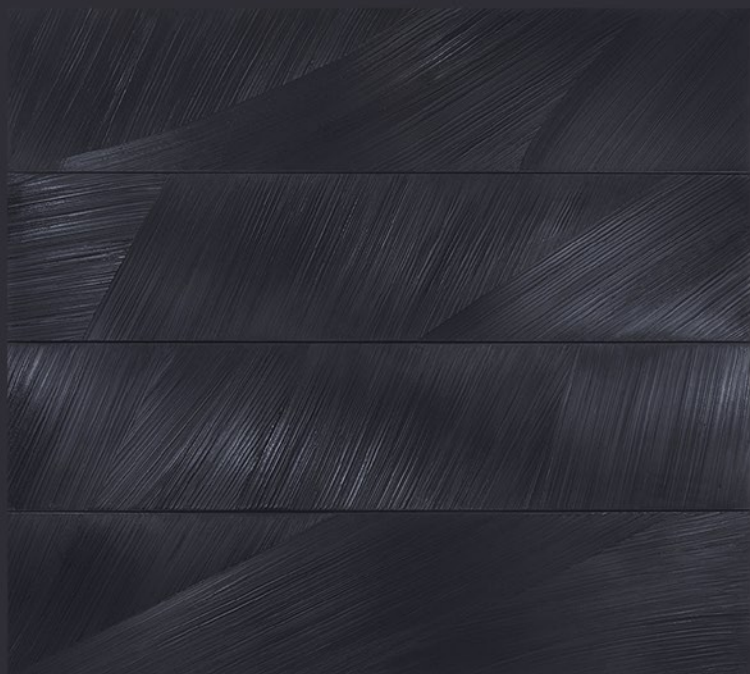


Felix Christen

»ins
Sprachdunkle«

*Theoriegeschichte
der Unverständlichkeit
1870 – 1970*



Wallstein

Felix Christen
»ins Sprachdunkle«

Philologien

Theorie – Praxis – Geschichte

Herausgegeben von
Christoph König und Nikolaus Wegmann

Felix Christen

»ins Sprachdunkle«

Theoriegeschichte der Unverständlichkeit

1870–1970

WALLSTEIN VERLAG

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Jahr 2019 als Habilitationsschrift angenommen.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Unterstützt von / Supported by



Alexander von Humboldt
Stiftung / Foundation

Die Wiedergabe von Ausschnitten aus unveröffentlichten Texten und Entwürfen Theodor W. Adornos erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur. Die Wiedergabe einer Passage aus Hans G Helms' Brief an Adorno vom 20.8.1958 erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Susanne Willems.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Felix Christen, 2021

Publiziert von:

Wallstein Verlag, Göttingen
www.wallstein-verlag.de

DOI: <https://doi.org/10.46500/83535004>

Dieses Werk ist lizenziert unter einer CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz



Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,
unter Verwendung der Abbildung:
Pierre Soulages, Peinture, 324 × 362 cm (Polyptyque J), 1987
© 2021, ProLitteris, Zurich
ISBN 978-3-8353-5004-5

φῶς δέ ἐστιν ἡ τούτου ἐνέργεια, τοῦ διαφανοῦς ἢ διαφανές.
δυνάμει δὲ ἐν ᾧ τοῦτ' ἐστὶ καὶ τὸ σκότος.

Aristoteles

- A. Was quält Dich so?
- B. Alles ist mir unverständlich.
Ich verstehe nichts.

Franz Kafka

Eine Sprache, so unverständlich wie zwei gleiche Worte, die auf zwei zum Kuß ansetzenden Lippenpaaren schweben.

Paul Celan

Inhalt

| | |
|---|-----|
| Einleitung | 9 |
| Die Unverständlichkeit des Verstehens: Nietzsche | 23 |
| Voraussetzungen: Zur <i>obscuritas</i> in der antiken Rhetorik . . . | 32 |
| Dunkel und unrein | 37 |
| Gefahr des Verstehens | 42 |
| Dunkel und uneigentlich | 50 |
| Dunkel und fremd | 62 |
| Zur Dunkelheit der Rede in Nietzsches Rhetorikvorlesungen | 72 |
| Zur Kritik der »philosophischen Kunstbetrachtung« der Lyrik in der <i>Geburt der Tragödie</i> | 94 |
| »Comprendre c'est égalier.« Zur Unverständlichkeit in späten Aphorismen und Notaten Nietzsches | 111 |
| »vom Hellen ins Dunkle«: Heidegger | 133 |
| Voraussetzungen: Heideggers Kritik der Hermeneutik . . . | 145 |
| Zur Unverständlichkeit von »Sein« | 160 |
| »Sich-vorweg-sein« des Sinns: Verstehen als Nichtverstehen | 167 |
| Lektüren der Dunkelheit: Zu Heideggers später Sammlung <i>Unterwegs zur Sprache</i> | 183 |
| Die Unverständlichkeit verstehen: Adorno | 215 |
| Soziologie der Unverständlichkeit | 227 |
| Prämissen einer Philologie der Unverständlichkeit | 237 |
| Ästhetik der Unverständlichkeit | 252 |
| Dunkelheit der Sprache – Dunkelheit des Anderen: Celan | 283 |
| »Fragen der Dichtung«: Zum Vortragsprojekt <i>Von der Dunkelheit des Dichterischen</i> | 301 |
| Interlinearität und Mitvollzug: Celan und Adorno | 330 |

| | |
|---|-----|
| Epilog mit Kafka | 349 |
| Nachbemerkung: »ins Sprachdunkle« | 357 |
| Dank | 365 |
| Literatur | 367 |
| Siglen | 389 |
| Editorische Zeichen und Abkürzungen | 391 |
| Personenregister | 393 |

Einleitung

Wer von Unverständlichkeit spricht, spricht immer auch von Verstehen – allerdings davon, dass das Verstehen innehält und an eine womöglich unüberwindliche Grenze gelangt ist. Zu sagen, *was* etwas Unverständliches ist, kann deshalb nicht Teil einer Kunst des Verstehens, einer Hermeneutik sein. Denn was unverständlich ist, versteht man ja gerade nicht. Vielmehr wäre eine Reflexion der Unverständlichkeit zumindest dort, wo das Nichtverstehen nicht nur vorläufig ist, genau der Ort, an dem die Hermeneutik ihr Ende fände. Historisch besehen ist die Unverständlichkeit – spezifischer die ›dunkle‹, die nicht verständliche Stelle – aber gerade der Anfang einer Kunst des Verstehens. Erst dort, wo etwas nicht zu verstehen ist, etwa ein Vers Homers oder eine Stelle in der Bibel, sieht sich das Verstehen auf sich selbst zurückgeworfen und genötigt, seine eigenen Voraussetzungen zu befragen und zu entwickeln. Dies prägt, ja es bedingt die hellenistische Philologie¹ ebenso wie die rabbinische² und die patristische Exegese³ bis hin zur Herausbildung systematischer Hermeneutiken im 17./18. Jahrhundert, die ihren Gegenstand zunächst in dem finden, was nicht verständlich ist, aber verstanden werden soll.⁴

Steht so der Umgang mit unverständlichen Stellen am Anfang einer reflektierten Praxis und damit einer Theorie des Verstehens, könnte man schließen, dass er auch an deren Ende steht: Wo etwas Unver-

1 Vgl. zur antiken Philologie noch immer grundlegend Rudolf Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age* (Oxford 1968), zum Umgang mit dunklen Stellen bei den antiken *grammatici* Raphael Schwitter, *Umbrosa lux. Obscuritas in der lateinischen Epistolographie der Spätantike* (Stuttgart 2015), 104–112.

2 Vgl. Günter Stemberger, *Midrasch. Vom Umgang der Rabbinen mit der Bibel. Einführung, Texte, Erläuterungen* (München 1989).

3 Zentral dafür ist der Begriff der *obscuritas* in Augustinus' *De doctrina christiana*. Vgl. Karla Pollmann, *Doctrina christiana. Untersuchungen zu den Anfängen der christlichen Hermeneutik unter besonderer Berücksichtigung von Augustinus, De doctrina christiana* (Fribourg 1996), 217–224; Schwitter, *Umbrosa lux*, 116–125; Carmen Cardelle de Hartmann, *Obscuritas bei Augustin*, in: Susanne Köbele, Julia Frick (Hg.), *wildekeit. Spielräume literarischer obscuritas im Mittelalter* (Berlin 2018), 53–89.

4 Vgl. exemplarisch Johann Martin Chladenius, *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften*, photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1742 (Düsseldorf 1969), §179: »So findet das Auslegen eigentlich nur statt, wenn auf Seiten eines Lesers oder Zuhörers die Schuld ist, daß man eine oder mehrere Stellen nicht verstehthe [...].«

ständliches entschieden nicht zu verstehen ist, wird die Reflexion darüber, wie es auszulegen wäre, obsolet.⁵ Solange dies ausschließlich einzelne Formulierungen betrifft, handelt es sich möglicherweise nur um fehlendes Wort- oder Kontextwissen,⁶ dem wahlweise mit historischer Semantik oder der Übertragung der Bedeutung in einen neuen Kontext beizukommen ist,⁷ oder auch nur um eine gedankenlose oder mangelhafte Formulierung. Ist eine Stelle nicht verständlich, weil sie fehlerhaft überliefert ist, liegt ein Problem der Textkritik vor, die sich einer Krux oder Textverderbnis gegenüberstellt und eine entsprechende Markierung durch das wohl erste textkritische Zeichen überhaupt, den *obelos*,⁸ oder einen Eingriff in den Text vornimmt.⁹ Wird hingegen die Unverständlichkeit eines Textes raumgreifend, ist sie also nicht mehr auf ein paar Einzelheiten beschränkt, lässt sie sich kaum mehr durch einen Wortkommentar, durch textkritische Verfahren oder schlimmstenfalls unter Verweis auf die Gedankenlosigkeit oder eine unglückliche Formulierung des Autors, der Autorin auflösen. Vielmehr sieht sich dann das Verstehen vor ein *prinzipielles* Problem gestellt, und auf dementsprechend prinzipielle Weise werden auch die Bedingungen des Verstehens affiziert und verunsichert. Was Verstehen ist, wie Verstehen »verstanden sein will«,¹⁰ wird selbst zum Gegenstand der Reflexion und Problematisierung. Diese Reflexion wirft zwei Fragen auf. Erstens: Was sind überhaupt

5 Das erkennt in aller Schärfe Chladenius (ebd.): »[H]ingegen ist eine Auslegung zu finden unmöglich, wenn die Worte an sich nichts haben, dadurch der Verstand derselben gewiß, oder muthmaßlich, kan bestimmt werden. Aber eben dieses hat man von dem Ausleger verlangt, daß er solchen an sich dunkeln und zweydeutigen Stellen eine gewisse Bedeutung geben solte, welches doch unmöglich ist.«

6 Lausberg spricht in diesem Zusammenhang von »sekundärer Verfremdung«: »Der Dichter (Homer) hat Wörter und Wortformen gebraucht, die in seiner sozialen Umgebung geläufig waren. Für das Publikum eines anderen Jahrhunderts, eines anderen Raumes, einer anderen sozialen Schicht können vom Dichter verwandte Wörter und Wortformen dann verfremdende Wirkung annehmen.« Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft (Stuttgart 42008), § 1240.

7 Vgl. dazu die grundsätzlichen Bemerkungen von Peter Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, hg. von Jean Bollack und Helen Stierlin (Frankfurt am Main 1975), 15–21.

8 Vgl. DNP, s.v. Obelos, VIII Sp. 1082.

9 Vgl. Ursula Kocher, *Krux und frühe Textkritik*. Eingriffe in den Text am Beginn der Editionswissenschaft, in: Anne Bohnenkamp u.a. (Hg.), *Konjekturen und Krux*. Zur Methodopolitik der Philologie (Göttingen 2010), 39–52.

10 Werner Hamacher, *Entferntes Verstehen*. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan (Frankfurt am Main 1998), 7.

die *Kriterien* für Verständlichkeit und Unverständlichkeit – worin liegt die Verständlichkeit oder Unverständlichkeit eines Wortes, eines Satzes, eines Textes begründet? Zweitens: Welche *Konsequenzen* hat die Unverständlichkeit für den Umgang mit dem Wort, dem Satz und dem Text, welche Konsequenzen hat sie für ein reflektiertes Verstehen?

Die antike Rhetorik hat am Leitfaden der Kategorien der Deutlichkeit und der Dunkelheit die erste Frage mit großer Präzision zu beantworten gesucht und einen ganzen Katalog entsprechender Kriterien vorgelegt.¹¹ Auf die zweite Frage gibt sie demgegenüber eine *normative* Antwort: Wer dunkel spricht, spricht schlecht; er begeht den gravierendsten aller rhetorischen Fehler, nämlich unverständlich zu reden. Denn welchen Sinn sollte eine Rede haben, deren Sinn im Dunkeln liegt? Wer den *orator* nicht versteht, kann ihn deshalb schlicht als schlechten Redner verurteilen. Allerdings bleiben im Verlauf der Geschichte des Verstehens weder die dahingehenden Antworten auf die erste noch die auf die zweite Frage unwidersprochen. Bezogen auf den Redezweck und die Textgattung nimmt bereits die antike Rhetorik gewisse Unterscheidungen in Hinsicht auf den Stil vor¹² und gesteht der Dichtung größere Freiheiten zu als etwa der Rede vor Gericht. Die Dichter sind freier (*liberiores*) in der Verwendung rhetorischer Mittel und können etwa Metaphern oder Archaismen häufiger verwenden als die Redner.¹³

Die Freiheit der Dichtung zu einem Sprachgebrauch, durch den nicht wie in der gerichtlichen, beratenden oder festlichen Rede stets klar und deutlich die Sache, um die es zu tun ist, vertreten werden muss, ist nicht nur in der Antike bis zu einem gewissen Grad anerkannt.¹⁴ Sie ist auch dem Mittelalter vertraut,¹⁵ wird in der Frühen Neuzeit erörtert¹⁶ und gewinnt um 1800 unter anderem in der Ori-

11 Am ausführlichsten ist die Bestimmung der Deutlichkeit (*perspicuitas*) und der Dunkelheit (*obscuritas*) der Rede in Quintilians *Institutio oratoria* 8,2.

12 Weitgehende Differenzierungen des Stils, die auch die Tugend der Deutlichkeit und den Fehler der Dunkelheit betreffen, finden sich in (Pseudo-)Demetrios' Stillehre *Peri hermēneias*.

13 Cic. orat. 202; Cic. de orat. 3,153.

14 Vgl. dazu grundlegend Manfred Fuhrmann, *Obscuritas*. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literärästhetischen Theorie der Antike, in: Wolfgang Iser (Hg.), *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne* (München 1966), 47–72.

15 Vgl. Lucie Doležalová, Jeff Rider, Alessandro Zironi (Hg.), *Obscurity in Medieval Texts* (Krems 2013); Susanne Köbele, Julia Frick (Hg.), *wildekeit*. Spielräume literarischer *obscuritas* im Mittelalter (Berlin 2018).

16 Vgl. Päivi Mehtonen, *Obscure Language, Unclear Literature*. Theory and

entierung an Pindars lyrischem Werk an Relevanz – einem Werk, das bereits der Antike als ebenso bedeutend wie dunkel galt.¹⁷ Um 1800 erreicht zugleich die kritische Reflexion des Verstehens eine Intensität und die »Unverständlichkeitsthematik« eine »Virulenz«,¹⁸ die über de- und präskriptive Belange einzelner Rhetoriken und Poetiken entschieden hinausweisen.¹⁹ Der auf das mittelhochdeutsche Wort *unverstentlicheit* zurückgehende und seit dem 18. Jahrhundert auch in der philosophischen Terminologie nachweisbare Begriff der Unverständlichkeit²⁰ gewinnt mit Friedrich Schlegels Versuch *Über die Unverständlichkeit* einen prominenten Platz im Denken der Romantik.²¹ Schlegels 1798 begonnener und 1800 an den Schluss des dritten und letzten Bandes des *Athenaeum* gestellter Essay²² steht nicht isoliert, sondern korrespondiert mit Diskussionen zum Stellenwert sprachlicher Dunkelheit im Werk Johann Georg Hamanns²³ und generell in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts²⁴ und findet sein Nachleben im methodischen Apriori des Nichtverstehens in Schleiermachers Vorlesungen zum Verhältnis von Hermeneutik und Textkritik.²⁵

Practice from Quintilian to the Enlightenment, übers. von Robert MacGilleon (Helsinki 2003), 146–172.

17 Vgl. dazu die Studien von John T. Hamilton, *Soliciting Darkness. Pindar, Obscurity, and the Classical Tradition* (Cambridge/Mass., London 2003).

18 Jürgen Fohrmann, Über die (Un-)Verständlichkeit, in: DVjs 68/2 (1994), 197–213, hier 204.

19 Vgl. Sandra Heinen, Harald Nehr (Hg.), *Krisen des Verstehens um 1800* (Würzburg 2004); Carlos Spoerhase, *Die ›Dunkelheit‹ der Dichtung als Herausforderung der Philologie*, in: Christian Scholl, Sandra Richter, Oliver Huck (Hg.), *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert* (Göttingen 2010), 133–155, hier 138–146.

20 Vgl. HWPPh, s.v. Unverständlichkeit, XI Sp. 336–339; DWB, s.v. unverständlich, XI,III Sp. 2103f.

21 Friedrich Schlegel, *Über die Unverständlichkeit*, in: ders., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner (Paderborn 1958–2018), Bd. 2, 363–372.

22 Vgl. zu Entstehung und Drucklegung Johannes Endres, »Über die Unverständlichkeit«, in: ders., *Friedrich Schlegel-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart 2017), 130–133, hier 130.

23 Vgl. Eckhard Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man* (Frankfurt am Main 2000).

24 Zu den Termini des Dunklen, des Klaren und des Deutlichen in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts vgl. Mehtonen, *Obscure Language, Unclear Literature*, 173–203; Davide Giuriato, »klar und deutlich«. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert (Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien 2015), 95–134.

25 Vgl. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Vorlesungen zur Hermeneutik*

Für die Literatur ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert gilt Unverständlichkeit ungeachtet der Vielgestaltigkeit der literarischen Moderne geradezu als Epochenmerkmal,²⁶ das als solches auch schon von den Zeitgenossen wahrgenommen,²⁷ ja mitunter parodiert wird²⁸ und sich mit Blick auf entsprechende literarische Verfahren als Voraussetzung einer emphatisch modernen Poetik etwa in der Kurzprosa bestimmen lässt.²⁹ In der Literaturwissenschaft ist der Befund einer ›Dunkelheit‹ oder ›Unverständlichkeit‹ moderner Literatur und insbesondere moderner Lyrik spätestens mit Hugo Friedrichs Monographie zur *Struktur der modernen Lyrik*³⁰ allbekannt, ja geradezu topisch geworden. Die Rede von der Dunkelheit moderner Dichtung und die Folgen, die diese Rede für die Literaturwissenschaft zeitigt, lassen sich deshalb auch ihrerseits historisieren – und durchaus auch problematisieren.³¹

Die vorliegende Untersuchung will den Befund einer ›Dunkelheit‹ oder ›Unverständlichkeit‹ moderner Dichtung denn auch nicht einfach wiederholen. Vielmehr soll danach gefragt werden, welche *Funktionen* und welche *Konsequenzen* die Rede von Unverständlichkeit für diejenigen Theorien hat, die sich an diesem und an eng verwandten Begriffen abarbeiten. Dementsprechend ist das Feld der Analyse sowohl

und Kritik. Kritische Gesamtausgabe, im Auftrag der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen hg. von Günter Meckenstock u. a. (Berlin, Boston 1980ff.), Bd. II/4, 485. Siehe zu Friedrich Schlegel und Schleiermacher ausführlich Manuel Bauer, *Schlegel und Schleiermacher*. Frühromantische Kunstkritik und Hermeneutik (Paderborn u. a. 2011), zum Nicht- und Missverstehen als Regelfall hier 281 f.

26 Vgl. Gotthart Wunberg, *Unverständlichkeit*. Historismus und literarische Moderne, in: ders., *Jahrhundertwende*. Studien zur Literatur der Moderne, hg. von Stephan Dietrich (Tübingen 2001), 111–145.

27 Vgl. ebd., 111 f., Anm. 2.

28 Vgl. Hans-Georg Kemper, »Und dennoch sagt der viel, der ›Trakl‹ sagt«. Zur magischen Verwandlung von sprachlichem ›Un-Sinn‹ in Traklschen ›Tief-Sinn‹, in: Károly Csúri (Hg.), *Georg Trakl und die literarische Moderne* (Tübingen 2009), 1–30.

29 Vgl. Moritz Baßler, *Die Entdeckung der Textur*. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916 (Tübingen 1994). Baßler beschäftigt sich allerdings, wie sein Haupttitel anzeigt, mit der ›Textur‹ literarischer Texte (ihrer »Machart«; ebd., 6) und nur indirekt mit Fragen des Verstehens.

30 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*. Von Baudelaire bis zur Gegenwart (Hamburg 1956).

31 Vgl. Fohrmann, *Über die (Un-)Verständlichkeit*; Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit*, 12–26, 65–76; Spoerhase, *Die ›Dunkelheit‹ der Dichtung als Herausforderung der Philologie*, 146–150; Aleida Assmann, *Im Dickicht der Zeichen* (Berlin 2015), 299–301.

enger als auch weiter aufgespannt als in einer Geschichte dunkler Dichtung. Die Untersuchung zielt nicht auf eine Literaturgeschichte der Unverständlichkeit, sondern wendet sich der Analyse von einigen als exemplarisch begriffenen Theorien der Unverständlichkeit in den Gebieten der Rhetorik, Hermeneutik, Ästhetik und Poetik zu. Im Zentrum der folgenden Studien stehen Nietzsche, Heidegger, Adorno und Celan. Damit wird zugleich das Feld literarischer Unverständlichkeit überschritten und in größere Theoriezusammenhänge eingeordnet, die nicht nur die Literatur betreffen, sondern auch Theorien der Rede (Rhetorik), des Verstehens (Hermeneutik) und der Kunst (Ästhetik). Die Literatur behauptet jedoch einen zentralen Stellenwert auch für jene im Folgenden diskutierten Theorien der Unverständlichkeit, die nicht ausschließlich mit ihr befasst sind. Denn die besondere Aufmerksamkeit auf die Sprache, die Reflexionen der Unverständlichkeit seit Schlegel und Schleiermacher stets nach sich ziehen, findet in der Konzentration der Dichtung nicht nur ihren exemplarischen Gegenstand, sondern auch ihren Fluchtpunkt, an dem sie sich orientieren kann und von dem sie sich zugleich unterscheiden muss, will sie nicht selbst die Grenze zur Dichtung überschreiten. Indem dieser weitgespannte Bogen an exemplarischen Texten nachgezeichnet, kritisch diskutiert und reflektiert wird, soll über die einzelnen Texte hinausgehend zugleich ein Beitrag zur Grundlagenforschung einer theoretisch orientierten Literaturwissenschaft geleistet werden.

Dieser *theoriegeschichtliche* Beitrag setzt sich bestimmte historische Grenzen. Es wäre der Sache zwar angemessen, die Analyse im 18. Jahrhundert zu beginnen und bis ins späte 20. Jahrhundert fortzusetzen; mit Eckhard Schumachers Monographie zur Unverständlichkeit liegt jedoch bereits ein Standardwerk vor, das mit Johann Georg Hamann und Friedrich Schlegel im 18. und frühen 19. Jahrhundert ansetzt und die Überlegungen mit Jacques Derrida und Paul de Man im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts fortführt.³² Meine Überlegungen weisen systematische Berührungspunkte mit Schumachers Thesen auf, behandeln aber in historischer Sicht schwerpunktmäßig den Zeitraum von 1870 bis 1970: Sie beginnen mit dem frühen Nietzsche, der in seinen Basler Vorlesungen eine Rhetorik der *obscuritas* entwickelt. Nietzsches Rückkehr zur Rhetorik erfolgt zu einer Zeit, in der die Rhetorik nach der intensiven Phase ihrer Rezeption bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts schon längst

32 Vgl. Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit*.

nicht mehr im Zentrum der theoretischen Aufmerksamkeit steht.³³ Um die Voraussetzungen dieser Rückkehr zu klären, sind den Ausführungen zu Nietzsches Bemerkungen zur *obscuritas* in der antiken Rhetorik vorangestellt. Der frühe Nietzsche entwickelt aber nicht nur eine an der klassischen Antike orientierte *Rhetorik*, sondern auch eine *Ästhetik* der Unverständlichkeit, die 1870 mit den öffentlichen Vorträgen *Das griechische Musikdrama* und *Socrates und die Tragödie* einsetzt. Mit seiner Rhetorik, seiner Ästhetik und seinen späteren interpretationstheoretischen Aphorismen und Notaten eröffnet Nietzsche den Horizont einer Problematisierung des Verstehens im 20. Jahrhundert, deren Untersuchung in Werken von Heidegger, Adorno und Celan weitergeführt werden soll. Der historisch späteste der behandelten Texte ist Adornos 1970 erschienene *Ästhetische Theorie*.³⁴

Entwerfen die nachfolgenden Ausführungen damit eine Theoriegeschichte der Unverständlichkeit, erscheint gerade die Rede von einer ›Theorie der Unverständlichkeit‹ oder gar einer ›Theorie der Dunkelheit‹ prekär. Denn die Unverständlichkeit ist, was sich dem Verstehen entzieht, die Dunkelheit, was gleichsam der (›inneren‹) Schau der *theōria* verborgen bleiben muss. Wenn diese Theorie die Betrachtung von etwas sein sollte, was nicht zu sehen ist, wäre ihr Gegenstand bestenfalls als Abwesenheit von Licht wahrzunehmen.³⁵ Doch just deshalb ist es, so die leitende Überlegung, umso lohnender, nach den Bedingungen dieser Betrachtung zu fragen. Der Begriff der Unverständlichkeit stellt die Ausbildung einer umfassenden Theorie

33 Vgl. zur Rezeption der klassischen Rhetorik mit Blick auf die *obscuritas* Mehtonen, *Obscure Language, Unclear Literature*.

34 Die Veröffentlichung, auf die Adorno bis kurz vor seinem Tod hingearbeitet hatte, erfolgte postum. Vgl. zur Entstehung, zum Erstdruck und zur nachgelassenen Gestalt der *Ästhetischen Theorie* Martin Endres, Axel Pichler, Claus Zittel, »*Noch offen*«. Prolegomena zu einer Textkritischen Edition der *Ästhetischen Theorie* Adornos, in: editio 27 (2014), 173–204. Ein Teil der nachgelassenen Typoskripte des Fragment gebliebenen Werks liegt neuerdings in einer vorzüglichen textkritischen Ausgabe vor: Theodor W. Adorno, *Schein – Form – Subjekt – Prozeßcharakter – Kunstwerk*. Textkritische Edition der letzten bekannten Überarbeitung des III. Kapitels der ›Kapitel-Ästhetik‹, hg. von Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel, Bd. 1: Ts 17893–18084, Bd. 2: 18085–18673 (Berlin, Boston 2021).

35 Vgl. dazu Mehtonen, *Obscure Language, Unclear Literature*, 17: »Obscurity as an object of research entails problems of its own [...]. Since shadow and darkness are invariably apprehended as secondary to light, how is one to deal with that which is more readily defined in terms of the *absence* of light or lucidity and concealment rather than patency?«

in *Frage*; denn er problematisiert das *Verhältnis* zum Gegenstand und destabilisiert damit die Theoriebildung. Zugleich perpetuiert er das Nachdenken über den unverständlichen Gegenstand, wenn dieser sich dem Zugriff entzieht und also nach weiterer Überlegung verlangt. Unverständlichkeit erweist sich damit als ebenso problembeladen wie produktiv für die Genese einer Theorie, die sich an ihr abarbeitet. Die Auseinandersetzung mit der Unverständlichkeit führt keineswegs zu einer Aufhebung der Theorie, sondern verlangt im Gegenteil deren Entwicklung und selbstkritische Befragung – bis hin zu der Frage, was ›Theorie‹ heißt. Die erste Grundthese dieser Arbeit lautet demgemäß, dass Unverständlichkeit eine Theoriebildung initiiert und perpetuiert. Wie sich dieses *initium* auf die Ausbildung der Theorie auswirkt, ist hingegen nicht zu präjudizieren, sondern im Einzelnen an den jeweiligen Texten aufzuweisen.

