeinander zugeordnet sind, kurz nichts dem Zufall oder besser der Willkür unterworfen ist, der die Wirklichkeit selbst ausgesetzt ist⁵. Diese Forderung ist für das Drama meist strenger erhoben worden als für den Roman, der gerade darum von der klassischen Ästhetik (Hegels

5. In seinem Aufsatz: Das Problem der Symbolinterpretation (DVJS 26, 3, 19) hebt WEMrich hervor, daß die Symbolstruktur einer realistischen Dichtung, deren „empirische Erscheinungen scheinbar sich selber bedeuten, also nicht symbolisch“ zu sein scheinen (S. 325) sich eben dadurch herstellt, daß „das erscheinende empirische Faktum . . . in eine kunstvolle kompositorische Verwebung mit anderen Fakten gerät, wodurch sich die Phänomene wechselseitig erhellen“ und eben dadurch „eine fast unausschöpfbare Fülle von Bedeutungen und Deutungsmöglichkeiten hervorbringen“. Ebenso hebt

und Vischers) getadelt wurde, weil er sich zu sehr der Wirklichkeit des Lebens, der »prosaischen Weltordnung« anschmiege. Dennoch hat das Drama in diesem Punkte keine andere Struktur als der Roman; nur die Konzentration der Handlung auf die Aufführung läßt hier dieses Gesetz stärker hervortreten. Sowohl die dramatische wie die epische Mimesis ist gleichbedeutend mit dem Entworfensein der Handlung, und das ist mit der Handlung selbst. Ihr symbolischer Sinn kann sehr eng an den irgendeiner Wirklichkeit angeschmiegt sein und besteht dann oftmals darin, eine besondere Eigenschaft des betreffenden Wirklichkeitsstoffes 'realistisch' herauszuarbeiten: einen sozialen oder einen psychologischen auf irgendein Lebensverhältnis, einen Charakter bezüglichen und dergleichen mehr. Und es kann der symbolische Sinn sehr weit und tief hinter der stofflichen Materie der Handlung eröffnet werden, als ein lebensphilosophischer, metaphysischer dieser oder jener Art. Dies kann geschehen in der Weise, daß die realen bzw. als real geschilderten Erscheinungen selbst transparent für einen solchen Symbolsinn werden, ohne in ihrer Realität selbst sich aufzulösen. Und es kann geschehen in der Weise ausgeprägt 'symbolistischer', etwa surrealistischer Gestaltung, wo die Elemente der menschlichen Wirklichkeit umgestaltet, verzerrt, entwirklicht werden. Aber auch die realistischste fiktionale Dichtung ist eine symbolische Form, weil sie eine Mimesis ist, und auch die surrealistischste ist eine Mimesis, weil sie fiktionale symbolische Form ist. Die fiktionale Dichtung besteht aus geschlossenen, mimetischen Strukturen, die die volle Kraft und Funktion des Symbols bereits als solche besitzen. Dem Interpreten der fiktionalen Dichtung ist damit die Aufgabe gestellt zu untersuchen, welcher Art die Symbolbildung ist, in welchem Grade und mit welchen Mitteln sie von dem Dichter herausgearbeitet ist. Dabei ergibt sich als eine methodische Richtschnur der Interpretation, daß prinzipiell jede Fiktion restlos deutbar ist, weil sie eine geschlossene, d. h. von der Offenheit der Lebenswirklichkeit abgesperrte Struktur ist, so schwierig in vielen Fällen auch die Deutung, so dunkel der Sinn einer solchen Dichtung auch sein mag. Dies aber hat seinen letzten Grund darin, daß eine fiktionale Dichtung als geschlossene zugleich eine rationale Struktur ist, was wiederum nur ein anderer Aspekt dafür ist, daß sie von der irrationalen Offenheit der Existenz, und das bedeutet prägnant: der Existenz ihres Dichters, abgeschlossen ist. Auch von dieser Seite her führt die Struktur-erhellung des fiktionalen Systems wieder auf die logische Tatsache zurück, daß auch das 'epische Ich' kein Aussagesubjekt ist.