Die zweite Grundthese der Arbeit betrifft nicht so sehr die Genese der Theorie als vielmehr eine bestimmte Konsequenz, die bereits in der antiken Rhetorik der *obscuritas* eine implizite Rolle spielt und im theoriegeschichtlichen Bogen von Nietzsche und Heidegger zu Adorno und Celan explizit wird. Diese zweite These lautet, dass der Theoretisierung der Unverständlichkeit eine unabweisliche ethische Dimension innewohnt. Die Entwicklung der Rhetorik, Hermeneutik, Ästhetik und Poetik der Unverständlichkeit lässt auch eine Ethik der Unverständlichkeit hervortreten. Mit dem Begriff der Ethik sollen dabei nicht primär die Bedingungen der Genese bestimmter historisch mehr oder weniger verbindlicher sittlicher Normen und Normalisierungspraktiken angezeigt sein, obschon diese etwa in die antike Rhetorik durchaus hineinspielen. Es wird auch kein überkommener Begriff von Ethik vorausgesetzt, der dann lediglich auf die Autoren angewendet würde. Vielmehr soll die ethische Dimension der Unverständlichkeit in enger Auseinandersetzung mit den ausgewählten Texten untersucht werden, und daraus folgen unterschiedliche Akzentuierungen: Adorno entwickelt in seiner Kunstphilosophie eine am Begriff der Unverständlichkeit orientierte Ethik der Distanz. Celan exponiert mit der Rede von einer konstitutiven »Dunkelheit des Dichterischen« eine Ethik des unverfügbaren Anderen (die Adornos Ethik auf den ersten Blick ähnlich sehen mag, sich aber doch grundlegend von ihr unterscheidet). Die Dunkelheit der Dichtung lehrt ihm zufolge, »das Andere als das Andere d.h. in seinem Anderssein [zu] verstehen«,³⁶ und weist damit über Fragen der Äs-

36 BCA 16, 81.

thetik und Poetik entschieden hinaus – »metaästhetisch = ethisch«, notiert Celan lapidar.³⁷

Um diese Thesen mit der nötigen Präzision verfolgen und ihre Plausibilität prüfen zu können, wird es unumgänglich sein, die Entwürfe, Texte und Werke der genannten Autoren in einer Ausführlichkeit zu analysieren, die es auch erlaubt, die Rede von Unverständlichkeit und Dunkelheit in ihren argumentativen Zusammenhang einzuordnen. Denn eine bloße Kommentierung, die sich ausschließlich auf entsprechende Stellen einließe, an denen von Unverständlichkeit, Dunkelheit oder verwandten Begriffen die Rede ist, würde kaum über punktuelle Einsichten hinausgelangen. Wenn hingegen davon ausgegangen wird, dass die Theorien, die sich mit dem Problem der Unverständlichkeit auseinandersetzen, durch ebendiese Auseinandersetzung auch selbst affiziert, d.h. auf grundsätzliche Weise in ihrem Gegenstandsbezug ebenso wie in ihrem Selbstverhältnis modifiziert werden, so kann dies nur im größeren Zusammenhang aufgezeigt werden. Über die Einzeldarstellungen hinausgehend soll deshalb eine weiter ausgreifende Trajektorie umrissen werden, die es erlaubt, von der antiken Rhetorik der Dunkelheit und deren Darstellung bei Nietzsche über die Reflexionen der Interpretation bei Nietzsche und Heidegger bis zur Ästhetik und Poetik bei Adorno und Celan eine theoriegeschichtliche Linie zu ziehen. Dabei wäre es freilich historisch unbedarft, diese Trajektorie einfach als Fortschrittsgeschichte zu zeichnen. Sie soll auch nicht vornehmlich rezeptionshistorisch begründet werden, obschon Heidegger sich intensiv mit Nietzsche auseinandergesetzt,³⁸ Adorno sich kritisch an Nietzsche und vor allem an Heidegger abgearbeitet³⁹ und Celan die Werke von Nietzsche, Heidegger und Adorno umfänglich studiert hat.⁴⁰ Feststellen lässt sich, dass bei Adorno und Celan etwas sichtbar wird, was auch an anderen historischen Orten, in anderen Texten und Kontexten bedacht werden kann. Wenn die zweite Grundthese lautet, dass dem Problem der Unverständlichkeit eine ethische Dimension inhärent ist, wird deren kritische Darstellung gleichwohl erst allmählich zu dem Punkt kommen können, an dem das Ethische hervortritt. Die ausführliche Zitierung der besprochenen Autoren ist dabei die methodologische Grundlage für eine

37 TCA/M, 207.

38 Vgl. GA 6.1 und 6.2 sowie die Bde. 43, 44, 46–48, 50, 87.

39 Vgl. v.a. GS 6, 69–136.

40 Vgl. Alexandra Richter, Patrik Alac, Bertrand Badiou, *Paul Celan*. La bibliothèque philosophique/Die philosophische Bibliothek (Paris 2004), 179–235, 241–267, 338–418, 689–693.

Argumentation, die sich nicht darauf beschränken will, ihre Thesen nur punktuell mit passenden Zitaten zu illustrieren. Deshalb soll im Folgenden – mit Szondi gesprochen – Philologie als »perpetuierte Erkenntnis« verstanden werden,⁴¹ die nicht einfach ihre Ergebnisse resümieren kann, sondern ihre Einsichten progressiv am Text aufweisen muss. Die Erkenntnis soll der ausführlichen Darstellung entspringen, nicht die Darstellung nur einer vorausseilenden Erkenntnis folgen. Indem damit stets die Möglichkeit bereitgehalten werden soll, die vorgebrachten Überlegungen an den jeweiligen Texten zu prüfen, sieht der Verfasser zuletzt seine Aufgabe auch und gerade dort erfüllt, wo die Leserin oder der Leser über das Vorgebrachte hinausgeht. –

Mit der metaphorischen Rede von ›Dunkelheit‹ wird nicht erst in den Hermeneutiken, Poetiken und Rhetoriken des 18. Jahrhunderts eine erschwerte oder fehlende Verständlichkeit indiziert.⁴² Bereits in der antiken Rhetorik bildet sich eine weit ausgreifende Bestimmung mangelnder Verständlichkeit aus, die den Metaphern *asapheia* (Undeutlichkeit) und *obscuritas* (Dunkelheit) begriffliche Kontur verleiht, indem sie diese mit großer Konstanz mit der Bedeutung nicht oder zumindest mangelhaft verständlicher sprachlicher Äußerungen belegt.⁴³ Freilich ist die Entgegensetzung von Licht und Dunkelheit in ihren Übertragungsmöglichkeiten keineswegs auf diese Konturierung beschränkt. Licht und Dunkelheit figurieren – ebenso wie Tag und Nacht⁴⁴ – eine Fundamentaldifferenz, die seit der Antike entsprechend unterschiedliche Felder der Metaphorisierung nach sich gezogen hat. »An Aussagefähigkeit und subtiler Wandlungsmöglichkeit ist die Lichtmetapher unvergleichlich«, wie Hans Blumenberg mit Blick auf das metaphorologische »Vorfeld« der Begriffsgeschichte vermerkt hat⁴⁵ und wie komplementär auch von der Metapher der

41 Peter Szondi, *Über philologische Erkenntnis*, in: ders., *Schriften I*, hg. von Jean Bollack u. a. (Frankfurt am Main 1978), 263–286, hier 265.

42 Vgl. dazu Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit*, 34–49, sowie exemplarisch Georg Friedrich Meier, *Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst*, hg. von Axel Bühler und Luigi Cataldi Madonna (Hamburg 1996 [1757]), §§ 171 und 180.

43 Vgl. zum damit aufgeworfenen allgemeinen Problem des Verhältnisses von Begriffsgeschichte und Metaphorologie Anselm Haverkamp, Dirk Mende (Hg.), *Metaphorologie. Zur Praxis von Theorie* (Frankfurt am Main 2009).

44 Vgl. Elisabeth Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht* (München 2008).

45 Hans Blumenberg, *Licht als Metapher der Wahrheit*. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften, Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp* (Frankfurt am Main 2001), 139–171, hier 140.

Dunkelheit festzustellen ist.⁴⁶ Dass die antike Rhetorik den Kardinalfehler der Unverständlichkeit, vor dem man sich insbesondere in Acht zu nehmen hat, wenn man uneigentlich spricht,⁴⁷ mit einem uneigentlich verwendeten Wort zur Sprache bringt, zeigt allerdings an, dass dasjenige, wovon die Erläuterungen sprachlicher Unverständlichkeit sprechen, stets auch diese Erläuterungen betrifft, da sie *selbst* sprachlich verfasst sind. Dieser Umstand betrifft nicht nur die Rhetorik, sondern überhaupt die Theorie der Unverständlichkeit – und gilt freilich nicht zuletzt für eine Theoriegeschichte der Unverständlichkeit, die nicht umhinkommt, auch ihr eigenes Gegenstandsverhältnis, nicht nur ihren Gegenstand, kritisch im Blick zu behalten.

Die Bestimmungen von Schwer- und Unverständlichkeit, die die antike Rhetorik vornimmt, sollen zu Beginn dieser Arbeit sowohl in Hinsicht auf die an sie angrenzende Poetik als auch im Vorausblick auf Probleme der Hermeneutik in Augenschein genommen und mit ihrer Rezeption und Problematisierung bei Nietzsche zusammengeführt werden. Verurteilen die Differenzierungen der *obscuritas* bei den antiken Autoren nicht jede Form sprachlicher Dunkelheit a limine, zeigen sich bei Aristoteles, Cicero und Quintilian und ihrer Rezeption durch Nietzsche Aspekte einer rhetorisch informierten Theorie der Sprache, die insbesondere in systematischer Hinsicht über den engeren Rahmen der Redelehre hinausweisen. Der frühe Nietzsche hat nicht nur in seinen Rhetorikvorlesungen die antiken Bestimmungen der *obscuritas* rezipiert, mit der rhetorischen Wendung seines Sprachdenkens die tropische und figürliche Struktur der Sprache zu universalisieren gesucht und damit wiederum die Bestimmungen der *obscuritas* gewissermaßen in ein anderes Licht gerückt. Er hat zudem mit seinem philosophischen Erstling *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* eine Ästhetik der Dunkelheit frühgriechischer Lyrik und der aus ihr hervorgegangenen attischen Tragödie entwickelt, die das »Nichtverständliche«⁴⁸ der Dichtung ausstellt und einer sokratischen Begriffsarbeit entgegensetzt. Mit der Konzeptualisierung einer »aesthetische[n] Wissenschaft«⁴⁹ in der *Ge-*

46 Vgl. zur philosophischen Metapher des Lichts mit Berücksichtigung ihres Verhältnisses zur Metapher der Dunkelheit von der Antike bis zum 20. Jahrhundert Johann Kreuzer, *Licht*, in: Ralf Konersmann (Hg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* (Darmstadt 2014), 211–227.

47 Quintilian begründet die Deutlichkeit der Rede ausgehend vom eigentlichen Ausdruck, der *proprietas* (Quint. inst. 8,2,1).

48 KSA I, 96.

49 Ebd., 25.

burt der Tragödie ergeben sich allerdings angesichts der von ihr postulierten Nichtverständlichkeit ihres Gegenstands, der Kunst, gravierende methodologische Schwierigkeiten, die Nietzsche insbesondere im späten Vorwort zur *Geburt der Tragödie*, dem *Versuch einer Selbstkritik*, umtreiben und die bis zu einem gewissen Grad auch auf Adornos Methoden- und Darstellungsprobleme in den Entwürfen zu einer *Ästhetischen Theorie* vorausweisen. Der spätere Nietzsche führt seine frühe Ästhetik und Rhetorik denn auch nicht unverändert fort. Er setzt sich nicht zuletzt im Hinblick auf die Rezeption seines eigenen Werks mit dem Problem des Verstehens auseinander und reflektiert eine Unverständlichkeit, die auch und gerade die Reflexion des Verstehens selbst – das Verstehen des Verstehens – betrifft. In beiderlei Hinsicht werden Nietzsches Überlegungen zum Verstehen *reflexiv*: Sie beugen sich über ihre eigenen Voraussetzungen.

Während sich Nietzsches verschiedene Darstellungen der Unverständlichkeit nur begrenzt systematisieren und zusammenfassen lassen, hat der frühe Heidegger eine allumfassende Kritik der wissenschaftlichen Hermeneutik vorgelegt, die gleichsam eine Theorie vor der Theorie zu sein beansprucht. Grundlegend dafür ist seine Auseinandersetzung mit der Unverständlichkeit des Ausdrucks ›Sein‹, den er als den dunkelsten Begriff überhaupt bezeichnet. Genau nach dieser Dunkelheit fragt Heidegger: »Was heißt eigentlich: der Begriff des Seins ist der ›dunkelste[<?]⁵⁰ Seine Antwort auf diese Frage bringt die tiefe philosophische und politische Ambivalenz einer Hermeneutik des menschlichen Daseins in die fragmentarische Gestalt seines Hauptwerks *Sein und Zeit*. In den 1930er Jahren folgt auf die Analyse des je einzelnen Daseins die Wendung zu einem ›Wir‹. Wenn Heidegger damit die »Selbstentfremdung« im einzelnen Dasein⁵¹ – die der ambivalenten Intention des Hauptwerks nach ausgeräumt werden soll, aber nicht ausgeräumt werden kann – auf die »Selbstentfremdung der Völker« überträgt,⁵² zeigen sich in aller Schärfe die Konsequenzen seiner Hermeneutik der Eigentlichkeit und Selbsttransparenz und ex negativo die ethische Dimension jener Unverständlichkeit, von der Heidegger im Hauptwerk ausgegangen ist. Der spätere Heidegger wendet sich dann der Dunkelheit noch einmal zu: Am Leitfaden der Sprache der Dichtung entfaltet er in der Sammlung *Unterwegs zur Sprache* sein Denken und Sprechen von

50 GA 82, 17.

51 GA 63, 15.

52 GA 96, 56.

der Dunkelheit der Sprache her. Anders als Nietzsches Reflexionen des Verstehens ist Heideggers Sprechen von der Sprache her gewissermaßen vorreflexiv: Es will die Sprache nicht analysieren, sondern zu Wort kommen lassen. Diesem Sprechen von der Dunkelheit der Sprache – und vorzugsweise von der Dunkelheit der dichterischen Sprache – wird der zweite Hauptteil meiner Ausführungen zu Heidegger gelten.

Heidegger kritisiert die überkommene Hermeneutik scharf, projiziert aber zugleich ein anderes Denken des Hermeneutischen. Auch Adorno setzt sich von einem hermeneutischen Zugang zur Kunst ab, stellt ihm jedoch den Begriff eines ästhetischen Verstehens entgegen. Diesem Verstehen, das auf einen immanenten – mimetischen – Mitvollzug des Kunstwerks zielt, setzt er eine Unverständlichkeit der Kunst gegenüber, die auch das ästhetische Verstehen durchbricht und in seine Schranken weist. Den Begriff der Unverständlichkeit verwendet Adorno bereits in seiner frühen Kunstsoziologie und entwickelt ihn in den *Noten zur Literatur* weiter zu den Prämissen einer Philologie der Unverständlichkeit, einerseits erwartungsgemäß in Auseinandersetzung mit der Literatur der klassischen Moderne, andererseits aber auch mit entschiedener Rückwirkung auf die Betrachtung älterer Literaturepochen. Zur vollen Entfaltung gelangt sein Denken der Unverständlichkeit jedoch erst in der *Ästhetischen Theorie*, der deshalb der ausführlichste Teil meiner Bemerkungen zu Adorno gewidmet ist. Schon der frühe Adorno arbeitet sich dabei nicht nur an der Unverständlichkeit der Kunst ab, sondern weist auch die »Forderung der ›Verständlichkeit‹ der philosophischen Sprache« zurück.⁵³ Die »konstitutive Bedeutung der ästhetischen Kritik für die Erkenntnis«,⁵⁴ die damit einhergeht, verlangt jedoch zumindest beim späten Adorno keineswegs die Einswerdung von Kunst und Philosophie, sondern führt zu einem komplexen Wechselverhältnis zwischen den beiden. Gerade der Begriff der Unverständlichkeit zeigt mit aller Entschiedenheit die Distanz von Kunst und Kunstphilosophie an, die für Adorno Voraussetzung einer ästhetischen Theorie ist.

Adornos Ästhetik der Unverständlichkeit weist bis in einzelne Formulierungen hinein Parallelen zu der Poetik auf, die Celan in seinem nachgelassenen Vortragsprojekt *Von der Dunkelheit des Dichterischen* entworfen hat. Celan konturiert allerdings mit der Dunkelheit der Dichtung weit schärfer als Adorno mit der Unverständlichkeit

53 GS I, 367.

54 Ebd., 370.

aller Kunst eine Singularität des Gegenstands: Das Gedicht ist »ein Sichrealisieren der Sprache durch radikale Individuation, d. h. einmaliges, unwiederholbares Sprechen eines Einzelnen«,⁵⁵ und ist deshalb *als* Gedicht dunkel. Diese »Individuation« grenzt Celan von einem Humanismus ab, der nur den Menschen im Allgemeinen, die universalisierte Menschheit, im Blick hat und dem deshalb eine Poetik des unwiederholbaren Sprechens »eines Einzelnen« strikt entgegensteht. Celans Überlegungen zum Dichterischen betreffen auch die Schwierigkeiten des Sprechens *über* das Gedicht, das »gerade, weil es dunkel ist[,] verstanden sein« will,⁵⁶ aber nicht »mit- oder nachvollzogen« werden kann – auch nicht von seiner Autorin, seinem Autor: »[D]as Gedicht ist, da es eben das Gedicht ist, einmalig, unwiederholbar. (Einmalig auch für den, der es schreibt und von dem Sie und ich, die es lesen, keine andere als eben nur diese einmalige Mitwisserschaft erwarten dürfen.)«⁵⁷ Nach den Ausführungen zu dem Vortragsprojekt soll Celans Poetik der Dunkelheit Adornos Ästhetik der Unverständlichkeit vergleichend und unterscheidend gegenübergestellt und diese differenzierende Gegenüberstellung schließlich mit Blick auf einen Brief Celans an Adorno pointiert werden.

Celan entwirft in seinen Notaten zur Dunkelheit eine ethisch orientierte Poetik. In einem der Notate unternimmt er dies anhand der Lektüre zweier Verse von Walt Whitman in der Übersetzung Gustav Landauers. Damit wird seine Poetik der Dunkelheit *rekursiv*: Im Gegenstand der Lektüre, in der Dichtung, ist schon ausgesprochen, was diese Lektüre konstituiert und was sie zur Sprache bringen will. Bei allen methodologischen Schwierigkeiten, denen Celan sich mit dieser Argumentation aussetzt, setzt er durch sie die Literatur ins Recht, nicht nur *selbst* dunkel zu sprechen, sondern auch *von* der Dunkelheit der Dichtung zu sprechen. Er exponiert die Möglichkeit einer literarischen Theorie der Unverständlichkeit. Abschließend und zugleich mit der Absicht, das Feld für weitere Untersuchungen zu öffnen, soll deshalb auf eine Stelle bei Kafka eingegangen werden, die, mit Kants berühmter Definition ästhetischer Ideen gesprochen, »viel zu denken veranlaßt«. ⁵⁸

55 BCA 16, 31.

56 Ebd., 52.

57 Ebd., 53.

58 KdU B 192f.

Die Unverständlichkeit des Verstehens: Nietzsche

Im letzten Kapitel seiner späten Selbstdeutung *Ecce homo* stellt Nietzsche dreimal die Frage nach dem Verstehen: »Hat man mich verstanden?«¹ Die Frage steht in einem spezifischen Kontext – sie verweist in nuce auf Nietzsches philosophisches Programm, wie es sich ihm selbst zuletzt dargestellt hat: »Hat man mich verstanden? – Dionysos gegen den Gekreuzigten ...«, so heißt es an der dritten Stelle, die *Ecce homo* beschließt.² Die Chiffre ›Dionysos‹, die, wie Karl Heinz Bohrer erläutert hat, im Spätwerk nicht mehr die Aufhebung des *principium individuationis* und eine Unmittelbarkeit der ästhetischen Produktion und Rezeption anzeigt, sondern ein »spezifisches Pathos der Form«,³ steht der christlichen Dogmatik und Moral, wie Nietzsche sie deutet, entgegen.⁴ Allerdings ist die Frage, mit einem Wort Nietzsches, *tiefer*:⁵ als Frage, die nicht rhetorisch, sondern interrogativ, nicht schon eine Antwort suggerierend, nach dem Verstehen von Nietzsches Werk überhaupt fragt – und als Antwort mit dem Namen Dionysos ein weiteres »Fragezeichen« setzt.⁶ Als »»tiefensemantisches« Signal«⁷ ist die Frage »Hat man mich verstanden?« gerade ein nachdrücklicher Fingerzeig darauf, dass etwas noch nicht recht verstanden, ja möglicherweise noch überhaupt nicht verstanden sein könnte.

In der dritten Abhandlung *Zur Genealogie der Moral*, die unter

1 KSA 6, 371, 373f.

2 Ebd., 374.

3 Karl Heinz Bohrer, *Großer Stil*. Form und Formlosigkeit in der Moderne (München 2011), 232.

4 Vgl. z.B. Jutta Georg, *Ein tanzender Gott*. Das Dionysische als Metapher des Unbewussten bei Nietzsche, in: dies., Claus Zittel (Hg.), *Nietzsches Philosophie des Unbewussten* (Berlin, Boston 2012), 107–124, hier 109f.

5 Vgl. Werner Stegmaier, *Ob Mensch! Gieb Acht!* Kontextuelle Interpretation des Mitternachts-Lieds aus *Also sprach Zarathustra*, in: *Nietzsche-Studien* 42 (2013), 85–115, hier 98: »Tief‹ ist eine der leitenden Metaphern in Nietzsches Philosophieren. Tief und tiefer im philosophischen Sinn ist, was scheinbar Selbstverständliches nicht mehr als solches erscheinen, sondern kritisch die Bedingungen seiner Möglichkeit unterscheiden lässt, so dass Alternativen zu ihm sichtbar werden.«

6 Nietzsche selbst nennt bekanntlich im *Versuch einer Selbstkritik* den Namen Dionysos »ein Fragezeichen« (KSA 1, 15).

7 So Wolfram Groddeck, »Die Geburt der Tragödie« in »*Ecce homo*«. Hinweise zu einer strukturalen Lektüre von Nietzsches »*Ecce homo*«, in: *Nietzsche-Studien* 13 (1984), 325–331, hier 330.

der Frage »Was bedeuten asketische Ideale?« steht, heißt es unter Verwendung derselben Formulierung am Ende des ersten Abschnitts: »Versteht man mich? ... Hat man mich verstanden? ... ›Schlechterdings nicht! mein Herr!‹ – Fangen wir also von vorne an.«⁸ Und Nietzsche stellt dieselbe Frage nach der Bedeutung asketischer Ideale, die er bereits zweimal im Text gestellt hat – in der Überschrift und als ersten Satz der dritten Abhandlung –, noch ein drittes Mal, bevor er erneut zu einer Antwort ansetzt. Die Frage »Hat man mich verstanden?« richtet sich dabei gegen ein Verstehen, das sich möglicherweise schon eingestellt, schon irrtümlich festgelegt hat. Deshalb ist der fingierte Leser, den Nietzsche anführt und der noch ›schlechterdings nicht‹ verstanden hat, nicht nur ein schlechter, sondern auch und gerade ein guter Leser, da er, der noch nicht verstanden hat, auch noch nicht falsch verstanden oder sich auf eine Deutung festgelegt hat. Ihm wird, da er nicht versteht, das Verstehen problematisch. Der fingierte Dialog mokiert sich nicht nur über den schlechterdings überforderten oder womöglich unwilligen Leser Nietzsches, sondern stellt auch auf prinzipielle Weise die Frage, was Verstehen heißt.

In einem nachgelassenen Fragment vom Herbst 1880 notiert Nietzsche zu diesem Problem des Verstehens:

Was heißt »einen Gedanken verstehen«? Er regt eine Vorstellung, diese regt Wahrnehmungen, diese regen Gefühle auf, so giebt endlich der Stein einen dumpfen Ton, wenn er unten im Grunde angelangt ist: diese Erschütterung des Grundes nennen wir »verstehen«. Ursache und Wirkung finden hier nicht statt, nur Associationen: bei diesem Wort ist diese Vorstellung gewöhnt erregt zu werden: wie das möglich ist, weiß niemand. Unser »Verstehen« ist etwas Unverständliches, und jene letzte Resonanz in unseren Trieben ist doch nicht mehr als ein neues großes Unbekanntes. –⁹

Das Notat exponiert eine Kette von »Vorstellung«, »Wahrnehmungen« und »Gefühlen«, die nicht kausal, sondern durch »Associationen« verbunden sind und so – assoziativ – den Verstehensprozess in Gang setzen. Diese assoziativen Verbindungen gehen zunächst von der Sprache aus – dem »Wort«, das eine bestimmte »Vorstellung«

8 KSA 5, 339f.

9 KSA 9, 260 (NF 1880, 6[238]).

gewöhnlich »erregt«. Der physiologische Begriff der Erregung weist auf eine leibliche Ebene des Verstehensprozesses, die sich allerdings nicht als solche fassen und beschreiben, nicht *ergründen* lässt, da sie keiner kausalen Logik unterliegt: »Ursache und Wirkung finden hier nicht statt [...]«. ¹⁰ Die Erregungen unterliegen selbst einer lediglich assoziativen Struktur, die vom »Wort« zur »Vorstellung« führt. Schon dieses erste Moment des Verstehensprozesses entzieht sich der Analyse; niemand weiß, »wie das möglich ist«. Nietzsches daraus folgende Überlegung, dass unser Verstehen unverständlich sei, »etwas Unverständliches«, negiert dabei nicht den Verstehensprozess selbst, obgleich Nietzsche das Verstehen in Anführungszeichen setzt und damit herausstellt, dass er den Begriff ebenso wie das Phänomen problematisiert. Vielmehr ist der Verstehensprozess in seinen *assoziativen* Erregungszusammenhängen – zwischen Wort, Vorstellung, Wahrnehmung und Gefühl – intransparent, dunkel. Wohl scheint es Verstehen zu geben, aber wir wissen nicht, weshalb, genauer: auf welche Weise Verstehen sich ereignet.

Was aber heißt an dieser Stelle »Associationen«? Nietzsche spricht nicht akzidentelle, also auf das einzelne Subjekt und allenfalls dessen individuelle Voraussetzungen – etwa psychischer Art – bezogene Assoziationsleistungen an. ¹¹ Denn »Associationen« heißt, wie Nietzsche

10 Vgl. dazu Grätzels Überlegungen zur »großen Vernunft« des Leibes bei Nietzsche, die auf den Satz vom Grund verzichtet und deshalb für die »kleine Vernunft« (den »Geist«; KSA 4, 39) unbegreiflich ist: Stephan Grätzel, *Physiologie der Kunst – eine Grundlegung der Vernunft des Leibes*, in: Nietzsche-Studien 13 (1984), 394–398. Zu Nietzsches kritischer Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Physiologie vgl. u. a. Marco Brusotti, *Reagieren, schwer reagieren, nicht reagieren*. Zu Philosophie und Physiologie beim letzten Nietzsche, in: Nietzsche-Studien 41 (2012), 104–126.

11 Das unterscheidet Nietzsches »Associationen« deutlich von der Verwendung des Begriffs der (freien) Assoziation bei Freud. Freud führt die Methode der Assoziation in den 1890er Jahren sukzessive ein, mit besonderem Gewicht in den *Studien über Hysterie* (1895) und der *Traumdeutung* (1900 [recte 1899]); vgl. Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, übers. von Emma Moersch (Frankfurt am Main ¹⁴1998), s.v. Assoziation, Assoziation, freie, 75–79, sowie Michael Hölzer, *Freie Assoziation*, in: Wolfgang Mertens, Bruno Waldvogel (Hg.), *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe* (Stuttgart ³2008), 213–217, und Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u. a. (Frankfurt am Main 1999), Bd. I, 75–312, bes. 108. – Im Methodenkapitel der *Traumdeutung* zitiert Freud im Passus über die freie Assoziation den Brief von Schiller an Christian Gottfried Körner vom 1.12.1788, worin Schiller ein produktionsästhetisches Verfahren empfiehlt, das ein »Zurückziehen der Wache von den Toren des Verstandes« voraussetzt (ebd., Bd. II/III, 107f.). Schillers produktionsästhetische Überlegungen über »den Prozess seines Dichtens« zitiert auch Nietzsche in der *Geburt der*

nach dem Kolon erläutert: »[B]ei diesem Wort« – nämlich beim jeweils zu verstehenden – »ist diese« – jeweils schon bestimmte – »Vorstellung *gewöhnt* erregt zu werden«. Die Assoziation erfolgt durch Gewöhnung, ist mithin konventionell, wobei der Begriff der Assoziation bereits vor Nietzsche aufs Engste mit der Gewöhnung verbunden ist: Er geht auf David Hume zurück, der im *Essay Concerning Human Understanding* »die natürliche Wechselbeziehung und Verbindung (>natural correspondence and connexion<) der Ideen [...] von der Ideenverbindung durch Zufall oder Gewöhnung (>owing to chance or custom<), eben der Ideen-A[ssoziation]«, abhebt.¹² Die Assoziation, die das Wort »gewöhnt« anzeigt, bezeichnet bei Nietzsche also die gewohnheitsmäßigen Verknüpfungen von Wort, Vorstellung, Wahrnehmung und Gefühl, die eben durch ihre Einförmigkeit Grundlage des Verstehens sind.

Ogleich diese gewohnheitsmäßigen Verknüpfungen, die den Verstehensprozess in Gang setzen, undurchdringlich bleiben, ist doch die »Genesis der Sprache«,¹³ die zu bestimmten »Conventionen der Sprache«¹⁴ und des Denkens führt, zumindest für den frühen Nietzsche prinzipiell beschreibbar. In der Schrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* entspricht die Festlegung der Konventionen einer gesellschaftlich gegründeten Genealogie; die »Genesis der Sprache« hängt von der Genesis der Gesellschaft ab:¹⁵

Tragödie (KSA 1, 43), allerdings ohne einen Zusammenhang mit dem Begriff der Assoziation herzustellen. Schiller bringe, so Nietzsche, »eine ihm selbst unerklärliche [...] Beobachtung« vor (ebd.).

¹² HWPh, s.v. Assoziation, I Sp. 548; es handelt sich um eine Einfügung in der vierten Auflage (1700) des *Essay*. Vgl. David Hume, *An Essay Concerning Human Understanding*, hg. von Peter H. Nidditch (Oxford 1979), II 33, §7. – Nietzsche hat Hume nicht nur als einen der »feinsten Köpfe des vorigen Jahrhunderts« bezeichnet (KSA 11, 442; NF 1885, 34[69]), sondern sich auch explizit mit Humes Begriff der Gewohnheit im Zusammenhang mit dessen Kritik am Kausalitätsdenken auseinandergesetzt; vgl. KSA 11, 445 (NF 1885, 34[82]) und bes. KSA 12, 102 (NF 1885, 2[83]): »[H]ier hat H u m e Recht, die Gewohnheit (aber n i c h t nur die des Individuums!) läßt uns erwarten, daß ein gewisser oft beobachteter Vorgang auf den andern folgt: weiter nichts!«

¹³ KSA 1, 878.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Auf den Zusammenhang von *Ueber Wahrheit und Lüge* mit einer an Aristoteles' *Politik* orientierten Theorie des Gesellschaftlichen und Politischen – die in der äußerst umfangreichen Forschungsliteratur zu Nietzsches früher Schrift bisher wenig Beachtung fand – hat Paul van Tongeren aufmerksam gemacht. Bereits das erste erhaltene Notat zu Nietzsches späterem Diktat der Schrift an Carl von Gersdorff richtet sich aufs Politische: »In der politischen Gesellschaft ist eine feste Übereinkunft nöthig, sie ist auf den usuellen Gebrauch

[W]eil aber der Mensch zugleich aus Noth und Langeweile gesellschaftlich und heerdenweise existiren will, braucht er einen Friedensschluss und trachtet darnach dass wenigstens das allergrößte bellum omnium contra omnes aus seiner Welt verschwinde. Dieser Friedensschluss bringt aber etwas mit sich, was wie der erste Schritt zur Erlangung jenes räthselhaften Wahrheitstriebes aussieht. Jetzt wird nämlich das fixirt, was von nun an »Wahrheit« sein soll, d. h. es wird eine gleichmässig gültige und verbindliche Bezeichnung der Dinge erfunden und die Gesetzgebung der Sprache giebt auch die ersten Gesetze der Wahrheit; denn es entsteht hier zum ersten Male der Contrast von Wahrheit und Lüge: der Lügner gebraucht die gültigen Bezeichnungen, die Worte, um das Unwirkliche als wirklich erscheinen zu machen; er sagt z. B. ich bin reich, während für diesen Zustand gerade »arm« die richtige Bezeichnung wäre.¹⁶

Wenn Nietzsche in diesem Passus die Entstehung einer »verbindliche[n] Bezeichnung der Dinge« erläutert, umreißt er damit allerdings nicht nur die Bedingungen einer bloßen Nomenklatur äußerer Gegenstände, sondern von konventionalisierter Sprache überhaupt – also etwa auch von Zustandsbeschreibungen, wie das Beispiel »ich bin reich« zeigt –, um damit die Möglichkeitsbedingungen der Unterscheidung von Wahrheit und Lüge herauszustellen. Die kontingenten und die konventionalisierten Assoziationen, die Hume unterscheidet (»owing to chance or custom«), sind dabei in Nietzsches Modell nicht mehr prinzipiell geschieden, da die Konvention weder eine ontologische, im Wesen der Dinge begründete noch eine logische, im Wesen des Denkens vorauszusetzende Dimension hat. Die Konvention ist nur die Wiederholung, die Serialisierung eines prinzipiell kontingenten Zusammenhangs zwischen »Nervenreiz«, »Bild« und »Laut«.¹⁷

von Metaphern gegründet.« (KSA 7, 491; NF 1872, 19[229]) Vgl. Paul van Tongeren, »Ein Thier oder ein Gott« oder beides. Nietzsches *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* und Aristoteles' *Politik*, in: Nietzsche-Studien 39 (2010), 55–69.

¹⁶ KSA 1, 877.

¹⁷ Ebd., 879. – Allerdings wird das kontingente Moment der Bezeichnung, wie es der frühe Nietzsche insbesondere an der Metaphernbildung exponiert, beim späten Nietzsche zunehmend durch die Sprache als Modus der Aneignung, als »Besitzergreifungen der Dinge, von Herrschenden und Denkern zugleich« (KSA 12, 142; NF 1885, 2[156]) konterkariert, dem ein – von der aneignenden Interpretation streng zu unterscheidendes – »V e r s t e h e n« entspricht, das »ursprünglich eine Leidempfindung und Anerkennen einer frem-

Das später entstandene Notat zum Problem des Verstehens eines Gedankens setzt die Konventionalität der Sprache und der mit ihr verbundenen Vorstellungen voraus, fragt aber nicht unmittelbar nach deren gesellschaftlicher Genese, sondern beschreibt den Ablauf des Verstehensprozesses beim Einzelnen, der verstehen will. Nietzsche kommt dabei am Ende des Notats auf das zunächst ausgesparte Problem von Wahrheit und Lüge zurück: »Lüge ist die Erregung jenes Grundes unseres Nächsten in der Art, daß ein Trieb bei ihm wach wird, zu dessen Befriedigung er nicht kommen kann, weil gerade die Natur der Dinge eine andere ist: also ein unerfüllbares Bedürfnis erregen ist lügen.«¹⁸ Dass »gerade die Natur der Dinge eine andere ist«, heißt freilich nicht, dass die Lüge deshalb Lüge wäre, weil sie einem überzeitlichen Wesensgrund nicht entspricht. Vielmehr entspricht die »Natur der Dinge«, will man Nietzsches Argumentation aus *Ueber Wahrheit und Lüge* folgen, den jeweiligen »Conventionen der Sprache«, und diesen widerspricht die Lüge, so dass der »Grund«, auf dem Verstehen sich ereignen sollte und der von den Konventionen abhängt, ja sie recht eigentlich verkörpert, nicht den »dumpfen Ton« des Verstehens von sich gibt. Bei der Lüge führt »jene letzte Resonanz in unseren Trieben« nicht zur Befriedigung; sie konfligiert mit dem auf Gewöhnung beruhenden Verstehen.

Die Unverständlichkeit des Verstehensprozesses zeigt sich in Nietzsches Notat zum einen in der Ausschaltung einer Kausalitätsbeziehung, die dem Prozess zugrunde läge – »Ursache und Wirkung finden nicht statt« –, zum anderen in der Bildlichkeit, die Nietzsche aufwendet, um den Prozess zu beschreiben. Verstehen ist der »dumpfe Ton«, den der Stein beim Aufschlagen auf den Grund erzeugt: ein relativ träger, autonomer, nämlich nicht vom Subjekt des Verstehens geleiteter und im Übrigen ein für dieses oder für einen außenstehenden Beobachter, eine außenstehende Beobachterin nicht (völlig) transparenter Prozess. Allerdings stellt sich damit auch die Frage, auf welche Weise sich Nietzsches Notat und auch und gerade eine Deutung, ein *Verstehen* dieses Notats zum darin aufgeworfenen Problem des Verstehens verhalten. Wenn Nietzsche danach fragt, was es heiße, einen Gedanken zu verstehen, so betrifft die Problematisierung des Verstehens in seiner Antwort freilich auch diese Antwort selbst: Der

den Macht« ist (KSA 10, 298; NF 1883, 7[173]). Vgl. Martin Endres, *Eigentlich enteignet*. Macht und Ohnmacht in Nietzsches dialogischem Schreiben, in: Christian Benne, Enrico Müller (Hg.), *Ohnmacht des Subjekts – Macht der Persönlichkeit* (Basel 2014), 195–204.

18 KSA 9, 260 (NF 1880, 6[238]).

von Nietzsche beschriebene Prozess tangiert auch die Beschreibung, die vorgebracht wird, wenn sie nicht über eine ›Metasprache‹ verfügt oder über ein Außen, von dem her sich das Verstehen des Verstehens unbeteiligt verstehen ließe. Das Verstehen des Verstehens – und auch sein Nachvollzug, also, noch einmal potenziert: das Verstehen des Verstehens des Verstehens – wäre dabei nachgerade das Geschäft einer philosophischen Hermeneutik Gadamer'scher Manier, die sich nicht in der gegenstandsbezogenen Auslegung etwa eines Gesetzes oder Gedichts erschöpfen kann, sondern ihren angestammten Ort im Nachdenken über das Verstehen hat. Diese Reflexion des Verstehens bereitet so lange nur relative, aber keine fundamentalen Schwierigkeiten, wie das Verstehen als etwas im Allgemeinen Gelingendes konzipiert wird.¹⁹ Ist aber das Verstehen einer Sache, eines Gedankens einmal auf prinzipielle Weise in Frage gestellt, so ist auch das Verstehen selbst, das Verstehen des Verstehens, fragwürdig geworden. Auch deshalb kann Nietzsche schreiben: »Unser ›Verstehen‹ ist etwas Unverständliches [...].« Das Notat strebt auf dieses, wenn man so will, gelehrte Nichtverstehen zu – das einem gelehrten Nichtwissen entspricht, da niemand *wisse*, wie Verstehen möglich sei. Es exponiert, wie erläutert, die Momente des Verstehensprozesses, indem es eine Reihe von Begriffen und ein Bild ineinanderfügt – und damit freilich auch die Lektüre vor einige Schwierigkeiten stellt –, ohne zu einem befriedigenden Ergebnis zu gelangen. Müsste und sollte aber das Notat für den Nachvollzug seines Gedankengangs – also auch für die vorliegenden Ausführungen – nicht *voransetzen*, was es kritisiert, nämlich das Verstehen? Nietzsche geht allerdings, wie wir gesehen haben, nicht davon aus, dass es keinerlei Verstehen gebe; vielmehr gibt es laut Nietzsche Verstehen, aber die Frage ist, *was* Verstehen denn heißt – *worüber* wir sprechen, wenn wir von ›Verstehen‹ sprechen – und ob und wie dieses Verstehen selbst zu verstehen ist. Nietzsches Begriff des Verstehens ist an dieser Stelle zunächst ein ›schwaches‹, problematisiertes Verstehen, das auf einer prinzipiell kontingenten Serialisierung von »Associationen« beruht und

19 Gadamer's Ausführungen in *Wahrheit und Methode* wollen bei aller Nuancierung keinen Zweifel daran lassen, dass ein Verstehen gelingen kann und soll, das die Unverständlichkeit des zu Verstehenden vollständig ausräumt und in der Einstimmung aller Teile des zu verstehenden Gegenstandes auf den Gegenstand als Ganzen sein Ziel und seinen Abschluss findet. Vgl. dazu neben *Wahrheit und Methode* (GW 1) v.a. die Gadamer's Hauptthesen zusammenfassenden Formulierungen in dem Aufsatz *Vom Zirkel des Verstehens* (GW 2, 57–65, bes. 57) sowie meine Bemerkungen zu Gadamer in den Kapiteln zu Heidegger und Celan unten.

von einem »Wesen der Dinge«²⁰ entkoppelt ist. Die Schwierigkeiten bei der Deutung dieser Beschreibung des Verstehensprozesses – was versteht die Leserin oder der Leser von Nietzsches Notat, konventionalisierte Bedeutungen der Worte? – und die an die Beschreibung anschließende Feststellung der Unverständlichkeit des Verstehens treffen dabei zusammen. Der Argumentationsgang findet darin sein Ende, dass der Verstehensprozess, der zunächst beschrieben wird und der in der Lektüre des Notats seinerseits verstanden werden will, nicht zu verstehen sei. Der Satz von der Unverständlichkeit des Verstehens negiert das Verstehen, das Nietzsche zunächst anstrebt und dem das erste Interesse beim Lesen gilt, nämlich eines, das das Verstehen recht und ganz verstünde, dem das Verstehen nicht mehr »etwas Unverständliches« wäre. Das Notat führt in der Beschreibung des Verstehens an eine Grenze, die einen Bereich im Verstehen umreißt, der nicht mehr zu verstehen ist. Das Verstehen versteht nicht alles – und zumal sich selbst nicht oder nur begrenzt.

Nietzsches kritische Befragung des Verstehens und das damit einhergehende Problem der Unverständlichkeit eines zu Verstehenden beschränken sich nicht auf dieses Notat. Im Verstehen der Sprache im Allgemeinen ebenso wie im Verstehen der Kunst und in der an Sprache gebundenen Aufgabe der Auslegung zeigt sich für Nietzsche ein Moment der Unverständlichkeit, das danach verlangt, die Struktur der Sprache, die Kunst und die Aufgabe der Auslegung anders zu denken. In den folgenden Überlegungen sollen die entsprechenden drei Felder in Nietzsches Denken umrissen werden, in denen die Unverständlichkeit virulent wird. Erstens widmet sich Nietzsche in seinen ab dem Wintersemester 1872/73 gehaltenen Rhetorikvorlesungen dem Problem der Unverständlichkeit, wie es die antike Rhetorik kennt: der *obscuritas*. Die Passagen, die explizit mit der *obscuritas* befasst sind, schließen sich unmittelbar der Kritik an der Dunkelheit an, wie sie in der klassischen Rhetorik und zumal bei Cicero und Quintilian zu finden ist. Dabei stehen sie systematisch in Zusammenhang mit der Frage nach der exzessiven Verwendung von Tropen und Figuren, die für Nietzsche konstitutiv für Sprache überhaupt ist, während sie nach klassischen Maßstäben der *perspicuitas*, der Deutlichkeit der Rede, abträglich wäre. Zweitens ist in der *Geburt der Tragödie* die Theorie der Lyrik, die Nietzsche an Archilochos und Pindar exemplifiziert, an eine gewisse Unbegrifflichkeit der Dichtung gebunden, die sie in die Nähe der Musik rückt, aus der

20 So die Formulierung in *Ueber Wahrheit und Lüge* (KSA I, 884).

sie entspringt. Die Dunkelheit der frühgriechischen Lyrik ist kein Mangel, den die Lyrik später abstreift, sondern deren Element und immer neuer Ursprung, insofern die »Melodie« sie »gebiert«,²¹ während sie, wie die Musik, Bild und Begriff »nicht b r a u c h t«, sondern nur »neben sich e r t r ä g t.«²² Die Produktionsästhetik, die mit dieser Analyse des Lyrischen einhergeht, verweist auf die im Begrifflichen unverständlichen Komponenten der Dichtung, ja der Kunst überhaupt, die Nietzsche mit dem zum Tode verurteilten musizierenden Sokrates als das »Nichtverständliche«²³ bezeichnet. Drittens kommt auch der spätere Nietzsche in einer Reihe von Bemerkungen auf das Problem der Unverständlichkeit und des Nichtverstehens zurück. Diesen Notaten Nietzsches, die der Unverständlichkeit einen Ort in der Reflexion hermeneutischer Grundprobleme zugestehen, wird das abschließende Interesse gelten. Zunächst und den Ausführungen zu Nietzsche nicht nur historisch, sondern auch sachlich vorangestellt sollen nun aber die Bestimmungen der *obscuritas* in der klassischen Rhetorik ausführlich analysiert werden. Zum einen wird mit dieser Berücksichtigung der Antike eine Grundlage geschaffen, die dazu dient, Nietzsches Rhetorik mit der nötigen historischen und begrifflichen Präzision untersuchen zu können. Zum anderen werden anhand der antiken Rhetorik auch bereits hermeneutische und ethische Probleme angesprochen, auf die in den Folgekapiteln in neuen Zusammenhängen zu rekurrieren sein wird.

Mit diesen Vorbemerkungen ist freilich auch gesagt, dass Nietzsches Denken der Unverständlichkeit keineswegs einheitlich, sondern vielgestaltig ist und sich nicht übergreifend systematisieren lässt.²⁴ Gleichwohl können und sollen seine Denkbewegungen und namentlich die konträre Ab- und Aufwertung der Unverständlichkeit mit Blick auf das Verhältnis der ihnen zugrunde liegenden Annahmen zueinander untersucht und befragt werden. Mit der *Geburt der Tragödie* und insbesondere mit den Rhetorikvorlesungen schließt Nietzsche kritisch an die Poetik und Rhetorik der Antike an – und er eröffnet zugleich eine Problematisierung des Verstehens, die im 20. Jahrhundert bei Heidegger, Adorno und Celan ebenso wenig wie beim späteren Nietzsche bloße Nebensache ist, kein beliebiger Ge-

21 Ebd., 48.

22 Ebd., 51.

23 Ebd., 96.

24 Vgl. zu Unterschieden im Sprachdenken des frühen und späteren Nietzsche auch Claus Zittel, *Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher*. Nietzsches relationale Semantik, in: *Nietzscheforschung* 7 (2000), 273–285.

genstand des Nachdenkens, sondern eine prinzipielle Infragestellung des *Verhältnisses* zum Gegenstand. Diese Infragestellung affiziert auch die je eigene Position, den Ort des eigenen Sprechens. Beim frühen und mehr noch beim späteren Nietzsche zieht die Frage nach der Unverständlichkeit deshalb eine insistente Reflexion der jeweiligen Darstellungsverfahren nach sich, die der Frage nicht äußerlich, sondern immanent ist.

Voraussetzungen: Zur *obscuritas* in der antiken Rhetorik

Die Dunkelheit, die *asapheia* oder *obscuritas*, ist im System der antiken Rhetorik ein *vitium*, ein Fehler der Rede.²⁵ Denn sie verstößt gegen eine der Grundtugenden guter Rede:²⁶ die *saphēneia* oder *perspicuitas*, die Deutlichkeit des Vortrags, die bereits Aristoteles als primäre Tugend guter Rede definiert.²⁷ Allerdings rechnen auch schon die Autoren der antiken Rhetoriken mit Ausnahmen – mit Lizenzen zum Gebrauch dunkler Rede aus einer Reihe von Gründen. Zu diesen Gründen gehören: sachliche Schwierigkeiten, die sich auch auf die Redeweise auswirken, insbesondere in der Philosophie; Freiheiten des Sprachgebrauchs in der Dichtung, die sich vom gewohnten Ausdruck stärker als etwa die Gerichtsrede unterscheiden darf, ja bis zu einem gewissen Grad unterscheiden soll; die Feinheiten des Stils, die, nach innerem und äußerem *aptum* geordnet – also mit Blick auf die Redetugend der Angemessenheit gegenüber Gegenstand, Redner und Publikum –, keineswegs stets den klaren Ausdruck verlangen; schließlich auch Gründe, die in der Sprache selbst zu suchen sind.

25 Neben dem Terminus *asapheia* (›Unklarheit‹) findet im Griechischen auch das Wort *skotos* (›Dunkel‹) Verwendung zur Beschreibung sprachlicher Dunkelheit. Vgl. HWRh, s.v. *Obscuritas*, VI Sp. 358–383, und exemplarisch Aristot. rhet. 1406a, wo beide Begriffe parallel verwendet werden.

26 Vgl. zu den Redetugenden HWRh, s.v. *Virtutes-/Vitia-Lehre*, IX Sp. 1143–1164; DNP, s.v. *virtutes dicendi*, XII/2 Sp. 249f.; Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, §§458–1077, zur *obscuritas* als *vitium* 530, 1067–1070; Wolfram Groddeck, *Reden über Rhetorik*. Zu einer Stilistik des Lesens (Frankfurt am Main, Basel 2008), 103–109, zur *obscuritas* 104.

27 Aristot. rhet. 1404b1f.: *ὀρίσθω λέξεως ἀρετῇ σαφῆ εἶναι* (›es soll die Vortrefflichkeit der sprachlichen Form dadurch definiert sein, dass sie klar ist‹; Aristoteles, *Rhetorik*, übers. und erläutert von Christof Rapp, Werke in deutscher Übersetzung, begründet von Ernst Grumach, hg. von Hellmut Flashar [Berlin 1956ff.], Bd. 4/1, 131). Ähnliche Formulierungen finden sich auch bei Quintilian (inst. 1,6,41, 2,3,8, 8,2,22). Vgl. zur *perspicuitas* in der antiken Rhetorik die grundlegende neuere Darstellung von Giuriato, »klar und deutlich«, 21–49.

Die Begriffe *asapheia* und *obscuritas* interagieren dabei mit weiteren rhetorischen Termini, die unterschiedliche Akzentuierungen in den jeweiligen Zusammenhängen, in denen die Dunkelheit in den antiken Rhetoriken zur Diskussion steht, hervortreten lassen: mit der mangelnden Reinheit der Sprache, mit der Uneigentlichkeit des Ausdrucks, mit dem Fremden.

Wenn die entsprechenden Teile der antiken Rhetoriken, die diese Bestimmungen vornehmen, nun benannt und diskutiert werden sollen,²⁸ so nicht nur um ihrer selbst willen, sondern vor allem mit Blick auf die darauffolgenden Überlegungen. Denn vorausschauend auf eine Theoriegeschichte der Unverständlichkeit in der philosophischen und literarischen Moderne sind die antiken Bestimmungen der *obscuritas* zum einen von größtem Interesse, weil der frühe Nietzsche sie in der rhetorischen Wendung seines Sprachdenkens an entscheidender Stelle explizit aufgreift. Zum anderen eröffnen sie auch den Horizont einer Reflexion der Sprache in zwei Hinsichten, die mit der klassischen Redelehre eng zusammenhängen, aber zugleich deren engere Grenzen überschreiten: Erstens ist die *obscuritas* der Ort im rhetorischen Lehrgebäude, von dem her sich die Frage nach den Bedingungen der Interpretation, ja überhaupt des Verstehenskönnens der Rede auf grundsätzliche Weise stellt – und der damit über die spezifisch praktische Bedeutung, die das Verstehen für die klassischen Genera wie etwa die Gerichtsrede hat, entschieden hinausweist.²⁹ Die Kategorie der *obscuritas* eröffnet, modern gesprochen, prinzipielle Fragen der Hermeneutik, die bereits in der antiken Rhetorik aufgeworfen wurden und überall dort virulent werden, wo Probleme

28 Eine leider nicht überlieferte literaturkritische Schrift über die Vorzüge der Dunkelheit (*ὑπὲρ τῆς ἀσαφείας* [P.Herc. 1676]) hat ein im Übrigen unbekannter Herakleodoros verfasst, den Philodemos gelegentlich erwähnt. Vgl. Elizabeth Asmis, *Philodemos on Censorship, Moral Utility, and Formalism in Poetry*, in: Dirk Obbink (Hg.), *Philodemos and Poetry. Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemos, and Horace* (Oxford, New York 1995), 148–177, hier 167.

29 Obschon gerade die Gerichtsrede gemäß der klassischen Rhetorik die größtmögliche Deutlichkeit des Vortrags verlangt, ist die gewollte Dunkelheit eine Redetugend vor Gericht, wenn ein unglaubwürdiger Fall zu vertreten ist. Vgl. Josef Martin, *Antike Rhetorik. Technik und Methode* (München 1974), 85. Im Übrigen kennt die Gerichtsrede, die von den antiken Redelehrern am ausführlichsten erörtert wird, unter den *genera causarum*, den Arten von Fällen, die dunkle Art: das *genus obscurum*, bei dem ein besonders schwieriger Rechtsfall verhandelt wird. Vgl. zur Unterscheidung der *genera causarum* Cic. inv. 1,20 und Quint. inst. 4,1,40; näher zum *genus obscurum* Rhet. Her. 1,19f., Cic. inv. 2,116–127, Quint. inst. 7,6,2–4, 7,10,2.

des Verstehens auftreten, und die ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, wo die Bedingungen des Verstehens nicht nur unsicher sind, sondern fundamental in Frage gestellt werden. Dies gilt, wie zu zeigen sein wird, insbesondere für die »Krisis der Verständlichkeit«, wie sie Adorno für das 20. Jahrhundert auch mit Rückwirkung auf vorangegangene Epochen mit Nachdruck herausstellt.³⁰

Zweitens verbindet sich die Tugend der *perspicuitas*, die von der *obscuritas* verletzt wird, in der klassischen Rhetorik eng mit einer weiteren Grundtugend der Rede: dem *Hellēnismos* bzw. der *Latinitas* oder *puritas*, dem korrekten Sprachgebrauch.³¹ Eine besonders enge Verbindung zwischen diesen beiden Grundtugenden stiftet die Begrifflichkeit der anonymen *Rhetorica ad Herennium*, die für die Deutlichkeit des Vortrags und die *Latinitas* einen übergeordneten Begriff verwendet: die *elegantia*.³² Allerdings ist die Verbindung nicht nur darin zu sehen, dass beide Tugenden zu einem höchsten Stilideal beitragen, das der Autor *ad Herennium* als *elegantia* bezeichnet. Vielmehr ist der Zusammenhang bereits bei Aristoteles begrifflich angelegt, wenn dieser das Adjektiv *asaphēs* (undeutlich, dunkel)³³ unter anderem dort verwendet, wo der Redner gegen das Sprechen von gutem Griechisch, das *hellēnizein*, verstößt.³⁴ Die Verbindung von Deutlichkeit und sprachlicher Korrektheit führt allerdings in

³⁰ GS II, 432.

³¹ Schirren fasst deshalb die vier von Theophrast geprägten Redetugenden in zwei Paare zusammen: Das *aptum* und der *ornatus* beziehen sich »auf die Angemessenheit der angewandten Kodes«, die *Latinitas* und die *perspicuitas* auf »Aspekte der Normierung des Kodes«. Thomas Schirren, *Kriterien der Textgestaltung* (*virtutes elocutionis: latinitas, perspicuitas, ornatus, aptum*), in: Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knape (Hg.), *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung* (Berlin, New York 2008f.), Bd. 2, 1417–1424, hier 1422. Vgl. außerdem Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik* (Ismaning 1990), § 108: »Die *puritas* steht in enger Beziehung zur *perspicuitas*, da mit der Abweichung von jener häufig auch diese gefährdet wird.«

³² Rhet. Her. 4,17. Auf diese begriffliche Zusammenfassung beim Autor *ad Herennium* macht auch Giuriato, »klar und deutlich«, 25, Anm. 23, aufmerksam.

³³ Vgl. LSJ, s.v. *ἀσαφής*, 255: »*indistinct* (to the senses), *dim*, *faint* [...]; *indistinct* (to the mind), *uncertain*, *obscure* [...]; *ὄξ διὰ τὸ σκοτεινῇ εἶναι ἀσαφεστέρα ἔστιν* by night one sees less distinctly«. Das Wort zeigt also eine sinnliche, die Möglichkeiten der Wahrnehmung einschränkende ebenso wie eine kognitive, das Denken betreffende Undeutlichkeit oder Ununterscheidbarkeit an.

³⁴ Vgl. Aristot. rhet. 1407a–b. Dass es sich beim Wort *asaphēs* um einen spezifischen Terminus, nicht einfach um ein beiläufig verwendetes Adjektiv handelt, zeigt die Substantivierung an: τὸ ἀσαφές (ebd., 1368a33, 1406a33f.); Gegensatz ist das ebenfalls substantivierte *σαφές* (ebd., 1406a35).

den späteren Ausformulierungen des Systems der Rhetorik³⁵ zu einigen Verwicklungen, die sich insbesondere bei Quintilian beobachten lassen. Denn unter der *Latinitas* versteht Quintilian nicht etwa nur die sprachliche Richtigkeit,³⁶ die für die Deutlichkeit der Rede unabdingbar ist, sondern ebenso die in der *Institutio oratoria* separat behandelte *Sprachreinheit*.³⁷ Fällt bei Aristoteles die Abweichung vom *Hellenismos* unter das Verdikt der *asapheia*, beurteilt Quintilian die *Latinitas* nicht nur lexikalisch und grammatisch, sondern auch mit Blick darauf, dass die Rede »so wenig unrömisch und ausländisch wie möglich« zu sein habe, ja »völlig römisch erscheine«. ³⁸ »Dunkle und fremde« Rede stehen im System der Rhetorik in einem engen Zusammenhang – darauf scheint terminologisch schon Aristoteles' Bestimmung der Fremdheit ungewohnter Redeweise zu verweisen.³⁹

Dieser Zusammenhang ist jedoch einigermaßen komplex. Denn Aristoteles beurteilt das Fremde (*τὸ ξενικόν*) als Abweichung vom herrschenden Sprachgebrauch (*τὸ κύριον*) primär positiv und setzt es keineswegs mit der fehlerhaften Undeutlichkeit unmittelbar gleich.⁴⁰ Demgegenüber begreift Quintilian die Abweichung vom *kyrion* als *improprium*, als uneigentliche Rede, die zur *obscuritas* neigt, und bewertet die fremde Ausdrucksweise (*elocutio peregrina*) als inakzeptablen Verstoß gegen die *Latinitas*.⁴¹ Die Bestimmungen der Dunkelheit zwischen der aristotelischen Terminologie und deren Rezeption

35 Zum systematischen Anspruch und zu der entsprechenden Gliederung der Rhetoriken seit Anaximenes vgl. Manfred Fuhrmann, *Die antike Rhetorik*. Eine Einführung (Mannheim 2011), 73–78. Dass die Redekunst in ihren wesentlichen Aspekten systematisch zu erfassen ist, bestreitet hingegen in entschiedener Opposition zur Schulrhetorik Crassus ebenso wie Antonius in Ciceros Dialog *De oratore* (1,107–109, 2,83f.).

36 Vgl. Quint. inst. 1,5f.

37 Vgl. ebd., 8,1.

38 Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher, lateinisch/deutsch, hg. und übers. von Helmut Rahn (Darmstadt 2011), II 137, 139/Quint. inst. 8,1,2f. Differenzierter als Quintilians Rüge des unrömischen Ausdrucks ist Aristoteles' Hinweis, dass infolge der Angemessenheit, die in der Rede stets anzustreben ist, zum emotionalen Vortrag wie »auch zur Dichtung« gerade die Fremdwörter bzw. »fremdartigen Ausdrücke« (*τὰ ξένα*) passen (Aristoteles, *Rhetorik*, 140/Aristot. rhet. 1408b11). – Dass gerade ein fremdes Wort weder sprachlich rein noch deutlich sei, ist ein Topos konservativer Sprachkritik, mit dem sich noch Adorno in den Essays zu den *Wörtern aus der Fremde* und *Über den Gebrauch von Fremdwörtern* auseinanderzusetzen genötigt sieht (GS 11, 216–232, 640–646).