FMartini, von geistes- und literaturgeschichtlicher Sicht her, im »Wagnis der Sprache« (1955) die „Einheit von Realismus und Symbolik“ hervor (S. 62) und zeigt sowohl in der Analyse von Hauptmanns, Bahnwärter Thiel' wie Holz' 'Papa Hamlet', wie die einzelnen realen Dinge und Fakten in solchen Dichtungen „sinnbildlich auf den Geschehnisvorgang“ – und damit aufeinander – „bezogen sind“ und zugleich „gefühlhaft erfahrbare Ausdruckswerte“ erhalten (S. 129).

Vom Problem der Deutung her eröffnet sich ein unmittelbarer Zugang zu der Frage, ob und in welcher Weise die lyrische Dichtung an der symbolischen Form der Kunst teilhat. Alle voraufgegangenen Erörterungen, die logische Analyse der Lyrik als eines Teils des allgemeinen Aussagesystems deuten darauf hin, daß diese Frage für sie sehr viel schwieriger zu beantworten ist als für die fiktionale Dichtung, annähernd so schwierig wie für die Musik. Denn hier stehen wir vor dem Phänomen, daß das lyrische Gedicht sich prinzipiell restloser Deutung entzieht. Wenn die prinzipielle Deutbarkeit, die restlose rationale Auflösbarkeit auch noch für eine wie auch immer schwer deutbare, symboldunkle fiktionale Dichtung gilt, so gilt für die lyrische, daß auch noch das einfachste Gedicht letztlich 'un-deutlich' ist. Ja, es kann sich sogar so verhalten, daß ein Gedicht um so un-deutlicher ist je einfacher es ist, je 'unmittelbarer' es uns anspricht, je umwegloser unser Verstehen ist. Von dem Beginn der letzten Strophe unseres Eichendorffschen Beispielgedichtes:

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus . . .

hat P. Stöcklein fein bemerkt: »Dieses unvergleichliche 'und' möchte man interpretieren können. Ich glaube, man hätte dann ein kleines Weltgeheimnis in der Hand. Man weiß aber sofort, daß es nicht möglich ist.«⁶ Es ist nicht möglich. Es ist ein Geheimnis, vielleicht kein Weltgeheimnis, aber ein Ichgeheimnis. Wir können versuchen, es zu interpretieren, und wir werden danach genau an dem Punkte einfachen Verstehens, unmittelbaren Ansprechenseins stehen wie zuvor. Denn dieses »und« ist offen nach dem Ich dieser Aussage hin, so wie das ganze Gedicht offen ist nach den Erlebensemöglichkeiten hin, die das lyrische Ich in dieser Mondnacht gehabt haben mag und von denen es eine oder mehrere, wie immer umgeformt, stilisiert, kurz 'gedichtet' aussagt. Im weiten, unendlichen Raume des Aussagesystems hat das lyrische Gedicht seinen empfindlichen Ort, im unendlich deutbaren und darum niemals restlos deutbaren Erlebnisfeld des jeweiligen lyrischen Ich.

Wir scheinen hier also zunächst auf widerspruchsvolle Verhältnisse zu stoßen, wenn wir die Frage nach der symbolischen Form der Lyrik stellen. Wenn es richtig ist, daß die symbolische Struktur einer fiktionalen Dichtung prinzipiell restlos deutbar ist, kann der Begriff des Symbols dann überhaupt aufrecht erhalten werden, wenn wir den der nicht restlosen Deutbarkeit einführen? Das heißt: müssen restlose und nicht restlose Deutbarkeit als zwei einander ausschließende Gegensätze aufgefaßt werden oder handelt es sich nur um zwei verschiedene Arten eines gemeinsamen Oberbegriffes der Deut-

6. P. Stöcklein: Dichtung, vom Dichter gesehen, S. 81

barkeit und damit auch der symbolischen Form? Das heißt: kann gezeigt werden, daß die fiktionale und die lyrische Gattung im Begriffe der Dichtung und damit der Kunst überhaupt zusammenhängen?