39 Aristot. rhet. 1404b und poet. 1458a.

40 Vgl. ebd. und die Ausführungen dazu unten.

41 Quint. inst. 8,1f.

bei Cicero und Quintilian bleiben also nicht vollkommen konsistent.⁴² Die Behandlung der aristotelischen Begriffe von Fremdheit und Dunkelheit betrifft dabei in Quintilians Lehrwerk nicht nur die Bestimmungen von *perspicuitas* und *obscuritas*, die sich insbesondere an der uneigentlichen Rede aufhalten, dem *improprium*, mit dem Quintilian das griechische *ἄκυρον* auf nicht unproblematische Weise übersetzt.⁴³ Betroffen sind auch die Ausführungen zur *Latinitas*, welche die von Aristoteles vorausgesetzte Bewunderung gegenüber dem Fremden – und zwar sowohl des sprachlich als auch des politisch Fremden⁴⁴ – *umkehren*. Kritisch beurteilt wird bei Quintilian, ob es sich beim Redner denn auch tatsächlich um einen gebürtigen Römer handelt, der echtes Latein spricht oder zumindest diesen Anschein zu erwecken imstande ist.⁴⁵ Dieser Umstand wirft die Frage nach einer Dimension dunkler Rede auf, die sich nicht auf die technischen Probleme der Redeverfertigung (die *τεχνολογία*)⁴⁶ beschränkt, sondern auch das Ethos der Rede betrifft. Dass die Rhetorik sich überhaupt zentral mit dem Charakter des Redners zu befassen habe – mit dem *ēthos* noch vor dem *pathos* und dem *logos* –, hebt schon Aristoteles zu Beginn seiner *Rhetorik* hervor und bezeichnet die Rhetorik deshalb als Schössling nicht nur der Dialektik, sondern auch der

42 Erschwert wird die Untersuchung der begrifflichen Ausdifferenzierungen und terminologischen Verschiebungen noch dadurch, dass es zwischen Aristoteles' *Rhetorik* und den ersten lateinischen Quellen aus dem 1. Jh. v. Chr. für mehr als zweieinhalb Jahrhunderte »gänzlich an direkter Überlieferung« fehlt (Fuhrmann, *Die antike Rhetorik*, 37). Die ersten erhaltenen rhetorischen Schriften nach Aristoteles sind die *Rhetorica ad Herennium* und Ciceros unvollendetes Frühwerk *De inventione*, wobei Fuhrmann aufgrund großer terminologischer Übereinstimmungen zwischen diesen beiden vermutet, dass sich sowohl der Autor *ad Herennium* als auch der frühe Cicero bei derselben nicht erhaltenen lateinischen Quelle bedient haben (vgl. ebd., 48).

43 Quint. inst. 8,2,3. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, §117, identifiziert wie Quintilian das *akyron onoma*, das ungebräuchliche Wort, unmittelbar mit dem *verbum improprium*. Während das Adjektiv *improprius* in der breiten Bedeutung »unpassend« dem »Ungebräuchlichen« von griech. *akyron* einigermaßen entspricht (vgl. ThL, s. v. *improprius*, 7. I. 697), akzentuiert Quintilian den Begriff *improprium* anders als Aristoteles das Begriffspaar *kyrion* – *xenikon*, nämlich primär mit Blick auf uneigentliche, übertragene Wortverwendungen. Bei Aristoteles ist jedoch nicht von uneigentlichen gegenüber eigentlichen Wörtern die Rede, sondern von der Abweichung vom herrschenden Sprachgebrauch. Vgl. dazu auch Giuriato, »klar und deutlich«, 40.

44 Aristot. rhet. 1404b. Vgl. dazu Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit*, 28–31, und meine Ausführungen unten.

45 Vgl. Quint. inst. 8,1.

46 Cic. Att. 4,16,3.

Ethik.⁴⁷ Werden die Qualitäten der Rede als Tugenden (als *aretai* bzw. *virtutes*) bestimmt, so ist die Rhetorik keineswegs nur mit technischen Fragen der sprachlichen Form beschäftigt, sondern auch mit der Person des Redners. Neben der Frage nach dem Verhältnis von Gegenstand und Wort werfen die antiken Bestimmungen zur *obscuritas* deshalb auch in verschärfter Weise die rhetorische Grundfrage nach dem Redner und seinem Verhältnis zum Publikum auf, also die Frage, *wer* dunkel spricht.

Dunkel und unrein

Das achte Buch von Quintilians *Institutio oratoria* behandelt im zweiten Kapitel die *perspicuitas*, die Durchsichtigkeit der Rede, und bestimmt dabei zugleich ihr zu vermeidendes Schattenbild, die *obscuritas* – im Wortsinn ein sprachliches ›Dämmerlicht‹, in dem nicht überhaupt nichts, aber nichts mehr deutlich zu sehen, zu unterscheiden ist.⁴⁸ Es handelt sich um die ausführlichste und spätere Behandlungen prägende antike Darstellung der beiden Begriffe.⁴⁹ Diesen Ausführungen zur Durchsichtigkeit und Dunkelheit ist ein kurzes Kapitel zum echt lateinischen Ausdruck (*elocutio Latina*) unmittelbar vorangestellt, das sich zunächst in allgemeiner Manier der Voraussetzungen guter Rede annimmt. »Bei den Einzelwörtern ist darauf zu achten«, heißt es ebenda, »daß sie echt lateinisch, durchsichtig, schmuckvoll und dem, was wir erzielen wollen, angemessen sind« (*in singulis [verbis] intuendum est, ut sint Latina, perspicua, ornata, ad id, quod efficere volumus, accomodata*).⁵⁰ Quintilian zählt

47 Aristot. rhet. 1356a. Vgl. dazu grundlegend Markus Hilmar Wörner, *Das Ethische in der Rhetorik des Aristoteles* (Freiburg im Breisgau, München 1990), sowie Eugene Garver, *Aristotle's Rhetoric. An Art of Character* (Chicago, London 1994), bes. 172–205. Dass die Rhetorik und ihre Theoretisierung stets ethische Fragen aufwerfen, ist auch zentraler Gegenstand von Platons Auseinandersetzung mit der Rhetorik im *Gorgias*.

48 Vgl. HWRh, s.v. *Obscuritas*, VI Sp. 358; Fuhrmann, *Obscuritas*, 50; Schwitter, *Umbrosa lux*, 37f. Vgl. zur – unsicheren – Etymologie und zur möglichen Verwandtschaft mit *obscaenus* Michiel de Vaan, *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages* (Leiden, Boston 2008), s.v. *obscuritas*, 422f.

49 Vgl. Fuhrmann, *Obscuritas*, 57; Päivi Mehtonen, *Theories of Obscurity in Quintilian and in the 18th Century*, in: Pernille Harsting, Stefan Ekman (Hg.), *Ten Nordic Studies in the History of Rhetoric* (Kopenhagen 2002), 95–108, sowie ausführlicher ders., *Obscure Language, Unclear Literature*.

50 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 137/Quint. inst. 8,1,1.

also die vier theophrastischen Redetugenden auf – die *Latinitas* und die *perspicuitas*, den *ornatus* und das *aptum*⁵¹ –, die er anschließend mit den notwendigen Änderungen auch für Wortverbindungen geltend macht.⁵² Während Quintilian bereits im ersten Buch der *Institutio* bezüglich der *Latinitas* erläutert hat, dass die Rede fehlerlos sein müsse,⁵³ stellt er nun außerdem das Ideal einer sprachlichen Reinheit auf und mahnt an, der Rede dürfe nichts Ausländisches anhaften:

Nun haben wir das, was über die Lehre der echt lateinischen und fehlerlosen Rede zu sagen war, schon im 1. Buch, als wir von der Grammatik sprachen, erledigt. Doch haben wir dort nur die Vorschrift gegeben, die Ausdrucksweise dürfe nicht fehlerhaft sein; hier ist es nicht fehl am Platz zu mahnen, sie müsse so wenig un-römisch und ausländisch [*peregrina et externa*] wie möglich sein. Viele nämlich, denen die Kenntnis der lateinischen Sprache nicht fehlt, kann man finden, von denen man eher sagen könnte, daß sie mit Sorgfalt, als daß sie echtes Latein sprächen. So ist es von der alten Frau in Attika bekannt, die Theophrast, einen sonst äußerst redegewandten Mann, nachdem sie seine Vorliebe für ein einziges Wort bemerkt hatte, als einen Gast von auswärts bezeichnete und, deswegen befragt, antwortete, sie hätte nur den einen Anhaltspunkt gehabt, daß er zu attisch [*nimum Attice*] spräche. [...] Deshalb sollten, wenn es sich ermöglichen läßt, alle Worte und der Tonfall den Redner durch einen Anhauch als Kind unserer Stadt verraten, so daß seine Rede völlig römisch erscheint [*ut oratio Romana plane videatur*], und nicht nur so, als sei ihr das Bürgerrecht verliehen worden [*non civitate donate*].⁵⁴

Der *Hellēnismos* bzw. die *Latinitas*, die Aristoteles als Bedingung der Deutlichkeit kennzeichnet und die Quintilian der Explikation der *perspicuitas* voranstellt, entspricht bei Letzterem nicht nur der »fehlerlosen Rede«, sondern ist auch politisch bestimmt. Dabei ist der Zusammenhang zwischen der guten Rede und einem angestamm-

51 Im ersten Buch der *Institutio* geht Quintilian von drei Redetugenden aus (*oratio tris habeat virtutes*; ebd., 1,5,1) und referiert, dass das *aptum* von vielen dem *ornatus* untergeordnet werde (ebd.). Gelegentlich wird die *brevitas* als fünfte Tugend zu den *virtutes dicendi* gerechnet, die allerdings stets die Gefahr der *obscuritas* mit sich bringt (vgl. Quint. inst. 8,2,18 und die Ausführungen dazu unten).

52 Vgl. ebd., 8,1,1.

53 Vgl. ebd., 1,5f.

54 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 137–139/Quint. inst. 8,1,2f.

ten Bürgerrecht gegenüber einem lediglich verliehenen keineswegs nur als Vergleich zu sehen. Denn »alle Worte und der Tonfall«, *verba omnia et vox*, sollen den Redner als *alumnus urbis*, als »Kind unserer Stadt«, erkennbar machen, wie Quintilian hervorhebt, »to warn against expressions which might betray the foreigner«. ⁵⁵ Diese Politik der Rhetorik, die unterscheidet zwischen den Römern, die echtes Latein sprechen, und denjenigen, die lediglich »mit Sorgfalt« reden, ist besonders markant in der Formulierung, in der Quintilian dreimal ein Wort für das Fremde bzw. Ausländische verwendet: *hic non alienum est admonere, ut sint quam minime peregrina et externa* (»Hier ist es nicht fremd [d.h. unpassend; F.Ch.], anzumahnen, sie [die Ausdrucksweise] müsse so wenig fremd und ausländisch wie möglich sein«). ⁵⁶ Die Ermahnung ist also selbst nicht fremd (*alienum*) an dem Ort, wo sie vorgebracht wird, sondern verkörpert und vertritt eine römisch-interne Position, die das Externe (*peregrina et externa*) der Kritik unterzieht, ja mit dem Beispiel von Theophrast, der allzu Attisch sprach, dem Spott preisgibt. ⁵⁷ Dass sogar kleine oder auch nur vermeintliche sprachliche Differenzen zur Begründung der Kritik ausreichen, verdeutlicht eine an die Theophrast-Anekdote angehängte Bemerkung zu Titus Livius, bei dem »Asinius Pollio eine gewisse patavinische Art« zu finden geglaubt habe. ⁵⁸

55 Kurt Latte, *Livy's Patavinitas*, in: *Classical Philology* 35/1 (1940), 56–60, hier 57. Latte verfasste diese noch immer ausgesprochen lesenswerten Anmerkungen über die »unrömischen« römischen Redner, als er nach seiner Zwangsemeritierung an der Universität Göttingen jederzeit mit seiner Verhaftung und Deportation zu rechnen hatte; vgl. Heinrich Dörrie, *Latte, Kurt*, in: *Neue deutsche Biographie* 13 (1982), 685 f.

56 Quint. inst. 8,1,2 (meine Übersetzung). Die drei Wörter *alienus*, *externus* und *peregrinus* sind in ihren Verwendungsmöglichkeiten freilich nicht völlig deckungsgleich; sie heben aber in der zitierten Passage auf eine scharfe Trennung vom Nichtrömischen ab, die bereits mit dem einleitenden *hic* angezeigt wird, das die Grundbedeutung »hier an dieser Stelle im achten Buch« hat (gegenüber dem vorausgehend erwähnten ersten Buch), aber durchaus auch die Bedeutung »hier in Rom« konnotiert. Denn die folgenden Adjektive *peregrinus* und *externus* benötigen einen räumlich-politischen Bezugspunkt, der offensichtlich mit Rom gegeben ist.

57 Vgl. dazu Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, §1066. Lausberg spricht in diesem Fall vom *vitium* der *ὑπερβολή* in der *Latinitas*, d.h. einer »übertriebenen Idiomatik«.

58 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 139/Quint. inst. 8,1,3. Rahn weist darauf hin, dass die *Patavinitas* (nach Patavium bzw. Padua, wo Titus Livius ohne römisches Bürgerrecht geboren wurde) als parodistische Analogiebildung zur *Latinitas* zu verstehen sei (Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 139, Anm. 6). Vgl. dazu ausführlicher Latte, *Livy's Patavinitas*.

Mit dieser strengen rhetorischen Einbürgerungspolitik steht Quintilian nicht allein. Bereits Cicero treibt in seinem im Vergleich mit Quintilians Redelehre weniger systematisch denn philosophisch angelegten Dialog *Über den Redner* das Ideal eines reinen Lateins auf die Spitze. So lässt er Crassus in den Ausführungen über den Stil, in denen er sich mit der *Latinitas* und der *perspicuitas* befasst, vermerken, die Rede (*oratio*) des Catulus sei »so rein [*est pura sic*], daß fast nur er Latein zu sprechen scheint [*ut Latine loqui paene solus videatur*]«. ⁵⁹ Das heißt nun aber keineswegs, dass der reinen Rede allein die im Zentrum des Dialogs stehende rhetorische ebenso wie philosophische Bildung des Redners ⁶⁰ zugrunde läge. Vielmehr handelt es sich um den Akzent des *genus Romanum*:

An literarischer Bildung liegt unseren Landsleuten weniger als den Latinern. Trotzdem ist unter den Einwohnern dieser Stadt, die, wie ihr wißt, nur sehr geringe literarische Bildung besitzen, keiner, der nicht den gebildetsten von allen, die die Toga tragen, Q. Valerius Soranus, durch den gefälligen Klang seiner Stimme, ja sogar durch seine Mundstellung und seinen Tonfall leicht besiegen würde. Da es nun also einen ganz bestimmten, für den Stamm der Römer und ihre Stadt charakteristischen Akzent gibt [*certa vox Romani generis urbisque propria*], mit dem man keinen Anstoß, kein Mißfallen und keine kritische Aufmerksamkeit erregen kann, an dem nichts fremd klingt oder riecht [*nihil sonare aut olere peregrinum*], so wollen wir uns an ihn halten und wollen lernen, nicht nur ungeschlachte Grobheit, sondern auch fremdartige Neuheit [*peregrinam insolentiam*] zu meiden. ⁶¹

Den fremden Klang oder Geruch (*sonare aut olere peregrinum*) und das ausländische Ungewohnte (die *peregrina insolentia*) zu vermeiden ebenso wie eine deutliche Ausdrucksweise anzustreben, ist in Crassus' Augen eine vollkommen unproblematische Aufgabe. ⁶² Deshalb

59 Marcus Tullius Cicero, *De oratore*. Über den Redner, lateinisch/deutsch, übers. und hg. von Harald Merklin (Stuttgart 2006), 463/Cic. de orat. 3,29.

60 Vgl. dazu Stefan Bittner, *Ciceros Rhetorik – eine Bildungstheorie*. Von der Redetechnik zur humanitären Eloquenz (Frechen 1999).

61 Cicero, *De oratore*, 473/Cic. de orat. 3,43f. – Quintus Valerius Soranus ist der aus Sora (Latium) – nicht aus Rom – Stammende.

62 Diese Verteidigung der *vox Romana* entspricht erstens einem Lob der *urbanitas*, des städtischen Habitus und spezifisch der urbanen gegenüber der ländlichen Rede (des *sermo urbanus* gegenüber dem *sermo rusticus*). Zweitens richtet sie sich gegen die Latiner, deren Sprache gegenüber dem stadtrömischen

will er sich nicht lange mit der *Latinitas* und der *perspicuitas* aufhalten.⁶³ Wer über die *Latinitas* nicht verfügt – und das betrifft nicht nur, wer die Regeln der Grammatik nicht beherrscht, sondern auch denjenigen, der nicht mit dem richtigen Akzent spricht oder nicht stets den idiomatischen Ausdruck wählt –, wird nicht nur nicht für einen Redner gehalten, wie Crassus weiter ausführt, sondern nicht einmal für einen Menschen. Und wer nicht klar und deutlich spricht, zieht die Verachtung des Publikums auf sich:

Denn niemand hat ja einen Redner je dafür bewundert, daß er korrekt [*Latine*] sprach; andernfalls lacht man ihn aus und glaubt nicht nur, er sei kein Redner, sondern auch kein Mensch [*sed hominem non putant*]. Niemand hat einen dann gerühmt, wenn er so sprach, daß die Anwesenden verstanden, was er meinte [*intellexerent quid diceret*], vielmehr verachtete man einen, der nicht dazu imstande war [*sed contempsit eum, qui minus id facere potuisset*].⁶⁴

Wer unrein oder dunkel spricht, ist kaum noch ein Mensch bzw. verächtlich, wie Crassus seinen mit größter Begeisterung lauschenden Gesprächspartnern erläutert.⁶⁵ Die Demarkationslinie des Menschen als sprechenden *animal* stellt ihn auf die Seite der *barbari lingua*.⁶⁶ der unverständlich sprechenden Fremden, die nicht eigentlich für

Latein in Vokabular, Syntax und Aussprache als unterlegen wahrgenommen wird. Drittens ist Ciceros »violent opposition to the foreign element« am deutlichsten gegenüber der Sprache der Fremden, die von außerhalb Italiens nach Rom kommen. Vgl. dazu mit Angaben relevanter Passagen bei Cicero Edwin S. Ramage, *Cicero on Extra-Roman Speech*, in: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 92 (1961), 481–494 (das Zitat hier 490). Zu Unterschieden zwischen Ciceros und Quintilians Konzeption der *urbanitas* vgl. ders., *Urbanitas. Cicero and Quintilian, a Contrast in Attitudes*, in: The American Journal of Philology 84/4 (1963), 390–414. Ramage legt dar, dass die *urbanitas* für Cicero hauptsächlich eine »natural inheritance« darstellt (ebd., 411), die nur den »römischsten Römern« zusteht (»inherited from the past and bestowed only upon the most Roman of the Romans«, ebd., 414). Demgegenüber ist sie für Quintilian durchaus erlernbar, ja sie soll gerade das Ziel der Bildung sein, die er in der *Institutio* darlegt (vgl. ebd., 410f.).

63 Vgl. Cic. de orat. 3,52.

64 Cicero, *De oratore*, 479/Cic. de orat. 3,52.

65 Im Nachgang zu Crassus' Redebeitrag über die *Latinitas* und die *perspicuitas* spricht sein Hauptgesprächspartner Antonius von ihm nicht nur als dem »besten Redner« (*orator summus*), sondern als dem »größten Denker« (*sapientissimus homo*; Cicero, *De oratore*, 499/Cic. de orat. 3,82).

66 Cic. Ver. 2,4,112.

Menschen, sondern eher für eine Art stammelnder Tiere gehalten werden.⁶⁷

Während Aristoteles das Fremde (*τὸ ξενικόν*) als Qualität bestimmter Redeweisen bestimmt, verwenden Cicero und Quintilian ihren Begriff des Fremden (*peregrinum*) als Ausschlusskriterium der *Latinitas*, die in der aristotelischen Konzeption des *hellēnizein* zwar als Gegensatz zur Dunkelheit in lexikalisch-grammatischer, nicht aber in staatsbürgerlicher Hinsicht auftritt. An diese begriffliche Verschiebung schließt bei Quintilian unmittelbar das Kapitel zur *perspicuitas* im achten Buch der *Institutio oratoria* an. Dass der *Hellēnismos* bzw. die *Latinitas* in der aristotelischen Systematik nicht zuletzt der Ort ist, an dem auch die *asapheia* bzw. *obscuritas* zu behandeln wäre, ist in der *Institutio* nur noch aus der Kontiguität der beiden aufeinanderfolgenden Kapitel zur *Latinitas* und zur *perspicuitas* zu erschließen.⁶⁸ Auf die Konsequenzen dieser Verschiebung wird zurückzukommen sein. Zunächst sollen nun aber Quintilians Bestimmungen der *obscuritas* näher untersucht werden; denn ebendiese Bestimmungen müssen mitbedacht werden, um die Verschiebung genauer in den Blick nehmen zu können.

Gefahr des Verstehens

Geht Quintilian im ersten Kapitel des achten Buchs der *Institutio* von zwei Aspekten aus, unter denen die *elocutio* zu betrachten sei, nämlich den Einzelwörtern und den Wortverbindungen, so sind auch

67 Lat. *barbarus* bzw. griech. *βάρβαρος* heißt sowohl ›fremd‹ als auch ›unverständlich sprechend‹ und bezeichnet auch Tierlaute; vgl. ThlL, s.v. *barbarus*, 2.0.1735–1740; OLD, s.v. *barbarus*, 225; LSJ, s.v. *βάρβαρος*, 306. Vgl. zum Begriff des Barbarischen allgemein Carla Dauven-van Knippenberg, Christian Moser, Daniel Wendt (Hg.), *Textures des Barbarischen*. Exemplarische Studien zu einem Grenzbegriff der Kultur (Heidelberg 2014), hier bes. Christian Moser, Daniel Wendt, *Das Barbarische – ein Grenzbegriff der Kultur* (7–27, zur Semantik und Begriffsgeschichte 7–12), und Markus Winkler, *Thesen zur Semantik des Barbarischen und zu ihrer szenischen Realisierung* (31–48). Vgl. spezifisch zum römischen Kontext Thomas S. Burns, *Rome and the Barbarians*, 100 B.C.–A.D. 400 (Baltimore, London 2003).

68 Auf die Wichtigkeit der Kapitelabfolge im achten Buch der *Institutio oratoria* und die argumentativen Spannungen, die sich aus dieser Abfolge ergeben, weist im Hinblick auf die Kapitel 8,2 (*perspicuitas*) und 8,3 (*ornatus*) Curtis Dozier hin: *Blinded by the Light*. Oratorical Clarity and Poetic Obscurity in Quintilian, in: Shane Butler, Alex Purves (Hg.), *Synaesthesia and the Ancient Senses* (Durham 2013), 141–153, hier 149, Anm. 57.

seine Ausführungen zu *perspicuitas* und *obscuritas* im darauffolgenden Kapitel so angelegt, dass sie beide Hinsichten berücksichtigen. Nach den Erläuterungen zur Deutlichkeit führt er mit Blick auf die Dunkelheit der Einzelwörter aus:

Dagegen kommt es zu Dunkelheit [*obscuritas*] durch Worte, die schon aus dem Gebrauch gekommen sind [*verbis iam ab usu remotis*], wenn etwa jemand die Aufzeichnungen der Priester, die ältesten Vertragsurkunden und veraltete Texte durchforschte und dabei nur gerade das in ihnen suchte, was er daraus nehmen könnte, weil man es nicht versteht [*quod non intelleguntur*]. Denn dadurch suchen manche in den Ruf gelehrter Bildung zu kommen, daß es so scheint, als gäbe es Dinge, die nur sie allein wüßten. Es führen auch Worte irre, die teils nur in manchen Gegenden vertrauter, teils Fachausdrücke sind [*verba vel regionibus quibusdam magis familiaria vel artium propria*] [...]. Solche Worte muß man meiden bei einem Richter, der ihre Bedeutung nicht kennt, oder man muß sie erklären, wie es bei den sogenannten Homonymen geschieht, wo man z.B., ob ›taurus‹ das Tier (der Stier) sei oder das Gebirge oder das Himmelszeichen oder der Menschenname oder die Baumwurzel bedeute, nur erkennen kann, wenn eine Unterscheidungshilfe vorliegt [*nisi distinctum non intelligetur*].⁶⁹

Quintilian unterscheidet zunächst zwei Ursachen für die Entstehung von sprachlicher Dunkelheit beim Einzelwort: Erstens tadelt er die gezielte Suche nach Archaismen, den *verba iam ab usu remota*, die manche nur deshalb aus alten Texten herausuchten, weil diese Wörter nicht verstanden würden. Denn »dadurch streben sie in den Ruf gelehrter Bildung zu kommen [*famam eruditionis adfectant*], daß es so scheint, als gäbe es Dinge, die nur sie allein wüßten [*ut quaedam soli scire videantur*].«⁷⁰ Die *obscuritas* wird in dieser Hinsicht also als absichtsvolle Strategie der Selbstdistinktion eines Sprechers charakterisiert, während die daran anschließende Bemerkung als Handlungsanweisung zu lesen ist. Denn dass zweitens auch Wörter irreführten

69 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 145/Quint. inst. 8,2,12 f.

70 Als Extremfall der Verwendung von Archaismen nennt Quintilian bei der Behandlung der *Latinitas* im ersten Buch der *Institutio* den Rückgriff auf das Vokabular der von den Salii, den römischen Waffentanzpriestern, gesungenen Kultlieder: der *Saliorum carmina*, »die kaum noch die eigenen Priester genügend verstehen [*vix sacerdotibus suis satis intellecta*]« (Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, I 103 f./Quint. inst. 1,6,40).

(*fallunt*), »die teils nur in manchen Gebieten vertrauter, teils Fachausdrücke sind«, leitet zu dem Hinweis über, dass diese Wörter entweder zu vermeiden (*vel vitanda*) oder zu erklären sind (*vel interpretanda sunt*). Dass der Redner seinen Wortgebrauch selbst erklärt, ist unabdingbar, wo er keine allgemein bekannten oder eindeutigen Wörter verwendet, und ist unvermeidlich, insofern sich nicht jedes Wort von selbst versteht, wie Quintilian an den *homonyma* verdeutlicht, die nur richtig aufzufassen sind, wenn differenziert wird, wovon die Rede ist. Auch wer nicht absichtsvoll dunkel spricht, sieht sich als Redner einer Sprache gegenüber, die nicht immer klar und deshalb mitunter zu erklären ist. Das *interpretari*, die Erklärung der Rede, ist dabei keineswegs die Aufgabe des Zuhörers, sondern die des Redners selbst. Das oberste Prinzip der Rede ist es denn auch, so hell zu sein, dass sich beim Zuhörer keine Dunkelheit einstellen kann. Vielmehr soll die Rede in den Geist (*in animum*) des Zuhörers wie die Sonne in die Augen eindringen: *ut sol in oculos ... incurrat*.⁷¹

Das Prinzip, dass nicht der Zuhörer (*auditor*)⁷² die Rede deuten muss, sondern der Vortrag so klar sein sollte, dass er keiner Deutung bedarf – oder allenfalls der Redner selbst, wo es sich denn nicht vermeiden lässt, seine Worte erklärt –, leitet auch Quintilians Äußerungen zur Dunkelheit mit Blick auf die Wörter im Verbund, die *verba coniuncta*.⁷³ Die Dunkelheit fällt noch gravierender aus als bei den nicht verständlichen oder nicht eindeutigen Einzelwörtern, wenn die richtige Ordnung der Worte, der *rectus ordo*,⁷⁴ nicht eingehalten wird: »Stärker jedoch ist die Dunkelheit [*plus tamen est obscuritatis*], wenn es sich um einen Text und zusammenhängende Rede handelt [*in contextu et continuatione sermonis*], und sie findet sich in mehreren Arten.«⁷⁵ Quintilian tadelt eine übermäßige Satzlänge ebenso wie den extensiven Gebrauch von Hyperbata und insbesondere die Synchuse,

71 Ebd., 8,2,23.

72 Ebd., 8,2,19 und passim (ich verwende hier und im Folgenden auch im Deutschen Substantive für Personen im Maskulinum, etwa »Redner« oder »Zuhörer«, wo ich mich auf Passagen in lateinischen und griechischen Texten beziehe, die entsprechende Maskulina – *orator*, *auditor* – verwenden).

73 Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, § 160, stellt in Hinsicht auf die *perspicuitas* zusammenfassend fest: »In den *verba coniuncta* wird die *perspicuitas* dann erreicht, wenn die bereits in den *verba singula* gegebene *perspicuitas* durch die Realisierung der Sätze und Satzgruppen so ausgedrückt wird, daß der Inhalt (*res*) der Mitteilungs-Intention (*voluntas*) des Redenden vom Hörenden als ein funktioneller Teil der Gesamt-Intention der Rede verstanden wird.«

74 Quint. inst. 8,2,22.

75 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 145/Quint. inst. 8,2,14.

also die Kombination von Anastrophe und Hyperbaton: »Deshalb sei ein Satz nicht so lang, daß man ihm bei aller Aufmerksamkeit nicht folgen kann, noch werde sein Ende durch Wortsperrung [*transiectione*] über das Ausmaß der *ὑπέρβατα* hinaus aufgeschoben. Schlimmer als dies ist die Wortvermischung [*mixtura verborum*] [...].«⁷⁶ Ebenso ist ein längerer Einschub (*interiectio*) zu vermeiden, da »das Verständnis behindert zu werden« pflege (*impediri solet intellectus*), »wenn das eingeschobene Stück nicht kurz ist.«⁷⁷ Obschon Quintilian damit primär »Redner und Geschichtsschreiber«⁷⁸ im Blick hat, entnimmt er in den Ausführungen zur *obscuritas* seine Beispiele auch der römischen Dichtung. Sein Tadel scheint auch die Dichter einzuschließen. Die beiden Beispiele zur *obscuritas*, die er in dieser Passage anführt, stammen von Vergil: Einen Vers aus der *Aeneis*⁷⁹ bestimmt er als *mixtura verborum*, eine Stelle aus den *Georgica*⁸⁰ führt er im Hinblick auf einen langen Einschub an, der das Verständnis behindere.⁸¹ Damit stimmt überein, dass Quintilian in der Vorrede zum achten Buch polemisch vermerkt, die Redner würden, statt den eigentlichen Ausdruck (*proprium*) zu verwenden, der die Deutlichkeit verbürgt, »gerade von den verderbtesten Dichtern [...] Figuren oder Metaphern« entlehnen.⁸²

Quintilians Bestimmungen zur *obscuritas* scheinen an dieser Stelle keine Ausnahmen zu deren Verwendung in der Dichtung vorzusehen. Gerade der Dichtung entnimmt er die in seinen Augen besonders üblen Beispiele. Allerdings entspricht die Passage bei näherer Betrachtung dem in der *Institutio oratoria* des Öfteren verwendeten, obschon an dieser Stelle nicht explizit gemachten Verfahren, literarische Exempel zu verwenden, wenn die Dichtung über Lizenzen verfügt, wo in prosaischer Rede ein Fehler vorläge. Die so verwendeten Beispiele zeigen, wie der Redner nicht verfahren *darf*, hingegen etwa Vergil als Dichter verfahren *kann*, gemäß dem im ersten Buch in Zusammenhang mit der *Latinitas* aufgestellten Prinzip: *sed nec in carmine vitia ducenda sunt* (»doch in der Dichtung darf man es nicht

76 Ebd. Vgl. zur Synchyse Groddeck, *Reden über Rhetorik*, 184, sowie Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, § 334. Lausberg stellt mit Verweis auf die oben zur Diskussion stehende Passage in Quintilians *Institutio* fest, dass der »Zweck der Figur [...] das verfremdende Spiel mit der *obscuritas*« sei (ebd.).

77 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 145/Quint. inst. 8,2,15.

78 Ebd.

79 Verg. Aen. 1,109.

80 Verg. georg. 3,79–83.

81 Quint. inst. 8,2,14f.

82 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 133/Quint. inst. 8. praef. 24f.

zu den Fehlern rechnen«).⁸³ Dies gilt auch für die an das Zitat aus den *Georgica* anschließende Kritik syntaktischer Zweideutigkeit, die Quintilian ein besonderer Dorn im Auge ist⁸⁴ und die er mit einem Beispielvers aus einer Komödie illustriert:⁸⁵ »Zu meiden ist vor allem die Zweideutigkeit [*vitanda in primis ambiguitas*], nicht nur die Art [...], die den Sinn ungewiß macht – wie in dem Vers: es heißt, erschlagen habe Laches Demeas [*Chremetem audiui percuissem Demean*] –, sondern auch die, die den Sinn zwar nicht verwirren kann, aber doch in den gleichen Ausdrucksfehler verfällt [...].«⁸⁶ Während die Ungewissheit, wer denn nun wen erschlagen hat, einer Komödie durchaus angemessen ist, nämlich auf komischen Effekt zielt, soll der Redner die Ungewissheit, die aus sprachlicher Mehrdeutigkeit folgt, stets vermeiden.⁸⁷

Ist dabei nicht nur eine Satzkonstruktion zu umgehen, die das eindeutige Verständnis verunmöglicht, sondern auch eine leicht auflösbare Zweideutigkeit, die den Sinn »nicht verwirren kann«, so stellt Quintilian überhaupt das Ideal einer Rede auf, die ohne Anstrengung vonseiten des *auditor* zu verstehen ist – ja einer Sprache, die so hell ist, dass sie nicht mehr *gehört*, sondern gleichsam *gesehen* wird: *ut sol in oculos ... incurrat*.⁸⁸ Gegner dieser Auffassung sind jene antiken

83 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, I 67/Quint. inst. 1,5,18. Vgl. zu dieser Gegenüberstellung von Rede und Dichtung auch ebd., 1,5,11, 8,3,73f., 8,6,17–19, 8,6,25, sowie die Überlegungen zur Unterscheidung von klarer Rede und dunkler Dichtung in der *Institutio oratoria* bei Dozier, *Blinded by the Light*. Freilich kritisiert Quintilian auch die Dichtung dort, wo sie nach seinen Maßstäben unangemessen verfährt (vgl. etwa ebd., 8,3,19f.).

84 Vgl. dazu Quint. inst. 7,9.

85 Vgl. Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 147, Anm. 25 (dasselbe Beispiel verwendet Quintilian auch im siebten Buch; vgl. Quint. inst. 7,9,10).

86 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 147/Quint. inst. 8,2,16.

87 Der Komödie räumt Quintilian überhaupt große Lizenzen ein, etwa auch die Verwendung der Metalepse, die er außerhalb der Komödie ablehnt (vgl. Quint. inst. 8,6,37–39). Vgl. zur *ambiguitas* als literarischer Strategie in der Vormoderne (Antike und Mittelalter) neuerdings: Martin Vöhler, Therese Fuhrer, Stavros Frangoulidis (Hg.): *Strategies of Ambiguity in Ancient Literature* (Berlin, Boston 2021).

88 Quint. inst., 8,2,23. Diese Formulierung weist auch auf Quintilians Behandlung der *evidentia*: des Vor-Augen-Stellens, das er als Steigerung der *perspicuitas* definiert, die gleichsam sich selbst ausstellt (*se quodam modo ostendit*; ebd., 8,3,61). Die *evidentia* ruft dabei eine über die *perspicuitas* hinausgehende *claritas* hervor (ebd., 8,3,70). Vgl. zu den Mitteln der *evidentia* im Einzelnen Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, §§810–819, zum Verhältnis von *perspicuitas* und *evidentia* Giuriato, »klar und deutlich«, 32–35.

Redner bzw. Redelehrer,⁸⁹ die die Dunkelheit nicht nur tolerieren, sondern nachgerade fördern:

Es findet sich auch ein Gewirr leerer Worte [*turba inanium verborum*] bei gewissen Leuten, die, während sie den allgemeinen Sprachgebrauch [*communem loquendi morum*] verschmähen, um glänzen zu können, alles mit einer wortreichen Geschwätzigkeit umschreiben, weil sie nichts einfach sagen wollen; dann verbinden sie und vermengen sie den einen Wortschwall mit einem neuen, ähnlichen und dehnen ihn weiter aus, als es eine Lunge auszuhalten vermag. Auf ein solch übles Produkt wird von gewissen Leuten sogar mit aller Kraft hingearbeitet! Und der Fehler ist nicht neu, da ich schon bei Titus Livius einen Lehrer erwähnt finde, der seinen Schülern die Anweisung gab, das, was sie sagten, zu verdunkeln, wobei er das griechische Wort *σκότισον* (verdunkle!) gebrauchte. Daher gewiß der treffliche Lobspruch: »Um so besser – nicht einmal ich habe es verstanden!« [*tanto melior: ne ego quidem intellexi.*]⁹⁰

Die Anweisung, die Rede zu verdunkeln (*σκότισον*),⁹¹ ja nur noch »ein Gewirr leerer Worte« zu verwenden, ist eine Auffassung der Redekunst, die Quintilians Darlegung diametral entgegensteht. Ebenso wenig wie Livius' *Patavinitas* nicht nur um des komischen Effekts willen vermerkt wird, sondern vor dem Hintergrund der *Latinitas* (der nichts Fremdes anhaften darf) die Strenge der Regel illustriert,⁹² ist der wunderliche Redelehrer, der seine Schüler anweist, ihre Rede zu verdunkeln, nur ein Extrembeispiel gegenüber einer gemäßigten Position. Denn Quintilians Auffassung ist nicht weniger entschieden. Seine Kritik der *obscuritas* hält nicht nur fest, dass der Zuhörer – exemplarisch der Richter – nicht immer so aufmerksam sei, »daß er die Unklarheit [*obscuritatem*] bei sich selbst klärt und der Dunkelheit der Rede [*tenebris orationis*] etwas vom Lichte [*lumen*] seiner eigenen Kombinationsgabe liehe.«⁹³ Wenn das Gesagte hell wie die Sonne in den Geist des Zuhörers eindringen soll, heißt dies vielmehr, dass der

89 Quintilian spricht in der *Institutio oratoria* als Lehrer nicht der angehenden Redner, sondern der Redelehrer. Vgl. Fuhrmann, *Die antike Rhetorik*, 69.

90 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 147/Quint. inst. 8,2,17f.

91 Vgl. LSJ, s.v. *σκότιζω*, 1615, sowie Richard A. Lanham, *A Handlist of Rhetorical Terms* (Berkeley, Los Angeles, Oxford 21991), s.v. *skotison*, 141f.

92 Vgl. Quint. inst. 8,1 und die Bemerkungen dazu oben.

93 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 149/Quint. inst. 8,2,23.

Redner vollkommen deutlich in den Einzel- und den zusammengesetzten Wörtern sprechen muss – auf eine Weise, die für den Zuhörer unmissverständlich, d. h. notwendigerweise verständlich ist:

Deshalb muß es nicht unsere Sorge sein, daß er [der Richter] verstehen kann, was wir sagen, sondern daß er es keinesfalls nicht verstehen kann [*quare non, ut intellegere possit, sed, ne omnino possit non intellegere, curandum*].⁹⁴

Diese für das Verhältnis von Rhetorik und Hermeneutik⁹⁵ zentrale Sentenz Quintilians fordert jedoch keineswegs eine Rede, die *alles* ins Licht stellen würde. Vielmehr soll der Vortrag den Gebrauch des *intellectus* beim Zuhörer so fokussieren, dass eine Sicht der Dinge unmöglich wird, die von derjenigen abweicht, die der Redner vorträgt. Ziel ist es, mit Ciceros Crassus gesprochen, so formulieren zu können, »daß man imstande ist, die Hörer in jede Richtung, zu der man neigt, zu treiben«. ⁹⁶ Denn während in der ersten Hälfte der Formulierung der Richter derjenige ist, der etwas verstehen *könnte*, ist nach den Vorgaben in der zweiten Satzhälfte kein selbständiges Verstehen mehr *möglich*, wie Dozier hervorhebt: »This is a subtle but crucial distinction: in the first half of Quintilian's *sententia* the judge, as the subject of *possit*, controls his *intellectus*, but in the second half the judge's sense of control is illusory: he is still the subject of *possit* but he is able to understand only what the orator wants him to understand.«⁹⁷ Nicht nur sollen sprachliche Dunkelheiten vermieden, sondern auch *obscuritates in rebus*, die sachbedingten Dunkelheiten, ausgeblendet werden, indem der Redner eine bestimmte – nämlich seine – Sicht der Dinge dem Zuhörer unmissverständlich vorträgt.⁹⁸ Ebendeshalb kann Quintilian feststellen, dass ein Vortrag, der eines

94 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 149/Quint. inst. 8,2,24.

95 Eine herausragende allgemeine Diskussion des Verhältnisses von antiker Rhetorik und Hermeneutik findet sich bei Kathy Eden, *Hermeneutics and the Ancient Rhetorical Tradition*, in: *Rhetorica* 5/1 (1987), 59–86, zu Quintilian hier 79–81. Vgl. auch ausführlicher dies., *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition. Chapters in the Ancient Legacy and Its Humanist Reception* (New Haven 1997). Obgleich ich mich gegenüber Edens umfassenden Analysen zur Rhetorik und Hermeneutik der klassischen Antike auf das Problem der *obscuritas* beschränke, stellt sich die grundsätzliche Frage nach dem Verhältnis von Rhetorik und Hermeneutik, die freilich ein weites Untersuchungsfeld eröffnet, bei der *obscuritas* auf exemplarische Weise.

96 Cicero, *De oratore*, 481/Cic. de orat. 3,55.

97 Dozier, *Blinded by the Light*, 147.

98 Vgl. dazu auch Schwitter, *Umbrosa lux*, 36: »Sprachliche Klarheit und Deut-

Interpretieren bedürfte, ein schlechter Vortrag wäre: »[D]ie Rede, deren höchster Vorzug die Klarheit ist, wie fehlerhaft wäre sie, wenn sie einen Dolmetscher brauchte!« (*oratio vero, cuius summa virtus est perspicuitas, quam sit vitiosa, si egeat interprete?*)⁹⁹ Mithin tadelt Quintilian auch die exzessive Verwendung der Kürze (*brevitas*), wo sie den Zuhörer nötigt, den Vortrag selbst interpretierend zu ergänzen: »Wieder andere entziehen im Wetteifer um die Kürze des Ausdruckes der Rede selbst unentbehrliche Worte [*necessaria quoque orationi subtrahunt verba*] und halten, als genüge es, daß sie selbst wüßten, was sie sagen wollten, alles, was die Rücksicht auf die anderen verlangt, für nicht vorhanden [...].«¹⁰⁰

Die Dunkelheit der Rede beginnt also Quintilian zufolge nicht erst mit der radikalen Unverständlichkeit, wie sie jener Redelehrer fordert, der nicht einmal selbst den Vortrag seiner Schüler verstehen will. Vielmehr beginnt sie dort, wo der *auditor* selbst mit dem *interpretari*, dem Verstehen der Rede, anfangen muss: wo die Rede nicht »wie die Sonne in die Augen« in seinen Geist eindringt. Die *obscuritas* ist deshalb auch ein anderes Wort für den Einsatz des Verstehens. Wo die Deutung des Zuhörers einsetzen muss, ja wo sie überhaupt einsetzen kann, weil nicht alles unabweisbar deutlich ist, bewegt sich der Vortrag bereits im Bereich dunkler Rede, wie Quintilian ihn umgrenzt. Dunkel spricht, wer eines Interpretieren bedarf. Das Problem der Dunkelheit und das Problem des Verstehens fallen im System der Rhetorik, wie Quintilian es aufgliedert, zusammen.

In Hinsicht auf die rhetorische Praxis, wie Quintilian sie umreißt, wäre ein selbständiges Verstehen durch den Zuhörer dem Ziel der gerichtlichen, beratenden oder festlichen Rede, nämlich zu überzeugen bzw. zu überreden,¹⁰¹ in höchstem Maße abträglich. Denn die Folgen der Rede würden dadurch unkalkulierbar. Zugleich indizieren

lichkeit (*perspicuitas*) sind entscheidende Vorbedingungen für die *persuasio*. Verständlichkeit ist somit Wirkungsziel jeder Rede.«

99 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, I 105/Quint. inst. 1,6,41.

100 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 147/Quint. inst. 8,2,19. Vgl. zur Dunkelheit verursachenden *brevitas* in Zusammenhang mit der Erzählung (*narratio*) auch Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 171, 185/Quint. inst. 8,3,50, 8,3,82 sowie Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, I 453/Quint. inst. 4,2,44: »Nicht weniger aber hat man sich in acht zu nehmen vor der Folge allzu einschneidender Kürzungen, der Dunkelheit [*obscuritas*], und es ist besser, die Erzählung bietet etwas zuviel als zuwenig [*satisque aliquid narrationi superesse quam deesse*]; denn sagt man Überflüssiges, ist es lästig, streicht man Notwendiges, gefährlich.«

101 Vgl. zum Doppelsinn von *persuadere* bzw. *peithein* zwischen Überzeugen und Überreden Groddeck, *Reden über Rhetorik*, 87.

die vielfachen Anweisungen, die Quintilian mit dem Ziel aufstellt, die *obscuritas* abzuwenden, dass der Rede, die unvermittelt in den Geist des Zuhörers eindringen soll, von allen Seiten Gefahren drohen. Diese vielfältigen Gefahren haben ihren kleinsten gemeinsamen Nenner in der Gefahr selbständigen Verstehens – dass nämlich der Zuhörer anders und anderes verstehen könnte, als der Redner sagen will oder zu sagen meint, oder gar überhaupt nichts verstehen könnte.

Dunkel und uneigentlich

Dass die Rhetorik in Quintilians Darlegung klar zweckgebunden ist, zeigt sich insbesondere im Hinblick auf die *narratio*, die Erzählung, in der »die Sache, worüber« der Richter »sein Urteil verkünden soll, angegeben wird«. ¹⁰² »[D]enn die Dunkelheit muß man den ganzen Vortrag hindurch vermeiden [*nam et per totam actionem vitanda est obscuritas*],« so Quintilian, »auch das Maß ist überall zu halten, und glaublich sein muß alles, was man sagt. Am stärksten indessen sind diese Vorzüge in dem Teil der Rede zu pflegen, der den Richter zuerst unterrichtet.« ¹⁰³ Scheitert bereits die Erzählung des Sachverhalts an mangelnder Klarheit, so werden auch die übrigen Teile der Rede fehlgehen, ob sie nun ihrerseits klar oder dunkel, angemessen oder

¹⁰² Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, I 437/Quint. inst. 4,2,1.

¹⁰³ Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, I 451/Quint. inst. 4,2, 35. – Bevor Anaximenes von Lampsakos die Klarheit als allgemeines Stilerfordernis herausarbeitete (rhet. Alex. 1438a–b) und Aristoteles die Deutlichkeit als erste Tugend der ganzen Rede bestimmte (Aristot. rhet. 1404b), war sie »bei Sokrates noch vornehmlich als Gestaltungsprinzip der *narratio* abgehandelt« worden (Schwitzer, *Umbrosa lux*, 94, mit Verweis auf Quint. inst. 4,2,31). Aus diesen entwicklungsgeschichtlichen, nicht aus systematischen Gründen wird die *perspicuitas* in den antiken Rhetoriken jeweils sowohl im Zusammenhang mit der *narratio* als auch mit der *elocutio* behandelt (vgl. Fuhrmann, *Obscuritas*, 55 f.). Quintilians Bemerkung, wonach er im Kapitel zur Durchsichtigkeit die *perspicuitas in verbis* (Quint. inst. 8,2,1), in den Ausführungen zur *narratio* hingegen die »inhaltliche Durchsichtigkeit« (*rerum perspicuitas*) behandle (Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 149/Quint. inst. 8,2,22), steht in Einklang mit Anaximenes' Unterscheidung von sachlicher Deutlichkeit und Deutlichkeit der Worte (rhet. Alex. 1438a), ist aber in systematischer Hinsicht wenig überzeugend, da auch die Darstellung der *perspicuitas in verbis* auf eine inhaltliche Verständlichkeit zielt. Das eine lässt sich vom anderen nicht trennen. So fügt Quintilian denn auch dem Hinweis auf die *rerum perspicuitas* unmittelbar hinzu: »Die Grundsätze aber, auf denen die Durchsichtigkeit beruht, sind in allen Anwendungsbereichen ähnlich [*similis autem ratio est in omnibus*].« (Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 149/Quint. inst. 8,2,22)

maßlos, glaubhaft oder unglaublich sind: »Geschieht es ihm [dem Richter], daß er entweder nicht versteht oder nicht behält oder nicht glaubt [*ut aut non intellegat aut non meminere aut non credat*], so werden wir uns in den übrigen Teilen vergebens bemühen.«¹⁰⁴ Die Frage, unter welchen Voraussetzungen die Rede diese Bedingungen erfüllt, wird von Quintilian ebenso differenziert wie pragmatisch beantwortet: pragmatisch in Hinsicht auf den Redezweck, die *persuasio*, differenziert aber in einer Weise, die diese Voraussetzungen selbst befragt – und damit auch die Richtung vorgibt, aus der sie in Frage gestellt werden können. Zur Deutlichkeit der *narratio* heißt es weiter:

Klar und deutlich [aperta ac dilucida] wird nun die Erzählung, wenn sie erstens in den eigentlichen, treffenden und zwar nicht gemeinen, jedoch auch nicht gesuchten und außer Gebrauch gekommenen Worten dargelegt wird [*si fuerit primum exposita verbis propriis et significantibus et non sordidis quidem, non tamen exquisitis et ab usu remotis*] und ferner Sachen, Personen, Zeitumstände, Örtlichkeiten und Gründe klar erkennen läßt [*tum distincta rebus, personis, temporibus, locis, causis*], wobei man sogar auch die Form des Vortrags darauf einrichten muß, daß der Richter das, was zur Sprache kommt, möglichst leicht aufnimmt [*quam facillime accipiat*].¹⁰⁵

Das *accipere*, das Vernehmen und im besten Falle Billigen des Vorge-tragenen durch den Richter, bestimmt die Form der Gerichtsrede, bei der es auf jene Klarheit ankommt, die nicht zuletzt die Wahrheit der Rede verbürgt bzw. diesen Anschein hervorruft.¹⁰⁶ Hebt Quintilian erst an zweiter Stelle die Sachumstände hervor, um die es dem Redner zu tun sei und in deren Dienst die Rede stehe, so nennt er an erster Stelle die »eigentlichen, treffenden und zwar nicht gemeinen, jedoch auch nicht gesuchten und außer Gebrauch gekommenen« Wörter – also die Wortwahl, die auf die eigentlichen Wörter, die *verba propria*, fallen soll.

Mit den *verba propria* erreicht Quintilian sowohl in den Ausführungen zur Erzählung als auch im Kapitel zur Tugend der Deutlichkeit und dem Fehler der Dunkelheit das Zentrum seiner Argumenta-

104 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, I 451/Quint. inst. 4,2,35.

105 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, I 451/Quint. inst. 4,2,36.

106 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, I 451/Quint. inst. 4,2,38: »Dann aber spricht der Redner am besten, wenn er die Wahrheit zu sagen scheint [*tum autem optime dicit orator cum videtur vera dicere*].«

tion. Denn von der Bestimmung der eigentlichen und uneigentlichen Wörter hängt wesentlich ab, was unter *perspicuitas* und *obscuritas* im rhetorischen System Quintilians zu verstehen ist. »Die Durchsichtigkeit [*perspicuitas*] hat bei den Wörtern ihre Besonderheit in dem, was ihre eigentliche Bedeutung [*proprietas*] ausmacht«, so beginnt Quintilian das Kapitel zur *perspicuitas*. Er fährt aber sogleich fort: »[J]edoch wird »eigentliche Bedeutung« selbst nicht nur in einer Bedeutung verstanden [*sed proprietas ipsa non simpliciter accipitur*].«¹⁰⁷ Die *perspicuitas* hängt also grundlegend von der *proprietas* der Worte ab. Nur ist die Bedeutung ebendieser *proprietas* – und zwar in auffälligem wörtlichen Gegensatz zum Ziel der *perspicuitas* in den Ausführungen zur *narratio*, dass die Rede leicht aufzufassen sein soll (dem *facillime accipere*)¹⁰⁸ – nicht einfach aufzufassen: *non simpliciter accipitur*.

Quintilian unterscheidet dabei mehrere Bedeutungen der *proprietas*.¹⁰⁹ Als erste Bedeutung und zugleich als Grunddefinition vermerkt er: »Es [das Wort *proprietas*] hat nämlich erstens den Sinn der Benennung, die einem jeden Ding eigen ist [*primus enim intellectus est sua cuiusque rei appellatio*] [...].«¹¹⁰ Die Definition von »eigentlicher Bedeutung« scheint lediglich anzuzeigen, dass bestimmte Dinge mit einem bestimmten Wort (und mit keinem anderen) bezeichnet werden und bestimmte Wörter bestimmte Dinge (und nichts anderes) bezeichnen. Da nun allerdings auch Quintilian nicht entgeht, dass im Sprachgebrauch eine wechselseitig vollkommen eindeutige Beziehung zwischen *res* und *verba* kaum je gegeben ist, geht die Annahme, es gebe eigentliche Bedeutungen der Wörter, in seiner Argumentation von der durchaus zweifelhaften sprachhistorischen Prämisse aus, dass die eigentlichen auch die ursprünglichen Bedeutungen der Wörter sind. Deshalb kann Quintilian im Kapitel zum Wortschmuck auch vermerken, dass den eigentlichen Wörtern (*verba propria*) das Alter ihre Würde gebe (*dignitatem dat antiquitas*).¹¹¹ Während dabei den »noch rohen ersten Menschen« das Recht zugestanden hätte, »irgendwelche Grundbedeutungen anzusetzen«, war den »späteren Generationen«, wie Quintilian vermerkt, nur noch »das Ableiten, Flektieren und Verbinden« gestattet.¹¹²

107 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 139/Quint. inst. 8,2,1.

108 Vgl. ebd., 4,2,36.

109 Vgl. dazu auch Giuriato, »klar und deutlich«, 37f.

110 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 139/Quint. inst. 8,2,1.

111 Ebd., 8,3,24.

112 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 165/Quint. inst. 8,3,36. Zum Zusammenhang dieser Argumentation mit der hellenistischen Grammatik und

Diese sprachhistorische Prämisse in der Unterscheidung von eigentlicher und uneigentlicher Bedeutung leitet auch Ciceros Ausführungen zur *translatio*, zum übertragenen Gebrauch von Wörtern. In den Ausführungen zum *ornatus* unterscheidet Crassus in seiner Rede zur Rhetorik, wie sie Cicero verfasst hat, bei den Einzelwörtern »drei Mittel, die der Redner anwenden kann, um seiner Rede Glanz und Wirkung zu verleihen«. ¹¹³ Das erste Mittel ist die Verwendung eines ungebräuchlichen Wortes (*verbum inusitatum*), d.h. im Allgemeinen von Archaismen, die zwar »dichterischer Freiheit eher als der unseren gestattet sind« (*quae sunt poetarum licentiae liberiora quam nostra*), aber auch der Rede gelegentlich »etwas Würdevolles« geben. ¹¹⁴ Gegenüber Quintilians Bemerkungen, dass es zur Dunkelheit komme »durch Worte, die schon außer Gebrauch gekommen sind«, ¹¹⁵ sieht Cicero bzw. Crassus also durchaus die Verwendung von Archaismen in beschränktem Umfang vor und ebenso von Neologismen (*verba novata*) als zweitem Mittel glänzender Rede. Das dritte und entscheidende Mittel ist hingegen das *verbum translatum*, das übertragene im Gegensatz zum eigentlichen Wort (*verbum proprium*). ¹¹⁶ In der Verwendung dieser Mittel sind die Dichter, wie Cicero im *Orator* vermerkt, freier (*liberiores*) als die Redner ¹¹⁷ – mit der Konsequenz, dass die Dichtung, macht sie von dieser Freiheit Gebrauch, sich den rhetorischen Kriterien für eine dunkle Sprache nähert. Die übertragenen Wörter sind allerdings bis zu einem gewissen Grad überhaupt unvermeidlich, wie Crassus weiter ausführt. Denn wo eigentliche Ausdrücke fehlen, sind die *verba translata* notwendig und dem Verständnis keineswegs hinderlich, sondern im Gegenteil durch das Prinzip ihrer Bildung, nämlich durch Ähnlichkeit, förderlich:

Die dritte Möglichkeit, ein Wort in übertragener Bedeutung zu gebrauchen, ist weitverbreitet. Sie hat der Zwang des Mangels und

der stoischen Theorie der Sprachschöpfung vgl. Thomas Schirren, *Tropen im Rahmen der klassischen Rhetorik*, in: Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knape (Hg.), *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung* (Berlin, New York 2008f.), Bd. 2, 1485–1498, hier 1486, 1489–1491.

113 Cicero, *De oratore*, 541/Cic. de orat. 3,152. Dieselbe Gliederung findet sich auch im *Orator* (Cic. orat. 201).

114 Cicero, *De oratore*, 541/Cic. de orat. 3,153.

115 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 145/Quint. inst. 8,2,12.

116 Vgl. dazu mit besonderem Augenmerk auf die Beispiele in *De oratore* Doreen C. Innes, *Cicero on Tropes*, in: *Rhetorica* 6/3 (1988), 307–325.

117 Cic. orat. 202.

der Enge hervorgebracht, dann aber das Vergnügen und der Reiz vermehrt. Denn wie man das Gewand zuerst erfand, um sich der Kälte zu erwehren, dann aber anfang, es auch anzuwenden, um dem Körper Schmuck und Würde zu verleihen, so wurde auch die Übertragung eines Wortes aus Mangel eingeführt, doch zum Vergnügen häufig wiederholt [*sic verbi translatio instituta est inopiae causa, frequentata delectationis*]. [...] Sofern man nämlich etwas, was sich mit dem eigentlichen Ausdruck kaum erklären läßt, auf übertragene Weise bezeichnet [*declarari vix verbo proprio potest, id translato cum est dictum*], so verdeutlicht die Ähnlichkeit [*similitudo*] der Sache, die wir mit dem uneigentlichen Wort einführen, das, was man verstehen soll [*quod intellegi volumus*]. So sind die Übertragungen gleichsam Anleihen [*quasi mutuaciones sunt*], da man etwas, das man nicht hat, anderswoher nimmt.¹¹⁸

Während also die *verba propria* den Übertragungen vorausgehen, habe, so Crassus' Überlegung, das Übertragen von Wörtern in uneigentliche Bedeutungen dort eingesetzt, wo der Sprache ein eigentlicher Ausdruck mangelt, und sei dann zum Vergnügen wiederholt worden. Will man dieser Argumentation aus Ciceros rhetorischem Hauptwerk probeweise folgen, so läßt sich im allgemeinen Sprachgebrauch bei Wörtern, die übertragen verwendet werden, jeweils bestimmen, worin deren eigentliche Bedeutung besteht. Und es ist ebendiese Unterscheidung, die Quintilian in seinen Ausführungen zu *perspicuitas* und *obscuritas* zum zweiten Sinn der *proprietas* führt:

In einem zweiten Sinn nennt man ›eigentlich‹ [*proprium*] unter mehreren Dingen, die die gleiche Bezeichnung haben [*quae sunt eiusdem nominis*], das, wovon die übrigen hergeleitet sind: so ist ›Wirbel‹ [*vertex*] das in sich wirbelnde Wasser oder alles, was sonst in ähnlicher Weise wirbelt, daher auch wegen der Windung der Haare der oberste Teil des Kopfes und danach das, was bei Bergen am meisten hervorragt. Richtig könnte man alles das als Wirbel bezeichnen, eigentlich jedoch nur das, wo die Benennung ihren Ansatz hat [*proprie tamen unde initium est*].¹¹⁹

118 Cicero, *De oratore*, 543/Cic. de orat. 3,155f. Vgl. zum Verhältnis von Übertragung und Ähnlichkeit auch Cic. orat. 134.