Wir müssen zur exakten Beantwortung dieser Frage nochmals auf die am einfachen Beispiel des gemalten Baums aufgewiesene Struktur der symbolischen Form zurückgreifen, womit zugleich der Kreis der (skizzierten) Problematik dieses abschließenden Kapitels sich schließt. Der gemalte Baum weist 'bedeutend' nach zwei Seiten über sich hinaus, auf den wirklichen oder möglichen Modellbaum (ja auf das Phänomen Baum überhaupt, das wir als wirkliches kennen) und auf den Künstler, der ihn so und nicht anders 'aufgefaßt' hat. Die Variabilität der Symbolstruktur ist, wie schon gesagt, durch diese Zweiseitigkeit der 'Bedeutung' des Kunstwerks bedingt. Bei der Analyse der fiktionalen Symbolstruktur haben wir diesen Gesichtspunkt zunächst unberücksichtigt gelassen und müssen ihn jetzt wieder aufnehmen. Denn wir konnten bei dieser Analyse von dem Dichter der Fiktion absehen, wie wir auch bei der Analyse eines Gemäldes oder einer Skulptur von dem Künstler absehen können. Dies ist nicht in einem biographischen Sinne gemeint, sondern bezieht sich auf das Verhältnis des 'bedeutenden' Sinnes zur 'bedeuteten' Sache. Wenn wir von der symbolischen Form des gemalten Baumes sagten, daß er sowohl nach der Richtung auf den bedeuteten Gegenstand wie auf die Konzeption des Künstlers hin über sich hinausweist, so gilt dasselbe Verhältnis auch von der Fiktion und ihrem Verfasser. Das heißt: wir können zwar, wie wir es zunächst taten, die Fiktion in sich selbst betrachten und etwa eine mehr oder weniger bewußte Symbolgestaltung in ihr feststellen. Aber schon indem wir darüber reflektieren, daß die Symbolgestaltung mehr oder weniger bewußt oder gewollt sein kann, bei Kafka bewußter als bei Fontane etwa, betrachten wir das fiktionale Symbol in doppelter Weise: als spezifisch fiktionales, durch die Gesetze der Fiktion bestimmtes, nämlich geschlossenes Gebilde, und als ein in dieser oder jener Weise von dem Dichter der Fiktion konzipiertes. Das besagt: die literarische Fiktion 'bedeutet' irgendeine Wirklichkeit, gleichgültig ob diese als eine mögliche vorhandene gedacht oder erfunden ist; denn auch in der irrationalsten erfundenen Wirklichkeit sind Stoffelemente der Wirklichkeit vorhanden, ohne welche überhaupt eine Mimesis nicht vollzogen werden könnte (wie auch die abstrakteste, ungegenständlichste Malerei noch die Elemente der gegenständlichen Wirklichkeit verwenden muß, und seien es nur Farben und Linien). In korrelativem Zusammenhang mit dem Bedeuten einer Wirklichkeit, genauer dem Abstraktionsprozeß dieses Bedeuten, weist die literarische Fiktion auch auf den 'Sinn' (des Autors) hin, aus dem heraus sie konzipiert ist. Nun gestaltet sich in dieser Spannung zwischen dem bedeutend konzipierenden Sinn und dem bedeuteten, als solchem abstrahierten Wirk-

lichkeitsstoff die Fiktion, aber gestaltet sich als eine geschlossene Struktur, zu deren Deutung und Verständnis wir keines im weitesten Sinne 'biographischen' Wissens über das Dichter-Ich bedürfen. Gehen wir auf dieses etwa seine weltanschauliche Haltung, zurück, so verfahren wir nicht mehr deutend, sondern erklärend, treten aus dem Raum des fiktionalen Werkes heraus in den der Literatur- und Geistesgeschichte, betrachten es nicht mehr bloß als ein in sich geschlossenes Kunstwerk, sondern auch als Dokument einer historischen Situation, in die der Autor gehört. Da aber die fiktive, auch die erzählte fiktive Welt selbst nicht auf den Dichter bezogen ist, nicht *seine* Stimmung, *seine* Weltanschauung zum Ausdruck bringt, sondern die der fiktiven Gestalten, so muß die Deutung des fiktionalen Werks innerhalb seiner selbst verbleiben, als einer in sich geschlossenen Symbolstruktur. Sie ist an keiner Stelle offen zum Ich des Dichters hin. Wir können die hier waltenden, sozusagen doppelschichtigen Symbolverhältnisse so ausdrücken: als Kunstwerk steht eine fiktionale Dichtung in der variablen Spannung zwischen der bedeuteten Sache und dem bedeutenden Sinn ihrer Konzeption und teilt damit die Existenzform des Kunstseins überhaupt, eine symbolische Form zu sein. Die Deutung ihrer besonderen Symbolstruktur aber kann sich ganz innerhalb ihrer bewegen und sie darum, im Prinzip, restlos erhellen, weil der bedeutende Sinn sich in festen Gebilden verfestigt hat, die von dem entwerfenden Dichter (und das bedeutet logisch-grammatisch: einem Aussagesubjekt) unabhängig, gegen ihn 'abgeschlossen' sind.