119 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 141/Quint. inst. 8,2,7. Als weitere Bedeutungen von *proprietas* nennt Quintilian anschließend auch noch hervorhebende Bezeichnungen wie *augurale* statt *tabernaculum* für das Feldherrenzelt (*tabernaculum ducis*) und die Verwendung von Wörtern, die sich auf

Bei einem Wort wie *vertex* können, so Quintilians Annahme, das *proprium*, nämlich die Bedeutung ›Wasserwirbel‹, und die uneigentlichen, übertragenen Bedeutungen, etwa ›Scheitel‹, unterschieden werden. Obschon alle Bedeutungen ihr *initium*, ihren Ursprung, in einer Bedeutung haben, wird dasselbe Wort in einer ganzen Reihe von Bedeutungen verwendet, die lexikalisiert sind. Bereits im gewohnten Sprachgebrauch sind also uneigentliche Wörter zu vermerken, zumal viele Dinge, so Quintilian, »keine ursprüngliche Bezeichnung haben«. ¹²⁰

Es ist ebendiese Passage in der *Institutio oratoria*, von der ausgehend Nietzsche die Tropik der Sprache, das uneigentliche Sprechen, entgrenzt sieht. Nietzsche moniert, dass es kein scharfes Kriterium gibt, mit dem sich eine eigentliche von einer uneigentlichen Wortverwendung differenzieren ließe. Auch die vermeintliche »Urbedeutung der Wörter« ¹²¹ ist, so Nietzsches Argument in der Nachfolge von Jean Paul und Gustav Gerber, je schon Übertragungsprozessen unterworfen, das *initium* bloße heuristische Annahme. Damit wäre freilich Quintilians Hauptkriterium zur Unterscheidung von durchsichtiger und dunkler Rede fundamental in Frage gestellt. Die Plausibilität und die Konsequenzen dieser Infragestellung, die Nietzsche aus der eingehenden Analyse der antiken Rhetorik entwickelt, werden noch ausführlich zu diskutieren sein. Nietzsches Radikalisierung der Rhetorik bricht allerdings nicht vollkommen mit den Einsichten der klassischen Rhetorik. Denn auch Quintilian vermerkt nolens volens die Probleme einer Unterscheidung von eigentlicher und uneigentlicher Rede. Er will zwar unmissverständlich daran festhalten, dass die Verwendung der *verba propria* so selbstverständlich sein sollte, dass sie noch nicht einmal als Redetugend zu bezeichnen sei. Hingegen rechnet er ihr Gegenteil, das *improprium*, wie überhaupt alles, was sich nicht von selbst versteht, zunächst zu den *vitia*, den Redefehlern: »In dieser Form des eigentlichen Ausdrucks [*proprietas speciei*], die für jedes Ding den eigentlichen Namen gebraucht, liegt kein Vorzug der Rede [*nulla virtus est*], dagegen ist das, was gegen sie verstößt, ein Fehler [*vitium*]. Er heißt bei uns ›das Uneigentliche‹ [*improprium*], im Griechischen

verschiedene Dinge beziehen können, aber »einem Ding besonders zugeteilt« sind, wie *urbs* für Rom (Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 143/Quint. inst. 8,2,8).

120 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 141/Quint. inst. 8,2,4.

121 KGW II 4, 442.

ἄκυρον.«¹²² Diese Regelung scheint so deutlich zu sein, wie es auch ihrem Zweck, der Deutlichkeit der Rede, entspricht.¹²³ Ihr steht allerdings wenn nicht der Redner, so doch die Sprache selbst entgegen. Bereits der herrschende Sprachgebrauch, das *kyrion*, neigt, wie Quintilian festzustellen nicht umhinkommt, zur Uneigentlichkeit. Dadurch wird aber Quintilians Wiedergabe von griechisch *akyrion* (»vom herrschenden Sprachgebrauch abweichend, »ungewohnt«) mit dem Begriff des Uneigentlichen (*improprium*) in Frage gestellt. Denn wenn die Sprache je schon uneigentliche Ausdrücke enthält, ist es nicht erst die ungewohnte Ausdrucksweise, die uneigentlich ist; vielmehr hat auch schon das *kyrion* am *improprium* Anteil. Quintilians problematische Übersetzung aus dem Griechischen zeitigt denn auch sogleich ebenso problembeladene Formulierungen im Lateinischen in der Fortsetzung der Passage, wenn er feststellt, dass nicht alles, was nicht eigentlich ist, uneigentlich sei: »Und doch wird nicht alles, was nicht den eigentlichen Ausdruck [*proprium*] darstellt, gleich auch an dem Fehler des Uneigentlichen [*improprii vitio*] leiden, weil es ja viele Benennungen gibt, die sowohl im Griechischen wie im Lateinischen keine ursprüngliche Bezeichnung haben.«¹²⁴ Und ebendaher sei »die mißbräuchliche Benennung [*abusio*], die sogenannte *κατάχρησις*, unvermeidlich. Auch der übertragene Gebrauch (die Metapher), in dem ja wohl der wichtigste Schmuck der Rede besteht, macht Worte für Dinge passend, die es eigentlich nicht sind [*verba non suis rebus accomodat*].«¹²⁵

Dass Quintilian verschiedene Bedeutungen der Eigentlichkeit aufgliedert, entspringt also nicht so sehr einer zufälligen Polyvalenz des Wortes *proprietas* als vielmehr der Struktur der Sprache überhaupt. Die Sprache erlaubt keineswegs stets den eigentlichen Ausdruck, ja die Unterscheidung von eigentlicher und uneigentlicher Ausdrucksweise wird zu einem Problem, das Quintilian nur mit größter Mühe bewältigen kann – und das schließlich dazu führt, dass er auch die Übertragung, also den uneigentlichen Ausdruck, zur *proprietas* rechnet, wo er »gut übertragen« ist. Das Übertragene und also Uneigentliche

122 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 141/Quint. inst. 8,2,3.

123 Zum direkten Zusammenhang zwischen der Thematisierung und der Verwendung rhetorischer Techniken bei Quintilian vgl. Curtis Dozier, *Quintilian's Ratio Discendi (Institutio 12.8) and the Rhetorical Dimension of the Institutio Oratoria*, in: *Arethusa* 47 (2014), 71–88, zusammenfassend hier 71: »Quintilian employs the same persuasive techniques that he teaches.«

124 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 141/Quint. inst. 8,2,4.

125 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 141/Quint. inst. 8,2,5f.

ist dann das Eigentliche: »Auch was treffend übertragen gebraucht ist, pflegt ›eigentlich‹ genannt zu werden [*etiam quae bene translata sunt, propria dici solent*].«¹²⁶ Damit wird jedoch die systematische Voraussetzung, anhand der Unterscheidung von eigentlicher und uneigentlicher Rede die Deutlichkeit oder Dunkelheit der Rede bestimmen zu können, fundamental in Frage gestellt; zumindest erweist sie sich als »instabile Konstruktion«. ¹²⁷ Das Ziel der Deutlichkeit, der *perspicuitas*, verlangt durchaus auch den Gebrauch übertragener Rede, der der Deutlichkeit im Prinzip widerspricht, also zur *obscuritas* führt, aber unvermeidlich ist und zuweilen gar eine größere Klarheit des Ausdrucks verspricht. Ebendeshalb kann Quintilian auch vom Licht (*lumen*) der Metapher sprechen.¹²⁸ Da aber, umgekehrt besehen, uneigentliche Rede eine Quelle der *obscuritas* bleibt, rechnet Quintilian den maßvollen Gebrauch der Metapher dem Licht, den häufigen Gebrauch der Dunkelheit zu, ohne indessen anzugeben, wo genau der Punkt liegt, an dem das hellere Licht der Metapher in Dunkelheit umschlägt: »Wie aber maßvoller und passender Gebrauch der Metapher der Rede Glanz und Helle gibt [*inlustrat orationem*], so macht ihr häufiger Gebrauch sie dunkel [*obscurat*] und erfüllt uns mit Überdruß, ihr dauernder Gebrauch aber läuft schließlich auf Allegorie und Rätsel hinaus.«¹²⁹

Dieses Maß uneigentlicher Rede hängt nicht zuletzt vom Stil des Redners und den jeweiligen stilistischen Erfordernissen ab. In den im zwölften und letzten Buch der *Institutio oratoria* nachgetragenen Überlegungen zu den *genera dicendi* gesteht Quintilian denn auch beim mittleren Stil eine häufigere Verwendung von *translationes* zu als beim schlichten *genus* und räumt dem gedrungeneren, hohen Stil noch weiter gehende Lizenzen ein als dem mittleren.¹³⁰ Keine der drei von Quintilian benannten Stillagen erhält dabei einen unbedingten Vorzug, da ihre Verwendung von der Sachlage abhängt¹³¹ und die Stile verschiedenen Aufgaben des Redners entsprächen, nämlich »den Sachverhalt darzulegen« (*docere*; schlichter Stil), »die Gefühle zu erregen« (*movere*; gedrungener, hoher Stil) und »zu unterhalten« (*delectare*; blühender, mittlerer Stil).¹³² Die Zwecke der Rede bestimm-

126 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 143/Quint. inst. 8,2,10.

127 So Giuriato, »klar und deutlich«, 38.

128 Quint. inst. 8,6,4.

129 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 223/Quint. inst. 8,6,14.

130 Ebd., 12,10,60–62.

131 Ebd., 12,10,69. Vgl. dazu auch Cic. orat. 100.

132 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 779/Quint. inst. 12,10,59.

men bei Quintilian durchgehend ihre Mittel. Deshalb ist eine gewisse Dunkelheit bei der häufigeren Verwendung uneigentlicher Rede zum Zweck des *movere* durchaus in Kauf zu nehmen.

Quintilians eher knappen Einlassungen zu den *genera dicendi* stehen die weit ausholenden Ausführungen in Demetrios' Abhandlung *Vom Stil* (*Περὶ ἐρμηνείας/De elocutione*) gegenüber.¹³³ In der Unterscheidung von vier Stilarten zeigt sich bei Demetrios der enge Zusammenhang der Redetugenden mit den *genera dicendi*. Neben dem schlichten (*ἰσχνός*), dem mittleren oder eleganten (*γλαφυρός*) und dem hohen oder prächtigen (*μεγαλοπρεπής*) kennt Demetrios auch den gewaltigen Stil (den *χαρακτήρ δεινός*).¹³⁴ Unter den Gesichtspunkten der Wortwahl und des Periodenbaus unterscheiden sich die Stilarten teilweise so grundsätzlich, dass die Deutlichkeit oder die Dunkelheit, die bei Demetrios ebenso wie bei Quintilian von der Wahl der einzelnen Wörter und ihrer Abfolge im Satz abhängen, den Erfordernissen des Stils nachgeordnet sind. Diese Erfordernisse gehorchen ihrerseits der Angemessenheit in Bezug auf den Gegenstand der Rede: »[M]an muß in entsprechender Weise schildern, das

133 Der Autor der fälschlich Demetrios von Phaleron, einem Schüler des Aristoteles, zugeschriebenen Abhandlung ist ebenso wenig zu identifizieren wie deren Entstehungsdatum festzulegen, das irgendwann zwischen dem dritten vorchristlichen und dem ersten nachchristlichen Jahrhundert liegen dürfte. Vgl. für eine frühe Datierung (270 v. Chr.) G.M.A. Grube, *The Date of Demetrius On Style*, in: *Phoenix* 18/4 (1964), 294–302, für eine Datierung auf das erste nachchristliche Jahrhundert Dirk Marie Schenkeveld, *Studies in Demetrius On Style* (Amsterdam 1964), 135–148, dazu die Bemerkungen von Roberts in: *Demetrius on Style. The Greek Text of Demetrius De Elocutione*, hg. von W. Rhys Roberts (Hildesheim 1969), 49–64, sowie Doreen C. Innes, *Introduction*, in: *Aristotle, Poetics*, hg. und übers. von Stephen Halliwell/Longinus, *On the Sublime*, übers. von W.H. Fyfe und Donald Russell/Demetrius, *On Style*, hg. und übers. von Doreen C. Innes (Cambridge/Mass., London 1995), 311–342, hier 312–321. Auf die Mitte des ersten Jahrhunderts v. Chr. datiert Albrecht Dihle, *Zur Datierung der Schrift des Demetrios Über den Stil*, in: *Rheinisches Museum für Philologie. Neue Folge* 150 (2007), 298–313. Nach der heutigen Überlieferungslage ist auch nicht mehr festzustellen, ob der Name des Autors authentisch ist oder nur auf die falsche Zuordnung zum Peripatetiker Demetrios zurückgeht (vgl. Innes, *Introduction*, 312 f.). Ein abwägender Versuch, den Verfasser der Schrift mit Demetrios von Magnesia zu identifizieren, findet sich bei Niels Christian Dührsen, *Wer war der Verfasser des rhetorischen Lehrbuchs Über den Stil (Περὶ ἐρμηνείας)?*, in: *Rheinisches Museum für Philologie. Neue Folge* 148 (2005), 242–271.

134 Außerdem erörtert er deren Mischung; vgl. *Demetr. eloc.* 36 und dazu Schenkeveld, *Studies in Demetrius On Style*, 53–56.

Schlichte schlicht, das Gewaltige gewaltig.«¹³⁵ Unter stilistischen Gesichtspunkten, wie sie Demetrios entwickelt, genießt die *saphēneia*, ob in der Rede oder der Dichtung, keinen unbedingten Vorrang.

In Demetrios' Erläuterungen zu den einzelnen Stilarten zeigt sich, dass insbesondere der an der Umgangssprache orientierte *charaktēr ischnos*, der schlichte Stil, wie ihn exemplarisch Lysias als Logograph gepflegt hat, den rhetorischen Kriterien der *perspicuitas* entspricht. Die Erläuterungen zum *ischnos* beginnen denn auch mit einer Erörterung der *saphēneia*. Im schlichten Stil müsse die Diktion stets dem vorherrschenden Sprachgebrauch entsprechen und gewöhnlich sein. Außerdem solle man

keine zusammengesetzten Wörter anwenden. Denn diese gehören zum entgegengesetzten Stil. Auch keine künstlich gebildeten Wörter sind zu gebrauchen [...]. Vor allem aber muß die sprachliche Form klar sein [μάλιστα δὲ σαφῆ χρῆ τὴν λέξιν εἶναι]. Die Klarheit [τὸ ... σαφές] beruht indes auf mehreren Voraussetzungen. Zunächst liegt die Klarheit in den gebräuchlichen Ausdrücken [ἐν τοῖς κυρίοις], alsdann in den Konjunktionen. Das Asyndeton ist völlig unklar [ἄσαφές]. Ganz unklar [ἄδηλος] ist der Anfang jedes einzelnen Kolons wegen des Asyndetons. Zum Beispiel die Sätze des Herakleitos. Denn was diese dunkel [σκοτεινά] macht, ist zumeist die Verbindungslosigkeit.¹³⁶

Demetrios fährt fort mit dem Verbot von Zweideutigkeiten, langen Perioden und komplexer Syntax,¹³⁷ ja gar dem Gebot, in den Dingen, den erzählenden Redeteilen, stets mit dem Nominativ oder dem Akkusativ zu beginnen: »Dagegen müssen die übrigen Kasus Unklarheit [ἄσάφειαν] hervorrufen und eine Qual dem Redner selbst wie dem Zuhörer bereiten.«¹³⁸ Diese Anweisungen gelten jedoch primär für den schlichten Stil – die Deutlichkeit gehört vornehmlich zum *charaktēr ischnos*. So schließt Demetrios seine Ausführungen

135 Demetrios, *Vom Stil*, übers. von Emil Orth (Saarbrücken 1923), 26/Demetr. eloc. 120.

136 Demetrios, *Vom Stil*, 38/Demetr. eloc. 190–193. Die Übertragung von Orth ist nicht immer einwandfrei, weshalb ich sie teilweise modifiziere. Vergleichend konsultiert habe ich die englischen Fassungen von Roberts und Innes sowie die hervorragende neuere französische Übersetzung: Demetrios, *Du style*, hg. und übers. von Pierre Chiron (Paris 2003). Wo nicht auf eine andere Ausgabe verwiesen wird, stammen die Übersetzungen von mir.

137 Vgl. Demetr. eloc. 196, 202, 199.

138 Demetrios, *Vom Stil*, 40/Demetr. eloc. 201.

über die *saphēneia* denn auch mit der Bemerkung: »Über die Klarheit [*σαφήνειας*] sei also nur soviel gesagt, wenige Punkte aus einem reichen Gebiet. Vor allem soll man sie im schlichten Stil verwenden.«¹³⁹

Während also der schlichte Stil durchaus den Kriterien der Deutlichkeit entspricht, wie sie ähnlich auch Quintilian festlegt, orientieren sich die anderen Stilarten nicht an denselben Vorgaben. Der *charaktēr megaloprepēs*, der hohe Stil, verwendet komplexe Satzgefüge, ungeordnete Konjunktionen und Figuren der Umstellung, die sich beim schlichten Stil verbieten.¹⁴⁰ Vor allem aber empfiehlt Demetrios beim hohen Stil den Gebrauch von Metaphern – denn »sie hauptsächlich verleihen dem Prosastil Anmut und Erhabenheit«¹⁴¹ – und Allegorien.¹⁴² Gerade weil die Allegorie nicht klar und deutlich ist, trägt sie zum Außergewöhnlichen des hohen Stils bei.¹⁴³ Freilich rät Demetrios auch beim hohen Stil von einem allzu gedrängten Gebrauch von Metaphern ab – »sonst werden wir einen Dithyrambus statt eine Rede schreiben«¹⁴⁴ – und ebenso von einem beständigen Gebrauch der Allegorie, die wie das Dunkel und die Nacht sei (*ἔοικε δὲ καὶ ἡ ἀλληγορία τῷ σκοτῶ καὶ τῇ νυκτὶ*).¹⁴⁵

Bei diesen Bestimmungen, die im hohen Stil eine gewisse Dunkelheit zwar tolerieren, aber auch begrenzen, bleibt Demetrios indes nicht stehen. Der *charaktēr deinos*, der gewaltige Stil,¹⁴⁶ verlangt nicht nur Elemente, die sich beim schlichten Stil verbieten und die der gewaltige bis zu einem gewissen Grad mit dem hohen Stil teilt, etwa Komposita,¹⁴⁷ Asyndeta, die zu völliger Unklarheit führen,¹⁴⁸ Hyperbeln, Allegorien, Metaphern oder gar das Abbrechen der Rede.¹⁴⁹ Vielmehr ist beim gewaltigen Stil, der sich insbesondere durch

139 Demetrios, *Vom Stil*, 40/Demetr. eloc. 203.

140 Vgl. ebd., 44f., 53, 60.

141 Demetrios, *Vom Stil*, 18/Demetr. eloc. 78.

142 Vgl. ebd., 99.

143 Vgl. ebd., 100.

144 Demetrios, *Vom Stil*, 18/Demetr. eloc. 78. Obgleich Demetrios' Bemerkung im Argumentationszusammenhang nur der Polemik dient, lässt sich aus ihr ex negativo der gedrängte Gebrauch von Metaphern als zentrales Charakteristikum des Dithyrambus ableiten.

145 Ebd., 101.

146 Das Adjektiv *deinos* heißt ebenso »schrecklich« und »furchtbar« wie »außerordentlich, groß, gewaltig« (vgl. LSJ, s. v. *δεινός*, 374) und bezeichnet bekanntlich im ersten Stasimon von Sophokles' *Antigone* das hervorragende Merkmal des Menschen (Soph. Ant. 333).

147 Vgl. Demetr. eloc. 275.

148 Vgl. ebd., 269, 192.

149 Vgl. ebd., 282, 243, 272, 253, 264. Vgl. dazu Fuhrmann, *Obscuritas*, 63:

andeutende Kürze auszeichnet,¹⁵⁰ die Dunkelheit nicht nur die Folge einiger besonders probater Redemittel, sondern selbst ein zentrales Verfahren der Rede: »Und, bei den Göttern, oft ist sogar die Unklarheit etwas Überwältigendes; denn gewaltiger ist, was angedeutet wird, was aber offengelegt wird, zieht Verachtung auf sich [καὶ νῆ τοὺς θεοὺς σχεδὸν (ἀν) καὶ ἡ ἀσάφεια πολλαχοῦ δεινότης ἐστί· δεινότερον γὰρ τὸ ὑπονοούμενον, τὸ δ' ἐξάπλωθὲν καταφρονεῖται].«¹⁵¹ Die *asapheia* wird lexikalisch mit dem Wort zur Bezeichnung der vierten Stilart, *deimos*, zusammengeführt. Sie ist ein »gewaltiges« Mittel der Rede, während – in genauer Umkehrung von Crassus' Diktum, dass verächtlich sei, wer nicht verständlich spricht¹⁵² – laut Demetrios verachtet wird, was klar gesagt ist. Damit ist auch das Verstehen des Zuhörers ins Recht gesetzt, ja die Anstrengung des Verstehens notwendig geworden, die Quintilian geradezu aus der rhetorischen Praxis ausschließen will, wenn er diejenige Rede als fehlerhaft bestimmt, die eines Interpreten bedarf.¹⁵³

Freilich beanspruchen diese Bestimmungen ebenso wenig wie die zum schlichten Stil allgemeine Gültigkeit. Vielmehr umreißen sie einen möglichen Raum der Sprache, der mit der Dunkelheit, die in ihm herrscht, nicht nur die Kriterien der *perspicuitas* hinter sich lässt, wie sie in der römischen Rhetorik insbesondere bei Quintilian kodifiziert sind, sondern auch die Grenze zwischen Rede und Dichtung in Frage stellt: »Denn auch etwas Poetisches liegt in seinem Wesen [ἐνεστί γάρ τι καὶ ποιητικὸν τῷ εἶδει],« vermerkt Demetrios zum *charaktēr deimos*.¹⁵⁴ Ob Demetrios die römische Rhetorik noch nicht gekannt oder schlicht ignoriert hat, lässt sich aufgrund der unsicheren Datierung seiner Abhandlung nicht zweifelsfrei feststellen. Eine Orientierung an der klassischen griechischen Redelehre des vierten vorchristlichen Jahrhunderts und insbesondere an Aristoteles' *Rhetorik* ist allerdings durchgehend belegbar und kann bis hin zur Wahl der Beispiele nachvollzogen werden.¹⁵⁵ Das dritte Buch der aristotelischen *Rhetorik* ist der zentrale Bezugspunkt von Demetrios' Ab-

»[B]eide Arten [die *charaktēres megaloprepēs* und *deimos*; F.Ch.] operieren nach Demetrios im wesentlichen mit denselben Mitteln der Textverdunkelung.«

150 Vgl. Demetr. eloc. 64.

151 Ebd. 254.

152 Vgl. Cic. de orat. 3,52.

153 Vgl. Quint. inst. 1,6,41 und die Bemerkungen dazu oben.

154 Demetr. eloc. 286.

155 Vgl. Innes, *Introduction*, 315–319, sowie Thomas Schirren, *Rhetorik und Stilistik der griechischen Antike*, in: Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knappe

handlung. Und wie sich die demetrische Stillehre nicht eindeutig der Rhetorik oder der Poetik zuordnen lässt,¹⁵⁶ verweist auch Aristoteles dort, wo er in der *Rhetorik* auf die Abweichungen vom herrschenden Sprachgebrauch zu sprechen kommt, auf die *Poetik*.

Dunkel und fremd

Den im Corpus Aristotelicum auch wahrnehmungstheoretisch begründeten Terminus des Dunklen (*σκοτός*)¹⁵⁷ und den Begriff *ἄσαφές* verwendet Aristoteles in seiner *Rhetorik* dort, wo die Rede nicht hinreichend verständlich ist. Wenn Aristoteles im dritten Buch der *Rhetorik* auf die *lexis* zu sprechen kommt, die sprachliche Ausgestaltung der Rede, so bezeichnet er als ihr Prinzip, ihre *archē*, die Verwendung von gutem Griechisch: »Die Grundlage der sprachlichen Form [*ἀρχὴ τῆς λέξεως*] ist es aber, korrektes Griechisch zu sprechen [*τὸ ἐλληνίζειν*].«¹⁵⁸ Der *saphēneia* als oberster Redetugend gemäß¹⁵⁹ folgt denn auf diese Hervorhebung des *Hellēnismos* auch sogleich die Regel, unklare Satzgefüge durch den korrekten Einsatz von Konjunktionen und eine entsprechende Gliederung des Satzes zu vermeiden: »Aber, als er zu mir sprach, – es kam nämlich Kleon bitend und fordernd – machte ich mich, sie aufnehmend, auf den Weg.« In diesen Worten nämlich wurden zahlreiche Konjunktionen vor der

(Hg.), *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung* (Berlin, New York 2008f.), Bd. 1, 1–25, hier 15.

156 Vgl. Dihle, *Zur Datierung der Schrift des Demetrios* Über den Stil, 309f.: »Es ist umstritten, ob die Schrift des Demetrios dem rhetorischen Unterricht für Fortgeschrittene bestimmt war oder [...] nur als Beitrag zur Literarkritik zu verstehen ist. [...] Sehr streng kann man zudem zwischen beiden Möglichkeiten nicht unterscheiden, denn Literaturkritik und rhetorische Theorie waren durch die ganze Antike hindurch eng verschwistert.« Letzteres verdeutlichen nicht zuletzt die zahllosen Beispiele sowohl von Reden, insbesondere von Demosthenes, als auch aus der Dichtung. Neben Homers Epen zitiert Demetrios häufig und mit besonderer Emphase Sapphos Lyrik als passendes Beispiel für seine Stillehre (vgl. die Indizes der von Demetrios zitierten Texte in Aristotle, *Poetics*, hg. und übers. von Stephen Halliwell/Longinus, *On the Sublime*, übers. von W.H.Fyfe und Donald Russell/Demetrius, *On Style*, hg. und übers. von Doreen C. Innes [Cambridge/Mass., London 1995], 532f.), sowie bei Schenkeveld, *Studies in Demetrius* *On Style*, 57). Fuhrmann, *Obscuritas*, 59, rechnet Demetrios' Abhandlung zur »literarästhetischen Theorie« der Antike.

157 Vgl. Aristot. an. 418b, 425b.

158 Aristoteles, *Rhetorik*, 136/Aristot. rhet. 1407a19.

159 Vgl. ebd., 1404b1f.

korrespondierenden Konjunktion eingeworfen. Wenn aber das, was dazwischen kommt, viel ist, wird es unklar [*ἄσαφής*].¹⁶⁰ Als zweite Regel zur Vermeidung sprachlicher Dunkelheit merkt Aristoteles an, dass »in eigentümlichen und nicht in weitgefassten Nomen zu reden« sei (*τὸ τοῖς ἰδίοις ὀνόμασι λέγειν καὶ μὴ τοῖς περιέχουσιν*).¹⁶¹ Drittens sind zweideutige Ausdrücke (*ἀμφίβολοι*) zu vermeiden, denn diese verwendet man, »wenn man nichts zu sagen hat, aber vorgibt, etwas zu sagen«, und deshalb »im Stil der Dichtung« spricht oder gar wie die Wahrsager.¹⁶² Aristoteles kritisiert an dieser Stelle wohlgerichtet nicht die Dichtung, sondern Empedokles,¹⁶³ der in Versen *wie* ein Dichter spreche, obschon er keiner sei.¹⁶⁴ Wenn Aristoteles als vierten und fünften Faktor sprachlicher Klarheit anschließend die Kongruenz des grammatischen Genus etwa bei Subjekt und Partizipien sowie die Kongruenz des verbalen Numerus aufzählt,¹⁶⁵ scheint er sich nur noch grammatikalischer Selbstverständlichkeiten anzunehmen. Er fährt aber sogleich mit einer Regel fort, die den dunklen Philosophen schlechthin, Heraklit, tadelt:¹⁶⁶

Überhaupt muss das Geschriebene leicht zu lesen und leicht auszusprechen sein; dies ist aber dasselbe. Diese Eigenschaft weist der Gebrauch zahlreicher Konjunktionen nicht auf, und auch nicht Schriften, die nicht leicht durch Satzzeichen zu gliedern sind, wie die des Heraklit. Die Schriften des Heraklit durch Satzzeichen zu untergliedern ist nämlich eine (schwierige) Aufgabe, weil nicht klar [*ἄδηλον*] ist, worauf etwas bezogen ist, auf das Nachfolgende oder das Vorhergehende, wie gleich zu Beginn seiner Schrift: »Obwohl die hier gegebene Erklärung wahr ist – immer – sind

160 Aristoteles, *Rhetorik*, 137/Aristot. rhet. 1407a26–30.

161 Aristoteles, *Rhetorik*, 137/Aristot. rhet. 1407a30f.

162 Aristoteles, *Rhetorik*, 137/Aristot. rhet. 1407a33–38.

163 Ebd., 1407a35.

164 Aus heutiger Perspektive muss man freilich hinzufügen: Die philosophische Epik des Empedokles ist nur unzureichend begriffen, wenn man nicht ihre genuin *literarische* Form in den Blick nimmt, insbesondere ihre Perspektivierung durch Erzählinstanzen, die sich in den *Physika* und den *Katharmoi* unterscheiden und ebenso wenig mit Empedokles zu identifizieren sind, wie Sokrates mit Platon zu identifizieren wäre. Vgl. dazu Oliver Primavesi, *Empedokles*, in: Hellmut Flashar, Dieter Bremer, Georg Rechenauer (Hg.), *Die Philosophie der Antike 1: Frühgriechische Philosophie* (Basel 2013), 667–739, hier 687f.