Eine solche Doppelschichtung einer symbolischen Struktur besteht im Falle der Lyrik nicht. Und eben deshalb wird sie hier zu einer unbestimmteren Erscheinungsform. Eine symbolische Form, die sich schon rein strukturell und darum prinzipiell restloser Deutung entzieht – kann unter Umständen als spezifisch symbolische Form nicht mehr erlebbar sein. Es fehlt hier gerade das Moment, das Symbolbildung und Symbolerlebnis stützt, das Moment des Scheins, der Mimesis, und das heißt der kategorialen Unterschiedenheit von der Erlebensweise der Wirklichkeit (als nichtsymbolischer). Die Mimesis ist bereits als Mimesis eine symbolische Form; wo aber Mimesis fehlt, wie in der Lyrik und in der Musik, an ihrer Stelle existentieller Ausdruck das Kunstgebilde konstituiert, wird die Bestimmung dieses Kunstgebildes als symbolische Form sehr schwierig und empfindlich. Und Hegels Satz von der Auflösung der Kunst in die Prosa der Wirklichkeitsaussage bewährt sich wieder als Erkenntnisinstrument, wenn auch nicht als ein hinreichendes. Die logische Struktur der lyrischen Aussage liefert auch hier die Grundlage für die Art und Weise, in der diese sich als symbolische Form darstellt, und zwar als eine symbolische Form von ebenso offener symbolischer Struktur wie sie eine offene logische Struktur ist. Die lyrische Symbolstruktur und -bildung ist darum offen, weil sie auf das Aussagesubjekt, das

lyrische Ich, bezogen ist, im offenen Raum der Aussage sich vollzieht. Und wenn man unter den mannigfachen Formen der Gedichtbildung: Metrum, Rhythmus, Reim, Anapher, Chiasmus, Reihung, Wörtwahl, Synästhesie, Metapher u. a. mehr nach der Form sucht, die als der relativ festeste Kern lyrischer Symbolbildung gelten kann, so wird man die Metapher wählen, die ja schon als solche eine symbolische Sprachform ist. Damit erfüllt sie für die Lyrik in gewisser Weise die Funktion, die die Mimesis für die fiktionale Dichtung hat. Aber es entspricht dem offenen Charakter der lyrischen Struktur, daß sie sie keineswegs in derselben bestimmten, prägnanten Weise erfüllt. Die Metapher tritt in der Lyrik in verschiedenster Weise auf: in einzelnen schmückenden Wortbildern und Vergleichen, aber auch als 'Inhalt' eines ganzen Gedichtes, wie die Schmetterlingsmetapher in Goethes ›Selige Sehnsucht‹, und ist in solcher Totalität schon gleichbedeutend mit einem Symbol. Sogleich wird aber auch ersichtlich, daß von allen lyrischen Gestaltungsmitteln wiederum gerade die Metapher nicht an die Lyrik gebunden ist. Sie kann nicht nur in fiktionaler Dichtung verwendet werden, sondern auch im außerdichterischen Sprechen, in gehobener Rede (wobei von der unbewußten bzw. unbewußt gewordenen Metaphorik der Sprache überhaupt hier natürlich abgesehen ist). Aber sie kann auch umgekehrt im lyrischen Gedicht ganz fehlen, ohne daß dessen Wesen als lyrisches Gedicht dadurch aufgehoben würde. In Marie Louise Kaschnitz' Gedicht ›Die Dinge und der Tode

Und doch ist nichts gewiß, solange die Dinge
Ein Hauch von deinem Wesen noch beflügelt,
Solange Baum und Gras und Taubenschwinge
Nicht deinen Tod erfahren und besiegelt.