165 Aristot. rhet., 1407b6–11.

166 Siehe zur Dunkelheit der Sprache der Vorsokratiker auch das Kapitel »Zur Unverständlichkeit von ›Sein‹« unten.

die Menschen unverständig [τοῦ λόγου τοῦδ' ἐόντος ἀεὶ ἀξύνετοι ἄνθρωποι γίνονται]«; unklar [ἄδηλον] ist, zu welcher Seite hin der Ausdruck »immer« [τὸ ἀεί] (bezogen ist).¹⁶⁷

Die in der griechischen Antike erst rudimentäre Zeichensetzung bei einem zudem durch die Praxis der *scriptio continua* erschwerten Leseverständnis¹⁶⁸ verlangt eine syntaktische Konstruktion, die abgesehen von den übrigen Verständnisschwierigkeiten zumindest die Zuordnung der Wörter zueinander ermöglicht. Aristoteles kritisiert also nicht etwa, dass Heraklit keine Interpunktion gesetzt hätte – ein auf den Autor zurückgehendes Lesezeichen war nicht zu erwarten –, sondern die Wortfolge, die das Adverb »immer« (*aei*) wahlweise dem vorangehenden Wort *eontos* oder dem nachfolgenden *axyneto* zugehörig erscheinen lässt¹⁶⁹ und damit den Sinn des ganzen Satzes verdunkelt.¹⁷⁰ Ohne dass sich Aristoteles auf eine nähere inhaltliche Diskussion des Satzes einließ, stellt er heraus, dass sich der *logos* – die ›Vernunft‹, die ›Rede‹ oder auch einfach die ›Abhandlung‹ des Heraklit¹⁷¹ – aus Gründen der *lexis*, der sprachlichen Form, nicht oder jedenfalls nicht eindeutig verstehen lässt. Er stellt sich also gewissermaßen auf die Seite der Menschen, die den *logos* nicht verstehen, die *axyneto* *anthropoi*, weil ebendieser *logos* im vorliegenden

167 Aristoteles, *Rhetorik*, 137f./Aristot. rhet. 1407b11–18. Es handelt sich um Herakl. fr. 22 B 1 nach der Nummerierung von Diels/Kranz: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Griechisch und Deutsch von Hermann Diels, hg. von Walther Kranz, Bd. 1 (Berlin 1960), 150.

168 Vgl. DNP, s.v. Lesezeichen, VII Sp. 88–94, hier 88: »Die übliche Praxis der ant. griech. Kopisten, sowohl Prosa als auch Dichtung in *scriptio continua* zu schreiben, d.h. ohne die einzelnen Buchstaben als Wörter zu gruppieren und so Sinneinheiten abzugrenzen, muß zu erheblichen Lese- und Verständnisschwierigkeiten geführt haben. Als Abhilfe setzte man – sporadisch und ohne feste Regeln – L[esezeichen] ein.« Vgl. zur Lektürepraxis der Antike außerdem grundlegend Jesper Svenbro, *Phrasikleia*. Anthropologie des Lesens im alten Griechenland, übers. von Peter Geble (München 2005).

169 Denkbar ist zudem, dass das Adverb sowohl auf das Vorangehende als auch auf das Nachfolgende zu beziehen ist, es sich also um eine Constructio apo Koinu handelt (so z.B. Charles H. Kahn, *The Art and Thought of Heraclitus*. An Edition of the Fragments with Translation and Commentary [Cambridge u.a. 1979], 91–97).

170 Vgl. dazu auch Peter Schnyder, *Das Komma*. Vom geheimen Ursprung der Philosophie, in: Christine Abbt, Tim Kamasch (Hg.), *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung* (Bielefeld 2009), 73–86, hier 74–80.

171 Vgl. zu den möglichen Bedeutungen von *logos* in Herakl. fr. 22 B 1 Kahn, *The Art and Thought of Heraclitus*, 94f.

Fall der Deutlichkeit entbehrt. Obschon Aristoteles dies nicht ausführt, ist der Satz ebendarum ein sprechendes Beispiel, weil er zeigt, worin das Verstehensproblem liegt, von dem auch der dunkle Satz selbst, insoweit er zu verstehen ist, verallgemeinernd spricht: in der Sprache, und zwar spezifisch in der Syntax. Oder anders: Wäre der Satz zu verstehen, würde er womöglich sagen, weshalb er nicht zu verstehen ist.

Wenn Aristoteles damit nicht nur für die Redepraxis im Allgemeinen, sondern insbesondere auch für die Philosophie verlangt, dass sie nicht dunkel sei,¹⁷² und dementsprechende Regeln mit Blick auf das Einzelwort ebenso wie die Syntax aufstellt, erschöpft sich darin seine Betrachtung der *lexis* jedoch keineswegs. Wo er die Grundregeln guter Rede aufstellt, hebt er außerdem die Rede von der Dichtung ab, ohne indes sogleich zu definieren, worin sich jene von dieser unterscheidet:

[E]s soll die Vortrefflichkeit der sprachlichen Form [*λέξεως ἀρετή*] dadurch definiert sein, dass sie klar [*σαφή*] ist – die Rede ist nämlich ein sprachliches Zeichen, so dass sie, wenn sie ihren Gegenstand nicht klar macht [*μὴ δηλοῦ*], ihre Aufgabe nicht erfüllt –, und nicht zu banal und nicht über die Maßen erhaben, sondern angemessen. Die sprachliche Form der Dichtung nämlich ist vielleicht nicht banal, jedoch für die Rede nicht angemessen.¹⁷³

Wenn die Rede ebenso wenig banal ist wie die Dichtung, ist die poetische Form der Rede dennoch »nicht angemessen«. Aber worin unterscheiden sich Dichtung und Rede voneinander? Die Differenzierung, die Aristoteles nun vornimmt, hat mit Quintilians Bestimmung einer eigentlichen im Gegensatz zu einer übertragenen Redeweise wenig gemein. Denn Aristoteles unterscheidet den herrschenden Sprachgebrauch von einer anderen Sprache, die in der Dichtung zu finden ist und die er als etwas ›Fremdartiges‹ bestimmt:

Von den Nomen und Aussagewörtern machen die üblichen Ausdrücke [*τὰ κύρια*] (die Rede) klar [*σαφή*]; nicht banal aber, sondern geschmückt wird sie durch die anderen Ausdrücke, von denen in der *Poetik* die Rede war; denn das Abweichen erweckt den An-

172 Neben Heraklit wird, wie oben angeführt, Empedokles unter formalsprachlichen Gesichtspunkten kritisiert, die zugleich auf inhaltliche Mängel weisen sollen.

173 Aristoteles, *Rhetorik*, 131/Aristot. rhet. 1404b1–5.

schein des Erhabeneren. Was nämlich den Menschen gegenüber den Fremden und den Mitbürgern widerfährt [ὥσπερ γὰρ πρὸς τοὺς ξένους οἱ ἄνθρωποι καὶ πρὸς τοὺς πολίτας], dasselbe erfahren sie auch hinsichtlich der sprachlichen Form [τὸ αὐτὸ πάσχουσιν καὶ πρὸς τὴν λέξιν]. Deswegen muss man die gebräuchliche Sprache fremdartig machen [διὸ δεῖ ποιεῖν ξένην τὴν διάλεκτον]. Man ist nämlich Bewunderer der entlegenen Dinge, das Bewundernswerte aber ist angenehm [θαυμασταὶ γὰρ τῶν ἀπόντων εἰσίν, ἥδὺ δὲ τὸ θαυμαστόν ἐστιν]. Bei der gebundenen Rede bewirkt vieles dies, und dort passt es [...].¹⁷⁴

Während der herrschende Sprachgebrauch zur klaren Rede führt,¹⁷⁵ weicht die Dichtung davon ab; in ihr »muss man die gebräuchliche Sprache fremdartig« und damit bewundernswert machen.¹⁷⁶ Diese Analyse der poetischen Sprache ist aus einer politischen Entgegensetzung begründet, die der Kritik an den ›Fremden‹ bei Cicero und Quintilian – an denjenigen, die als nicht gebürtige Römer kein reines Latein zu sprechen imstande seien¹⁷⁷ – in keiner Weise entspricht. Zwar setzt auch Aristoteles *polis* und *lexis* analog: »Was nämlich den Menschen gegenüber den Fremden und den Mitbürgern widerfährt, dasselbe [τὸ αὐτό] erfahren sie auch hinsichtlich der sprachlichen Form.« Aber im Gegensatz zu Ciceros und Quintilians Herabsetzung derjenigen, die nicht oder doch nicht ganz zur Stadt Rom gehören und deshalb auch nicht auf die rechte Weise zu sprechen befähigt sind, ist Aristoteles zufolge der Raum außerhalb der Polis und sind diejenigen, die keine »Mitbürger« (πολίται) sind – nämlich die »Fremden« (ξένοι), die nicht zur Polis gehören –, ebenso bewundernswert wie der Raum der Dichtung, wie die poetische Sprache.¹⁷⁸

174 Aristoteles, *Rhetorik*, 131/Aristot. rhet. 1404b5–13.

175 Vgl. dazu auch Aristoteles, *Topik*, griechisch/deutsch, hg., übers., mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Hans Günter Zekl (Hamburg 1997), 277–281/Aristot. top. 139b–140a, bes. 279/140a5: »Alles, was nicht gewohnt ist, ist undeutlich [πάν γὰρ ἀσαφές τὸ μὴ εἰωθός].«

176 Vgl. zum aristotelischen Begriff des Fremden Bernhard Waldenfels, *Das Phänomen des Fremden und seine Spuren in der klassischen griechischen Philosophie*, in: Brigitte Jostes, Jürgen Trabant (Hg.), *Fremdes in fremden Sprachen* (München 2001), 19–41, zu Aristoteles' *Rhetorik* hier 34f.

177 Siehe meine Ausführungen dazu oben.

178 Gernot Krapinger übersetzt diese zentrale Stelle zum Verhältnis von Sprache und Polis auf bezeichnende Weise falsch. Dort, wo bei Aristoteles die ›Fremden‹ (ξένοι) stehen, die man bewundert, setzt er die ›Freunde‹ ein: »Die Menschen erleben ja hinsichtlich des sprachlichen Ausdrucks dasselbe wie im Umgang mit den Freunden [sic] und Mitbürgern.« Aristoteles, *Rhetorik*,

Die poetische Topologie sprengt den Rahmen der Polis und ist genau deshalb zu bewundern: »Deswegen muss man die gebräuchliche Sprache fremdartig machen«, so Aristoteles, weil man »nämlich Bewunderer der entlegenen Dinge« ist.

Ist das Staunen (*θαυμάζειν*) nicht nur der Beginn der Philosophie,¹⁷⁹ sondern initiiert es auch die Dichtung,¹⁸⁰ so nimmt diese Bestimmung nicht primär eine metaphorische Sprache in den Blick. Denn die Metapher und der herrschende Sprachgebrauch sind keineswegs Gegensätze: »[D]er übliche und der eigentümliche Ausdruck [*τὸ δὲ κύριον καὶ τὸ οἰκείον*] sowie die Metapher [*μεταφορά*] sind als einzige für die sprachliche Form der ungebundenen Rede nützlich. Ein Zeichen dafür ist, dass alle allein diese gebrauchen; alle nämlich unterreden sich mit Metaphern und den eigentümlichen und üblichen Ausdrücken [*πάντες γὰρ μεταφοραῖς διαλέγονται καὶ τοῖς οἰκείοις καὶ τοῖς κυρίοις*].«¹⁸¹ Wenn Aristoteles in der *Poetik* die Fremdheit der Sprache, das *xenikon* in der *lexis*, näher bestimmt, nennt er neben der »Glosse« und der »Wortdehnung« zwar auch die Metapher.¹⁸² Aber die Grundbestimmung des *xenikon* bleibt, dass es alles ist, was dem herrschenden Sprachgebrauch entgegensteht: »Fremdartig« nenne ich [...] alles das, was vom Normalen abweicht [*ξενικὸν*

übers. und hg. von Gernot Krappinger (Stuttgart 1999), 155. Obschon es sich wohl nur um einen Lapsus Calami Krappingers handelt, ist diese Fehlübersetzung doch sprechend, insofern sie genau das entfernt, was aus der Perspektive einer an Cicero und Quintilian geschulten Kenntnis der Rhetorik, in der sprachlich und politisch Fremdes abgewertet wird, die größte Irritation in Aristoteles' Text auslösen muss.

179 Vgl. Plat. *Tht.* 155d; Aristot. *metaph.* 982b.

180 Vgl. Stefan Matuschek, *Über das Staunen*. Eine ideengeschichtliche Analyse (Tübingen 1991), zum Staunen als »Ursprung und Ziel« der antiken Philosophie 8–23, zum Staunen in der antiken *Poetik* und Rhetorik 24–46. Vgl. zum Wechselverhältnis von Staunen und *Poetik* neuerdings auch Johannes Bartuschat, Nicola Gess, Hugues Marchal, Mireille Schnyder (Hg.), *Poetik des Staunens*. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven (Paderborn 2019), sowie Nicola Gess, *Staunen*. Eine *Poetik* (Göttingen 2019).

181 Aristoteles, *Rhetorik*, 132/Aristot. *rhet.* 1404b31–35.

182 Aristoteles, *Poetik*, übers. und erläutert von Arbogast Schmitt, Werke in deutscher Übersetzung, begründet von Ernst Grumach, hg. von Hellmut Flashar (Berlin 1956ff.), Bd. 5, 31/Aristot. *poet.* 1458a22f. – Waldenfels (*Das Phänomen des Fremden und seine Spuren in der klassischen griechischen Philosophie*, 35) bemerkt, dass Aristoteles in der *Poetik* gegenüber der *Rhetorik* »die Abgelegenheit und Ferne des Fremden mittels einer Relativierung« entschärfe, da, wie es in der *Poetik* heißt, »dasselbe Wort sowohl als Glosse [*γλωτταν*, d.h. als fremdartiges Wort; F.Ch.] als auch normal [*κύριον*] verwendet werden kann, nicht aber von denselben (Sprechern)« (Aristoteles, *Poetik*, 29/Aristot. *poet.* 1457b4f.).

δὲ λέγω ... πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον].¹⁸³ Freilich würde auch nach Aristoteles der ausschließliche Gebrauch des *xenikon* zur Dunkelheit, nämlich zur »Verrätselung« oder zum »Barbarismus« führen,¹⁸⁴ deren Gegensatz die Deutlichkeit ist, die vom *kyrion* ausgeht.¹⁸⁵ Das *xenikon* ist keine völlig andere Sprache, sondern ein Fremdwerden der vermeintlich vertrauten. Der paradigmatische Ort dieser fremden *lexis* ist die Dichtung, die sich, wenn man so will, einer Fremdsprache nähert – und das heißt: nicht einfach einer beliebigen anderen Sprache, sondern dem Ort, an dem eine Sprache *in sich* zu einer fremden Sprache wird. Bis zu einem gewissen Grad kann sich jedoch auch die Rede der fremdartigen Sprache der Dichtung annähern. Nur soll sie ihr Fremdwerden verbergen: »Wenn daher einer die Rede gut macht, wird sie offensichtlich fremdartig [*ξενικόν*] sein und (dabei) in der Lage, es zu verbergen [...].¹⁸⁶ Er wird also kryptopoetisch sprechen, gleichsam als unerkannter Dichter.

Wenn damit die Unterscheidung zwischen Rede und Dichtung nicht in einer strengen Differenz der Sprachverwendung begründet ist, sondern die beiden im – sichtbaren oder verborgenen – *xenikon* übereinkommen, stellt sich schließlich die Frage, ob auch die philosophische Rede, deren Unklarheit Aristoteles am Beispiel Heraklits kritisiert, stets mit dem herrschenden Sprachgebrauch übereinstimmen und entsprechend deutlich sein muss. Immerhin vermerkt Cicero mit Bezug auf den späten Platon, dass die Sprache der Philosophie dunkel wird (und sich so womöglich gar der dichterischen annähert), wo die Sache, über die sie spricht, vom Gewohnten abweicht. In einem der fingierten Dialoge in *De finibus bonorum et malorum* erläutert das ciceronische Ich gegenüber einem seiner beiden Gesprächspartner, dem Epikureer Torquatus, dass der Begriff der *voluptas* bzw. *hēdonē* bei Epikur nicht normalem Sprachgebrauch entspreche und deshalb nicht verständlich sei. Wenn Epikur »klar und offen [*plane et aperte*] reden« wolle, aber »unsere Weise [zu sprechen] mißachtet«, sei jedoch bei dem, »der so redet, daß man ihn nicht versteht«, nicht immer Kritik angebracht.¹⁸⁷ Denn »auf zwei Arten« könne man unverständlich reden, ohne zugleich »dafür getadelt werden zu müssen«:

183 Aristoteles, *Poetik*, 31/Aristot. poet. 1458a22f.

184 Aristoteles, *Poetik*, 31/Aristot. poet. 1458a23–25.

185 Aristoteles, *Poetik*, 31/Aristot. poet. 1458a34: »[M]it dem normalen Wortgebrauch aber erzielt man Deutlichkeit« (τὸ δὲ κύριον τὴν σαφήνειαν [ποιήσει]).

186 Aristoteles, *Rhetorik*, 132/Aristot. rhet. 1404b35f.

187 Marcus Tullius Cicero, *Über die Ziele des menschlichen Handelns*. *De finibus bonorum et malorum*, lateinisch/deutsch, hg., übers. und kommentiert

Man tut es entweder absichtlich wie Heraklit, der, wie man sagt, »den Beinamen des Σκοτεινός hatte, weil er allzu dunkel [*nimis obscure*] über die Natur sprach«, oder es ist die Dunkelheit der Sache, nicht der Worte, die bewirkt, daß man die Rede nicht versteht [*aut cum rerum obscuritas, non verborum, facit ut non intellegatur oratio*], wie dies in Platons *Timaios* der Fall ist.¹⁸⁸

Während die Dunkelheit Heraklits zwar als absichtlich bewerkstelligt (*de industria*) charakterisiert wird, Heraklit aber, wie man sage, doch »allzu dunkel über die Natur sprach«, weist Cicero darauf hin, dass es mitunter die Dunkelheit der Dinge (*rerum obscuritas*) sei, die zur Dunkelheit der Rede führe – dazu, dass man »die Rede nicht versteht«.

Der Abschnitt des *Timaios*, auf den sich Cicero damit wohl exemplarisch bezieht, ist *Timaios*' Rede von der *chōra*, die ebenso schwierige wie bis in die jüngste Zeit immer wieder neu gedeutete Passage in Platons Spätwerk über den Kosmos.¹⁸⁹ *Timaios* stellt bereits bei der ontologischen Grundunterscheidung zwischen dem ›immer Seienden‹ (τὸ ὄν αἰεί) und dem ›immer werdenden‹ (τὸ γιγνόμενον ... αἰεί)¹⁹⁰ fest, die »Erklärungen« (λόγοι) seien »mit den Gegenständen, deren Dolmetscher sie sind, eben auch verwandt (συγγενεῖς)«. ¹⁹¹ Das Sprechen *über* einen Gegenstand ist gewissermaßen auch ein Sprechen von diesem Gegenstand *her*. Wovon sie spricht, affiziert die Sprache, ja die Rede ist, so *Timaios*, mit ihrem Gegenstand ›verwandt‹.¹⁹² Wenn *Timaios* nach seiner ersten langen Rede erneut über das All zu sprechen anfängt,¹⁹³ führt er neben den

von Olof Gigon und Laila Straume-Zimmermann (München, Zürich 1988), 81–83/Cic. fin. 2,15f.

188 Cicero, *Über die Ziele des menschlichen Handelns*, 81–83/Cic. fin. 2,15.

189 Die anspruchsvollsten Lektüren der *Chōra*-Passage in den vergangenen Jahrzehnten sind: John Sallis, *Chorology. On Beginning in Plato's Timaeus* (Bloomington 1999); Jacques Derrida, *Chōra*, übers. von Hans-Dieter Gonddek (Wien 1990). Eine kritische Diskussion der äußerst umfangreichen Forschung bietet Kyung Jik Lee, *Platons Raumbegriff. Studien zur Metaphysik und Naturphilosophie im »Timaios«* (Würzburg 2000), Kap. V.

190 Plat. *Tim.* 28d–28a.

191 Platon, *Timaios*, griechisch/deutsch, hg., übers., mit einer Einleitung und mit Anmerkungen versehen von Hans Günter Zekl (Hamburg 1992), 31/Plat. *Tim.* 29b.

192 Cicero verwendet in seiner Übertragung des *Timaios* dafür den Terminus *cognatio* (›Verwandtschaft, enge Beziehung, Affinität‹): *Omni orationi cum iis rebus, de quibus explicat, videtur esse cognatio.* (Cic. *Tim.* 8)

193 Vgl. zur Rede vom ›Anfang‹ (*archē*) und den Anfängen der Rede im *Timaios* Sallis, *Chorology*, bes. 91–98.

ontologischen Grundgattungen des Seienden und des Werdenden eine »dritte Gattung« ein: »Der erneute Anfang über das All soll auf eine breitere Unterscheidungsgrundlage gestellt sein als der frühere: Dort haben wir zwei Arten für sich genommen. Jetzt ist von uns eine weitere, dritte Gattung zum klaren Begriff zu bringen [*ἄνδρ δὲ τρίτον ἄλλο γένος ἡμῖν δηλωτέον*].«¹⁹⁴ Statt die angekündigte klare begriffliche Bestimmung des *triton genos* vorzunehmen, räumt Timaios aber sogleich ein, dass ebendiese Bestimmung aufgrund ihres Gegenstands die Rede vor erhebliche Schwierigkeiten stellt: »[J]etzt jedoch scheint die Überlegung eine Art hereinzuzwingen, schwierig und dunkel [*χάλεπὸν καὶ ἀμυδρόν*] beim Versuch, mit Worten sie zu erhellen [*λόγοις ἐμφανίσαι*].«¹⁹⁵ Hat die dritte Gattung keine feste Gestalt, die in einer ebenso festgefügt Bestimmung zur Sprache zu bringen wäre, ergreift sich Timaios nun in einer Rede, die eine Reihe von Bildern vor Augen stellt, ohne dabei die *chōra* mit einem bestimmten Bild zu identifizieren.¹⁹⁶ Timaios vergleicht die *chōra* mit einer »Kindswärterin«, mit einer formbaren Masse »aus Gold«, mit einer »Mutter«, mit der »feuchte[n] Grundmasse« von Salben, mit »irgendwelchen weichen Massen« sowie im Hinblick auf die Entstehung des Alls mit dem »Worfeln von Korn.«¹⁹⁷ Die *chōra* ist nicht einfach ein Wort für einen voraristotelischen Raumbegriff.¹⁹⁸ Vielmehr bleibt dunkel, *was* sie ist. Denn das *triton genos* ist »selbst ausgestattet mit Nichtwahrnehmbarkeit durch Sinne, zugänglich nur einer Art Bastard-Schluß, kaum glaubhaft, auf das hinschauend wir denn ins Träumen geraten.«¹⁹⁹

Deshalb ist die Rede des träumerischen Timaios ebenso »schwierig und dunkel« wie dasjenige, worüber sie spricht und das gemäß Timaios' Grundsatz mit der Rede verwandt ist. Die Dunkelheit der *chōra* ist zugleich eine Dunkelheit der Rede über sie. Damit ist die Rede von

194 Platon, *Timaios*, 75/Plat. Tim. 48e.

195 Platon, *Timaios*, 75/Plat. Tim. 49a.

196 Dass überhaupt die Rede in und von Bildern, Vergleichen oder Metaphern der *chōra* nicht entsprechen kann, weil diese Rede die ontologische Fundamentaldifferenz von Sein und Werden, von Ur- und Abbildern voraussetzt, während die *chōra* als »dritte Gattung« weder dem einen *noch* dem anderen oder *sowohl* dem einen *als auch* dem anderen angehört, vermerkt mit Nachdruck Derrida, *Chōra*, 15.

197 Platon, *Timaios*, 75–87/Plat. Tim. 49a–53a. Vgl. dazu im Einzelnen Sallis, *Chorology*, 98–113.

198 Vgl. zur Kritik an der Übersetzung von *χώρα* mit »Raum« oder »Ort« bzw. »space« oder »place« ebd., 115.

199 Platon, *Timaios*, 85/Plat. Tim. 52b.

der *chōra*, die Chorologie des Timaios, gleichsam die Urszene einer philosophischen Rede, die auch *nach* der Kritik an der Dunkelheit der Vorsokratiker²⁰⁰ das Ideal der Deutlichkeit in Frage stellt, ja aufgrund der Schwierigkeit ihres Gegenstands, mit dem sie verwandt ist, in Frage stellen *muss* – und zugleich diese Schwierigkeit, die auch und gerade eine Schwierigkeit der Rede ist, in der Rede reflektiert.

Dieses Moment der Reflexion ist entscheidend. Wenn in den folgenden Untersuchungen zur Unverständlichkeit jeweils der Punkt herausgestellt werden soll, an dem theoretische Entwürfe angesichts der Dunkelheit ihres Gegenstands – der Dunkelheit der Dichtung, der Kunst überhaupt, der Sprache – ihre eigenen Voraussetzungen befragen, so ist, was dunkel ist und sich nicht aufhellen lässt, nicht einfach ein beliebiger Gegenstand. Vielmehr stellt die Dunkelheit das Verhältnis zum Gegenstand, was immer dieser auch sei, fundamental in Frage – und damit auch die jeweiligen Voraussetzungen seiner Betrachtung. Davon ist ex negativo auch eine Rhetorik der Deutlichkeit geprägt, wie sie Quintilian entwickelt, wenn sie nicht zulassen will, dass der Sinn der Rede nicht selbstverständlich ist. Die Rede soll, ja sie muss sich Quintilian zufolge von selbst verstehen. Aber der entsprechende Aufwand an redetechnischen Prinzipien der Deutlichkeit ebenso wie die Probleme, in die sich diese Prinzipien insbesondere in Hinsicht auf die *verba propria* verwickeln, legen ein beredetes Zeugnis ab von ihrem Schattenbild, der dunklen Sprache. Gegenüber den grundsätzlichen Problemen des Verstehens, die mit der *obscuritas* auch dort aufgeworfen werden, wo diese als *vitium* gilt, deutet Aristoteles' Rede vom Fremdartigen der Dichtung auf einen Bereich, der nicht unter den *Fehler* der Undeutlichkeit fällt, aber vom herrschenden Sprachgebrauch abweicht, der Aristoteles zufolge die Deutlichkeit bewirkt. Dass die Sprache der Dichtung so fremd und bewundernswert ist, wie diejenigen, die außerhalb der Polis leben, fremd und bewundernswert sind, impliziert dabei freilich auch eine ethische Dimension des sprachlich Fremdartigen. Während Cicero und Quintilian die unrein sprechenden Fremden aus dem Raum der Rede verbannen wollen, mischen sich bei Aristoteles gleichsam die *xenoi*, die Fremden, unter die *politai*, die Mitbürger – unerkannt in der Rede und ganz offen in der Dichtung. Neben einem erneuten Blick auf die rhetorischen Einzelbestimmungen der *obscuritas*, die mit Nietzsche nun noch einmal kritisch aufgegriffen werden, und

200 Vgl. Plat. *soph.* 243d–244b und meine Ausführungen zu Heideggers *Sophistes*-Deutung unten.

der Analyse prinzipieller Probleme einer Reflexion der Dunkelheit wird deshalb im Fortgang der Ausführungen auch auf diese ethische Dimension zurückzukommen sein.

Zur Dunkelheit der Rede in Nietzsches Rhetorikvorlesungen

»Ganz falscher Gegensatz.«
Nietzsche, *⟨Darstellung der antiken Rhetorik⟩*²⁰¹

Die Vorlesungen zur Rhetorik, die Nietzsche ab Wintersemester 1872/73 an der Universität Basel hält²⁰² und deren Vorarbeiten im Jahr der Publikation der *Geburt der Tragödie* einsetzen, nämlich spätestens im September 1872,²⁰³ überführen die Nietzsche als Altphilologen vertraute Geschichte und Systematik der Rhetorik in ein von Gustav Gerber übernommenes und radikalisiertes Denken der

201 KGW II 4, 443. – Winkelklammern bezeichnen hier und im Folgenden Ergänzungen der Herausgeber (der Titel »Darstellung der antiken Rhetorik« stammt nicht von Nietzsche).

202 Im Manuskript erhalten sind die *Geschichte der griechischen Beredsamkeit*, der *Abriss der Geschichte der Beredsamkeit*, die *Einleitung zur Rhetorik des Aristoteles* sowie die dazugehörige Teilübersetzung der aristotelischen *Rhetorik* und – sicherlich am bedeutendsten – die *⟨Darstellung der antiken Rhetorik⟩* (KGW II 4, 363–611). Zur Datierung der Rhetorikvorlesungen bzw. der zu den Vorlesungen gehörigen Manuskripte vgl. Glenn Most, Thomas Fries, *⟨⟩: Die Quellen von Nietzsches Rhetorik-Vorlesung*, in: Tilman Borsche, Federico Gerratana, Aldo Venturelli (Hg.), *›Centauren-Geburten‹. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche* (Berlin, New York 1994), 17–46, hier 18–20; Fritz Bornmann, *Zur Chronologie und zum Text der Aufzeichnungen von Nietzsches Rhetorikvorlesungen*, in: Nietzsche-Studien 26 (1997), 491–500; Martin Stingelin, *Rhetorik*, in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart, Weimar 2000), 313–315, hier 313.

203 Nietzsche entleiht am 28.9.1872 Gustav Gerbers für die Rhetorikvorlesungen grundlegende Studie *Die Sprache als Kunst*, Bd. 1 (Bromberg 1871), sowie von Richard Volkmann *Hermagoras oder Elemente der Rhetorik* (Stettin 1865) und *Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht* (Berlin 1872) aus der Basler Universitätsbibliothek. *Hermagoras oder Elemente der Rhetorik* hat Nietzsche ein erstes Mal bereits am 26.4.1872 ausgeliehen. Vgl. Luca Crescenzi, *Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher (1869–1879)*, in: Nietzsche-Studien 23 (1994), 388–442, hier 416, 418f.

Sprache als Rhetorik.²⁰⁴ Während in der *Geburt der Tragödie* der Begriff des Rhetorischen noch fast vollständig fehlt und, wo überhaupt, eher abwertend verwendet wird,²⁰⁵ stehen die Vorlesungen im Zeichen einer Verallgemeinerung der Rhetorik, die nicht nur en passant in der oft zitierten Formulierung, die Sprache sei Rhetorik,²⁰⁶ festgehalten wird, sondern Nietzsches ganze systematische Darstellung der Rhetorik als Beschreibung von Sprache *überhaupt* – von der *Natur* der Sprache, die immer schon *Kunst* ist – zu lesen aufgibt.