Noch rührt der junge Kirschbaum sich im Winde,
Der einst mit dir geheime Rede führte
Vor Tau und Tag. Noch strömt der Duft der Linde,
Noch glüht der Stein, der deine Hand berührte.

O Fall des Brunnens, Stimme in den Zweigen,
Geheime Gegenwart, die niemals endet.
Noch steht dein Haus und weiß sich dir zu eigen
Und fällt zu Staub, wenn du dich fortgewendet.

wird von den Dingen nicht in metaphorisch-uneigentlicher Weise gesprochen und auch vom Tode nicht. Sie werden genannt, aufgerufen als das was sie sind, so wie sie in der Beziehung des Lebens zu dem mit ihnen seienden, sie erlebenden, sie liebenden Menschen stehn. Das Gedicht ist aus dem Gedanken dieser Beziehung, der Ich-und-Welt-Beziehung, geboren, in fast li-

totesmäßiger Wendung des Gedankens: solange die Dinge wissen, daß ich lebe – nicht solange ich die Dinge erlebe –, lebe ich, ist der Tod nicht. Man könnte sagen, daß die Symbolstruktur dieses Gedichts in dieser Gedankenlitotes besteht. Aber dieselbe Symbolik kann auch in nichtlyrischer Weise gedacht und ausgesprochen werden, und nicht durch sie ist schon das lyrische Gedicht da. Es ist da durch diesen Gedanken zusammen mit der sprachlichen Form von fünffüßigem Vers, Wechselreim und Wortung. Können wir dies wie jedes lyrische Gedicht als Gesamtheit eine Metapher und als solche eine symbolische Form nennen? Dies kann bejaht werden in dem Sinne, in dem überhaupt das Gebiet der Lyrik im Aussagesystem seinen Ort hat; indem die lyrische Aussage sich als eine Aussage setzt, die keine Funktion in einem objektiven Wirklichkeitszusammenhang haben will, setzt sie sich als symbolische Form des Erlebens, das sie 'bedeutet', das wiederum zu deuten die Aufgabe ist, die die lyrische Aussage dem Interpreten stellt, eine Aufgabe, die nun, im Unterschied zur Interpretation einer fiktionalen Dichtung, nur die dichterische Sprache selbst zu ihrer Verfügung hat.

Es ist nicht von ungefähr, daß wir bei der Bestimmung der Lyrik als einer symbolischen Form nicht zu gleicher struktureller Genauigkeit gelangen können wie hinsichtlich der fiktionalen Dichtung. Dort wo die Kunst im Raume der Wirklichkeit selbst angesiedelt ist und nur durch eine innere Wendung und Haltung die Scheidegrenze zwischen Kunst und Wirklichkeit gezogen wird, kann sich keine geschlossene, keine völlig deutliche symbolische Struktur entwickeln. Es können lyrische Gebilde wohl eine deutlich hervortretende Symbolik besitzen, wobei sie sich jener Sprach- und Denkform bedienen, die an sich schon symbolisch geprägt ist, der Metapher. Aber sie sind nicht weniger lyrische Gebilde, wenn sie sich in 'eigentlicher' Aussageform aufbauen; der ästhetische Gehalt, der diese Form dann zum Kunstgebilde macht, kann nur an jedem einzelnen Gedicht in die Erscheinung treten und geprüft werden.

Das Symbolproblem der Dichtung ist mit diesen Betrachtungen keineswegs erschöpft. Es galt abschließend nur, auf die Probleme der Dichtungsinterpretation hinzuweisen, die sich aus den kategorial getrennten Orten ergeben, die die Fiktionsdichtung und die Lyrik im Sprachsystem besetzen. – Aristoteles hat den Lyriker nicht als 'Dichter' bezeichnen wollen, weil er kein 'Macher', kein ποιητής und μιμητής sei. Spätere Zeiten haben den (bedeutungsveränderten) Begriff der 'Poesie' der Lyrik vorbehalten. Aber sie haben nicht so scharf wie Aristoteles erkannt, daß und warum die Lyrik in der Tat nicht im gleichen Sinne Dichtung ist wie die mimetischen, fiktionalen Dichtungsarten. Und bleiben wir bei der Unterscheidung des Aristoteles, so können wir der 'mimetischen Dichtung' das Gedicht als 'dichterische Aussage' gegenüberstellen.