Vor diesem Hintergrund griffe es entschieden zu kurz, den Abschnitt zum »Verhältniß des Rhetorischen zur Sprache«²⁰⁷ als einsamen Höhepunkt einer ansonsten eher schulhaften Vorlesung zu verstehen.²⁰⁸ Vielmehr erlaubt die Überführung der Darstellung der

204 Zum Verhältnis Nietzsches zu Gerbers Sprachphilosophie vgl. Martin Stingelin, *Nietzsches Wortspiel als Reflexion auf poet(olog)ische Verfahren*, in: Nietzsche-Studien 17 (1988), 336–349, Anthonie Meijers, *Gustav Gerber und Friedrich Nietzsche*. Zum historischen Hintergrund der sprachphilosophischen Auffassung des frühen Nietzsche, in: Nietzsche-Studien 17 (1988), 369–390, Andrea Orsucci, *Unbewußte Schlüsse, Anticipationen, Übertragungen*. Über Nietzsches Verhältnis zu Karl Friedrich Zöllner und Gustav Gerber, in: Tilman Borsche, Federico Gerratana, Aldo Venturelli (Hg.), »Centauren-Geburten«. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche (Berlin, New York 1994), 193–207, Most, Fries, («): *Die Quellen von Nietzsches Rhetorik-Vorlesung* sowie insbesondere Anthonie Meijers, Martin Stingelin, *Konkordanz zu den wörtlichen Abschriften und Übernahmen von Beispielen und Zitäten aus Gustav Gerber: Die Sprache als Kunst (Bromberg 1871) in Nietzsches Rhetorik-Vorlesung und in »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne«*, in: Nietzsche-Studien 17 (1988), 350–368.

205 Vgl. Josef Kopperschmidt, *Nietzsches Entdeckung der Rhetorik oder Rhetorik im Dienste der Kritik der unreinen Vernunft*, in: ders., Helmut Schanze (Hg.), Nietzsche oder »Die Sprache ist Rhetorik« (München 1994), 39–62, hier 39, Anm. 3, und KSA 1, 60, 123; positiv konnotiert nur ebd., 85. Die Abwertung ist am deutlichsten in Kapitel 8: »Durch eine eigenthümliche Schwäche der modernen Begabung sind wir geneigt, uns das aesthetische Urphänomen zu complizirt und abstract vorzustellen. Die Metapher ist für den ächten Dichter nicht eine rhetorische Figur, sondern ein stellvertretendes Bild, das ihm wirklich, an Stelle eines Begriffes, vorschwebt.« (Ebd., 60) – Obgleich Nietzsche die Probleme einer Unterscheidung zwischen Tropen und Figuren bewusst sind (vgl. KGW II 4, 449: die »Grenzbestimmung« sei »sehr schwer«; dazu auch Quint. inst. 9,1,1f. – Nietzsche übersetzt an derselben Stelle ohne Nachweis die Definition der Figur in Quintilians *Institutio oratoria*, 9,1,14) und obschon die Tropen von einigen der antiken Autoren Figuren (*figurae*) genannt werden (vgl. ebd., 9,1,2), wäre die Kategorisierung der Metapher als »rhetorische Figur« in den Vorlesungen zur Rhetorik kaum denkbar; die Metapher ist für den Nietzsche der Rhetorikvorlesungen der Tropus schlechthin.

206 KGW II 4, 426.

207 Ebd., 425–428.

208 So letztlich auch de Man in seiner im Übrigen emphatischen Lektüre der

Rhetorik in eine umfassende Philosophie der Sprache – genauer: die Überführung der Sprachphilosophie in die Rhetorik –, die Nietzsche in den Vorlesungen unternimmt, auch rhetorische Einzelprobleme in den Zusammenhang einer allgemeinen rhetorischen Theorie der Sprache zu stellen. Das soll im Folgenden für die rhetorische Kategorie der *obscuritas*, wie Nietzsche sie versteht, geleistet werden. Dabei wird sich zeigen, dass eine nur punktuelle Rezeption der Rhetorikvorlesungen, die sich auf die Passagen zum »Verhältnis des Rhetorischen zur Sprache« bezieht, durchaus ihr Recht hat. Denn das prinzipiell rhetorische Sprachverständnis wird mitunter durch die traditionelleren Elemente in Nietzsches Darstellung der Rhetorik konterkariert, und diese Elemente erhalten erst *umgekehrt*, bezogen auf das rhetorische Verständnis der Sprache, ihren systematischen Ort in Nietzsches Denken der Rhetorik.

In der *⟨Darstellung der antiken Rhetorik⟩* folgt auf den vielzitierten dritten Abschnitt der »§. 4. Reinheit, Deutlichkeit und Angemessenheit der elocutio«, der die Deutlichkeit ebenso wie die Dunkelheit der Rede zum Gegenstand hat.²⁰⁹ Nietzsche beginnt diesen vierten Teil seiner Darstellung mit der für das Problem der *perspicuitas*, der Deutlichkeit, wesentlichen Bestimmung der Korrektheit bzw. Reinheit der Rede. Die Reinheit – in klassischer Terminologie: die *puritas* bzw. *Latinitas*²¹⁰ – ist eng mit der Deutlichkeit oder Undeutlichkeit der Rede verbunden, weil sie einen Standard der Sprache etabliert, aufgrund dessen sich die Deutlichkeit und die Angemessenheit der Rede überhaupt erst bestimmen lassen. Quintilian, auf den sich Nietzsche in der *⟨Darstellung⟩* neben Aristoteles und Cicero fast durchgehend bezieht, stellt, wie oben ausgeführt, dem Kapitel zur *perspicuitas* im achten Buch der *Institutio* ein Kapitel zum »echt lateinische[n] Ausdruck« voran und vermerkt, nachdem er für die Einzelwörter gefordert hat, »daß sie echt lateinisch, durchsichtig, schmuckvoll und dem, was wir erzielen wollen, angemessen sind«, die Ausdrucksweise »müsse so wenig unrömisch [*peregrina*] und ausländisch [*externa*] wie

⟨Darstellung⟩: Paul de Man, *Rhetorik der Tropen* (Nietzsche), in: ders., *Allegorien des Lesens*, übers. von Werner Hamacher und Peter Krumme, mit einer Einleitung von Werner Hamacher (Frankfurt am Main 1988), 146–163, hier 147–149.

209 Dass die »Dunkelheit« (KGW II 4, 430) im Rahmen ihres Gegenteils, der »Deutlichkeit« (ebd.), verhandelt wird, folgt den antiken Vorgaben; vgl. Quint. inst. 8,2 und meine Ausführungen dazu oben.

210 Nietzsche verwendet den lateinischen Begriff auch selbst (vgl. KGW II 4, 429 und 439).

möglich sein.«²¹¹ Diese, wenn man so will, sprachpolitische Dimension der Rede treibt Quintilian mit der Anekdote auf die Spitze, dass ein einziges Wort genügt habe, um Theophrast als nicht ursprünglich attischen Sprecher zu identifizieren, und zwar kein Fremdwort, sondern ein von Theophrast zu oft verwendeter Attizismus, mithin eine Übererfüllung der Norm: Er spräche »zu attisch« (*nimum Attice*).²¹² Eine Erfüllung der sprachlichen Normen, wie sie ein *near-native speaker* leisten kann, genügt also noch nicht; die Rede darf *keinerlei* außerrömischen Ursprung verraten: »Deshalb sollten, wenn es sich ermöglichen läßt, alle Worte und der Tonfall den Redner durch einen Anhauch als Kind unserer Stadt verraten, so daß seine Rede völlig römisch erscheint [*ut oratio Romana plane videatur*], und nicht nur so, als sei ihr das Bürgerrecht verliehen worden.«²¹³

Vor dem Hintergrund dieser klassischen Forderung nach der *Latinitas* skizziert Nietzsche zunächst eine kurze Genealogie der ›reinen Rede‹, in deren Kern, wie sich sogleich zeigt, die Barbarismen wohnen:

Von »Reinheit« ist nur die Rede bei einem sehr entwickelten Sprachsinn eines Volkes, der vor allem in einer großen Societät, unter den Vornehmen u. Gebildeten sich festsetzt. Hier entscheidet sich, was als provinziell, als Dialekt u. was als normal gilt dh. »Reinheit« ist dann positiv der durch den usus sanktionirte Gebrauch der Gebildeten u. der Gesellschaft, »Unrein« alles, was sonst in ihr auffällt. Also das N i c h t A u f f ä l l i g e ist das Reine. An sich giebt es weder eine reine noch eine unreine Rede.²¹⁴

Die Reinheit der Sprache, die Voraussetzung der Deutlichkeit ist, ist Nietzsche zufolge nicht eine der Rede »[a]n sich« zukommende Qualität, sondern unterliegt gesellschaftlichen Festlegungen, die, einmal gesetzt, wirkmächtig werden, dabei aber als Setzungen nicht bewusst sind: »Sehr wichtiges Problem, wie sich das Gefühl für die Reinheit allmählich bildet u. wie eine gebildete Gesellschaft w ä h l t, bis sie das ganze Bereich umschrieben hat. Offenbar verfährt sie hier nach unbe-

²¹¹ Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, 137/Quint. inst. 8,1,1f.

²¹² Ebd., 8,1,2.

²¹³ Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, 139/Quint. inst. 8,1,3.

²¹⁴ KGW II 4, 428 (in diesem wie auch in allen übrigen Zitaten werden Eigenheiten der Schreibung und Zeichensetzung ebenso wie mögliche Versehen des Autors, soweit sie in den jeweiligen Editionen nicht emendiert sind, unverändert wiedergegeben).

wußten Gesetzen u. Analogien [...].«²¹⁵ Während Nietzsche die von ihm vermuteten Analogiebildungen nicht näher erläutert, wird im Fortgang der Argumentation deutlich, dass es die fortgesetzte *Wiederholung* bestimmter Formen durch eine Elite ist – »der durch den usus sanktionierte Gebrauch der Gebildeten u. der Gesellschaft« –, die über die Gestalt der reinen Sprache entscheidet. Denn unrein sind nicht nur bestimmte Typen der Abweichung von einem durch konsequente Analogien gebildeten System, sondern »alles, was sonst in ihr [der Gesellschaft] auffällt«. Deshalb sind es bei der Entstehung eines neuen sprachlichen Standards gerade die Barbarismen – von der überkommenen Norm abweichende Formen –, die durch wiederholten Gebrauch den neuen Standard begründen. Die Reinheit der Sprache ruht in Nietzsches kurzer Genealogie auf dieser Wiederholung der Barbarismen – die freilich nur Barbarismen sind in Bezug auf den älteren Standard, der sich seinerseits durch den wiederholten Gebrauch von Barbarismen bildete:

Barbarismen häufig wiederholt gestalten endlich die Sprache um: so bildet sich die *κοινή γλωσσο*, später die byzantinische *ῥωμαϊκὴ γλωσσο*, endlich das gänzlich barbarisierte Neu(-)Griechisch. Wie viel Barbarismen haben daran gearbeitet, um aus der Lateinischen die Romanischen Sprachen zu bilden. Und durch diese Barbarismen u. Solözismen kam es zu gutem, sehr gesetzmäßigem Französisch!²¹⁶

Sind die Regeln einmal festgesetzt und die vormaligen Barbarismen und Solözismen nur mehr als »reine Sprache« in Gebrauch, lässt sich das *katharon tēs lexēōs*, die Reinheit des sprachlichen Ausdrucks, als »allgemeines Erforderniß« bestimmen: »nicht nur grammatische Correktheit, sondern auch richtige Wahl der Worte«. ²¹⁷ Nietzsche zählt neun Typen von Barbarismen auf mit entsprechenden Beispielen aus

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd., 429. Diese Bemerkungen zitieren fast wörtlich einen Passus aus Gervers *Sprache als Kunst*, I 437 (vgl. Meijers, Stingelin, *Konkordanz*, 360). – Nietzsche definiert nachfolgend Barbarismen als »Verstöße[] gegen die Formenlehre« und Solözismen als »syntaktische[] Verstöße« (KGW II 4, 429, mit Hinweis auf die athenische Kolonie Soloi im kleinasiatischen Zilizien, wo besonders schlechtes Griechisch gesprochen worden sein soll). Im Allgemeinen versteht man unter Barbarismen Verstöße gegen die Reinheit im Einzelwort, unter Solözismen Verstöße gegen die Reinheit in der Wortverbindung (vgl. Groddeck, *Reden über Rhetorik*, 103).

²¹⁷ KGW II 4, 429.

dem Griechischen und Lateinischen; als zweite und dritte Gattung von Verstößen gegen das *katharon* nennt er die Solözismen – mit Beispielen von Lessing und aus Schillers *Wallenstein*²¹⁸ – und die *akyrologia*, die »Verstöße gegen die Synonymik«.²¹⁹

Diese unscheinbare letzte Gattung, die *akyrologia*, ist die entscheidende. Mit ihr geht Nietzsche zur Bestimmung der Deutlichkeit und der Dunkelheit über. Diese Bestimmung hat nun nicht mehr nur das Problem des Barbarisierens der Sprache im Blick, sondern denkt das *katharon* vom eigentlichen und uneigentlichen Sprachgebrauch her und verweist damit – wenngleich an dieser Stelle unausgesprochen – zurück in den Kern von Nietzsches Denken der Sprache als Rhetorik. Nietzsche führt aus:

Die *ἀκυρολογία* ist die Hauptsünde gegen die D e u t l i c h k e i t, dadurch daß sie die proprietas der Worte vernachlässigt. Unter proprietas im rhetorischen Sinne der Ausdruck zu verstehen, der eine Sache am vollständigsten bezeichnet quo nihil inveniri posset significantius Besonders Lysias wird gerühmt, er habe seine Gedanken stets durch *κύρια τε καὶ κοινὰ καὶ ἐν μέσῳ κείμενα ὀνόματα* ausgedrückt u. doch, beim Vermeiden des Tropus, seinem Gegenstand Schmuck Fülle u. Würde erwiesen habe.²²⁰

Die *akyrologia*, die »Hauptsünde gegen die D e u t l i c h k e i t«, verwendet Wörter entgegen ihrer *eigentlichen* Bedeutung anstelle des *kyrion*, des gewöhnlichen Ausdrucks, der den Gegenstand – anders als der Tropus, der durch seine Übertragungsleistung dem eigentlichen Ausdruck zuwiderläuft – am vollständigsten zur Sprache bringt. Nietzsche unterscheidet an dieser Stelle ebenso wenig wie Quintilian

218 Die Beispiele stammen von Gerber, *Die Sprache als Kunst*, I 433 (vgl. Meijers, Stingelin, *Konkordanz*, 361). Es handelt sich um Analogiebildungen nach anderen Sprachen, nämlich dem Lateinischen (Lessing) und dem Französischen (Schiller).

219 KGW II 4, 429f.

220 Ebd., 430. – Nietzsche zitiert aus Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 143/Quint. inst. 8,2,9: »Dagegen erweist sich als eine Leistung, die überdurchschnittliche Anerkennung findet, die Form, die auch gewöhnlich in diesem Sinn als treffender Ausdruck des Eigentlichen gelobt wird, d.h. als der Ausdruck, statt dessen sich ein bezeichnenderer nicht finden läßt« (*id est, quo nihil inveniri possit significantius*). Quintilians Wendung *quo nihil inveniri possit significantius* findet sich auch bei Gerber, *Die Sprache als Kunst*, I 361 (ohne Nachweis bei Meijers, Stingelin, *Konkordanz*); beim Konjunktiv Imperfekt (*posset*), den Nietzsche anstelle des Konjunktiv Präsens (*possit*) setzt, dürfte es sich um einen Abschreibfehler handeln.

zwischen *kyrion* und *proprietas*²²¹ und scheint Quintilians Kritik an mangelnder Deutlichkeit ohne Umschweife zu bestätigen. Die Fortsetzung lautet denn auch:

Die Dunkelheit entsteht durch Gebrauch veralteter Wörter u. Ausdrücke³, auch entlegener *termini technici*, durch unübersichtliche *Länge*, *durch verschränkte Wortstellung*, *durch Einschiesel u. Parenthesen*, ἀμφιβολίαι, die ἀδιανόγητα (wo hinter klaren Worten ein ganz anderer versteckter Sinn liegt. Der Redner muß nicht nur dafür sorgen daß man ihn verstehen kann, sondern daß man ihn verstehen m u ß.²²²

Nietzsche fasst an dieser Stelle die Erläuterungen zur *obscuritas* aus Quintilians *Institutio oratoria* zusammen.²²³ »Dagegen kommt es zu Dunkelheit«, so beginnt Quintilian den Abschnitt zur *obscuritas* im Kapitel über die *perspicuitas*, »durch Worte, die schon aus dem Gebrauch gekommen sind.«²²⁴ Nietzsches auf den »Gebrauch veralteter Wörter« folgender Hinweis auf »entlegene[] termini technici« entspricht der bei Quintilian nach Beispielen zu ungebräuchlichen Wörtern folgenden Anmerkung, es führten »auch Worte irre, die teils nur in manchen Gegenden vertrauter, teils Fachausdrücke [*artium*

221 Vgl. Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 141/Quint. inst. 8,2,3: »In dieser Form des eigentlichen Ausdrucks [*proprietas*] nun, die für jedes Ding den eigentlichen Namen gebraucht, liegt kein Vorzug der Rede, dagegen ist das, was gegen sie verstößt, ein Fehler. Er heißt bei uns »das Uneigentliche« [*improprium*], im Griechischen ἄκυρον.« Siehe meine Ausführungen dazu oben.

222 KGW II 4, 430. Die Anmerkungsnummer 3 ist von Nietzsches Hand; auf die dazugehörige Anmerkung werde ich im Folgenden zurückkommen.

223 Für eine quellenkritische Untersuchung, die für die folgenden Bemerkungen nicht vordringlich ist und im Hinblick auf Nietzsches Quintilian-Referenzen auch kaum systematisch durchzuführen wäre, sind auch die Vermittlungen der antiken Texte durch die von Nietzsche konsultierten Darstellungen der antiken Rhetorik zu berücksichtigen. Vgl. dazu grundsätzlich Most, Fries, <«): *Die Quellen von Nietzsches Rhetorik-Vorlesung*, sowie César Guardépaz, *Nachweise aus Richard Emil Volkmann*, *Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht (1872)*, in: *Nietzsche-Studien* 41 (2012), 371–375. Allerdings darf für Quintilians *Institutio oratoria* durchaus auch von einer Lektüre des Originaltextes ausgegangen werden, nicht nur aufgrund von Nietzsches Entlehnungen der *Institutio* aus der Universitätsbibliothek Basel (vgl. Crescenzi, *Verzeichnis*, 400f., 405), sondern auch wegen der Lesart einer Stelle aus der *Institutio*, die, wie Guardépaz nachweist, nicht auf Volkmann, sondern auf zeitgenössische Quintilian-Ausgaben zurückgeht (Guardépaz, *Nachweise*, 371, Anm. 2).

224 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 145/Quint. inst. 8,2,12.

propria] sind«. ²²⁵ Auch die folgenden drei Punkte (»unübersichtliche Länge«, »verschränkte Wortstellung«, »Einschiebsel u. Parenthesen«) entsprechen exakt den Bestimmungen in der *Institutio*, wobei Quintilian hervorhebt – was Nietzsche nicht wiedergibt –, dass diese syntaktischen Merkmale dunkler Rede der Verständlichkeit noch abträglicher sind als die lexikalischen. ²²⁶

Auch die *amphiboliai*, die zweideutigen Ausdrücke, und die hintersinnigen *adianoëta*, mit denen Nietzsche die Zusammenfassung der Merkmale dunkler Rede zunächst abschließt, sind nach Quintilian zu vermeiden, wobei Letztere – »wo hinter klaren Worten ein ganz anderer versteckter Sinn liegt« – nach Quintilian am schlechtesten sind. ²²⁷ Wenn Nietzsche in seiner dichten Wiedergabe von der als Verstoß gegen die *proprietas* verstandenen *akyrologia* ausgeht und auch darin, wie vermerkt, Quintilian folgt, so endet der Passus mit einem relativ frei wiedergegebenen, aber doch deutlich als Zitat erkennbaren Satz, der bei Quintilian am Ende des Kapitels über die *perspicuitas* steht. Bei Nietzsche heißt es: »Der Redner muß nicht nur dafür sorgen daß man ihn verstehen kann, sondern daß man ihn verstehen muß«; ²²⁸ bei Quintilian: *quare non, ut intellegere possit [iudex], sed, ne omnino possit non intellegere, curandum.* ²²⁹ Dass dabei die Passage über die *obscuritas* in der *⟨Darstellung⟩* nicht nur ein Referat in »Gänsefüßchen« ist – die Wiedergabe einer für Nietzsche nicht mehr aktuellen antiken Position –, ²³⁰ sondern durchaus affirmativ als Kritik an dunkler Rede zu verstehen, wird an den drei Zitaten aus

225 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 145/Quint. inst. 8,2,13.

226 Vgl. ebd., 8,2,14f. – Nietzsche lässt auch die von Quintilian ebenda gerügte Synchronie aus (*mixtura verborum*, die Kombination von Anastrophe und Hyperbaton), die Quintilian zwischen übermäßiger Wortsperrung und Parenthese anführt und der er einen besonders verdunkelnden Effekt zuschreibt. Die Auslassung ist bei der sonstigen Nähe zum Text der *Institutio* nicht recht erklärlich und könnte damit zu tun haben, dass Nietzsche mit den in der Vorlesung folgenden Schopenhauer-Zitaten (auch) die deutsche Sprache im Blick hat, in der Synchronien wesentlich seltener anzutreffen sind als im Lateinischen, dessen freie Wortstellung der Figur entgegenkommt.

227 Vgl. Quint. inst. 8,2,16–21. Der Amphibolie widmet Quintilian ein eigenes Kapitel (inst. 7,9) aufgrund ihrer Vielgestaltigkeit und der Auffassung »manche[r] Philosophen«, »es gäbe kein Wort, das nicht mehrere Bedeutungen hätte« (*quod non plura significet*; Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 110/Quint. inst. 7,9,1).

228 KGW II 4, 430.

229 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 149/Quint. inst. 8,2,24 (»Deshalb muß es nicht unsere Sorge sein, daß er [der Richter] verstehen kann, was wir sagen, sondern daß er es keinesfalls nicht verstehen kann.«).

230 Vgl. zur »Philosophie der ›Gänsefüßchen‹« KSA II, 580 (NF 1885, 37[5]).

Schopenhauers *Parerga* deutlich, die Nietzsche nachfolgend anfügt. Mit Schopenhauer merkt Nietzsche an, dass erstens die Dunkelheit zumeist von der »Undeutlichkeit des Gedankens« herrühre, welche »fast immer« aus der »Unrichtigkeit desselben entspringt«; die dunklen Redner wüssten zweitens »ganz gewiss nicht recht, was sie sagen wollen«, oder hätten schlicht »nichts zu sagen«. Drittens wirke jedes »überflüssige Wort [...] seinem Zweck entgegen« und mache »die mitzutheilenden Gedanken wieder dunkler u. immer dunkler«. ²³¹

Ist Nietzsches grundsätzliche Kritik an der *obscuritas*, Quintilian folgend, deren Vernachlässigung der »proprietas der Worte«, ²³² so stellt sich damit allerdings die Frage, in welchem Verhältnis diese Kritik zu einem Denken der Tropik steht, die er als »Abweichen von der proprietas« ²³³ bestimmt. Nietzsche räumt zwar eine mögliche Steigerung der Deutlichkeit durch die Tropen ein: »Die Deutlichkeit zu steigern durch Anwendung von Bildern u. Gleichnissen, oder ausdrucksvolle Kürze oder Amplifikation.« ²³⁴ Er folgt auch dabei aufs engste Quintilians Erläuterung der »allgemeinen Eigenschaften des ornatus [...]: ornatum est, quod perspicuo ac probabili plus est – also eine Steigerung (oder Modifikation) der Eigenschaften des Deutlichen u. des Angemessenen«. ²³⁵ Während hier formale Eigenschaften der Rede, die der Dunkelheit zugeordnet werden könnten – nämlich Metapher bzw. Bild und *simile*, *brevitas* und *amplificatio* –, der Deutlichkeit zuträglich sein sollen, merkt Nietzsche zugleich an,

231 KGW II 4, 430f. – Der dritte Punkt ist nicht ganz konsistent mit den ersten beiden, da er von der Dunkelheit der Rede nicht auf mangelnde Klarheit des Gedankens schließt, sondern die Art des Ausdrucks eines »mitzutheilenden Gedanken[s]« kritisiert. Nietzsche kompiliert an dieser Stelle allerdings drei nicht unmittelbar zusammenhängende Stellen, die er mit unmarkierten Auslassungen zitiert, lediglich durch – nicht von Schopenhauer stammende – Gedankenstriche voneinander absetzt und nicht in Anführungszeichen setzt. Vgl. Arthur Schopenhauer, *Ueber Schriftstellerei und Stil*, in: ders., *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften* (Berlin 1851), Bd. 2, 420–452, hier 436f. Schopenhauer trägt an dieser Stelle insbesondere eine Kritik an der Sprache des deutschen Idealismus vor (»Fichte, Schelling und Hegel«, ebd., 436), die in dem auf Wittgensteins Vorwort zur *Logisch-philosophischen Abhandlung* voraussetzenden Satz gipfelt: »Was ein Mensch zu denken vermag läßt sich auch allemal in klaren, faßlichen und unzweideutigen Worten ausdrücken.« (Ebd.)

232 KGW II 4, 430.

233 Ebd., 437 (Hervorh. F.Ch.).

234 Ebd.

235 Ebd.; das von Nietzsche auch selbst nachgewiesene Zitat bei Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 175/Quint. inst. 8,3,61 (»Das Schmuckvolle ist das, was mehr ist als nur durchsichtig und einleuchtend«).

dass ein *Zuwiel* an Metaphern ihr abträglich sei: »Ein übermäßiger Gebrauch von Metaphern verdunkelt u. führt zum Räthselhaften.«²³⁶ Die Frage, die sich mit Nietzsche zu diesen Bestimmungen stellt, betrifft ebendiesen ›übermäßigen Gebrauch von Metaphern‹ und mit ihm die Bedingungen der Möglichkeit einer Unterscheidung von eigentlicher und uneigentlicher Rede.

Eine »Grenze der Deutlichkeit«²³⁷ zu ziehen, wie Nietzsche es nennt, wird schon bei den Quintilian folgenden Einzelbestimmungen der *obscuritas* problematisch. Die erste Bestimmung – »Die Dunkelheit entsteht durch Gebrauch veralteter Wörter u. Ausdrücke« – versteht Nietzsche mit einer Fußnote, in der es heißt: »Es ist oft schwer zu sagen, was ein Archaismus sei: Adellung tadelt als Archaismen zB. heischen entsprechen Obhut bieder Fehde Heimat stattlich lustwandeln befahren Rund Schlacht Irrsal: als unzulässige Neologismen ›sich etwas vergegenwärtigen‹ liebevoll entgegenen Gemeinplatz beabsichtigen Ingrim m weinerlich.«²³⁸ Obgleich Nietzsche sie nicht weiter kommentiert, macht die Auswahl dieser Beispiele mit der entsprechenden Vorbemerkung doch deutlich, dass dieser ersten Bestimmung der Dunkelheit etwas durchaus Willkürliches anhaftet.²³⁹ Die Bestimmung ist keine der Sprache an sich, sondern unterliegt einer diachronen, mitunter auch einer synchronen Variabilität. Was für den Lexikographen des ausgehenden 18. Jahrhunderts ein Archaismus ist, kann durchaus dem *kyrion*, dem allgemeinen Gebrauch in den 1870er Jahren entsprechen. Und wenn die Reinheit der Sprache, wie Nietzsche ausführt, nicht mehr als eine gesellschaftlich gegründete Konvention ist, so beruht auch die »proprietas der Sprache«, deren Vernachlässigung Hauptkriterium für die Dunkelheit ist – nämlich

236 KGW II 4, 445.

237 Ebd., 439.

238 Ebd., 430.

239 Das bestätigt ein Blick in Nietzsches Quelle für diese Anmerkung: Gerber, *Die Sprache als Kunst*, I 436 (der von Nietzsche paraphrasierte Teil dieser Passage auch bei Meijers, Stingelin, *Konkordanz*, 361): »Liest man A d e l u n g (Ueber den Deutschen Styl, [dritte Aufl. 1789] Bd. I) das dritte Kapitel (p. 80–121) von der ›Reinigkeit‹ und vergleicht die dort von ihm als verwerflich bezeichneten Archaismen und Neologismen mit dem heutigen usus, so wird man sich wundern, wie oft das Urtheil des verdienten Gelehrten sich irrig zeigt.« Es folgt die Aufzählung, die Nietzsche übernimmt. Nietzsches eigene einleitende Bemerkung, es sei »oft schwer zu sagen, was ein Archaismus sei«, ist insofern grundsätzlicher als Gerbers Hinweis darauf, dass Adellung sich gerirt habe, als Nietzsche nicht von der Richtigkeit des eigenen Urteils ausgeht, um Adellung zu tadeln, sondern von der Schwierigkeit, überhaupt ein Urteil zu fällen.

die »Hauptsünde gegen die D e u t l i c h k e i t«²⁴⁰ –, auf einer Grenz-ziehung, die einem, wie es bei Nietzsche heißt, »[g]anz falsche[n] Gegensatz«²⁴¹ aufsitzt: der Unterscheidung zwischen einem tropischen und figürlichen Sprechen und eigentlicher Rede. Nietzsches Behandlung dieser Unterscheidung lässt keinen Zweifel daran, dass die Differenz von *proprium* und *translatio* lediglich »Conventionen der Sprache«²⁴² abbildet.

In »§.7. Der tropische Ausdruck« geht Nietzsche zunächst von Cicero und sodann wiederum von Quintilian aus – wobei die entsprechenden Passagen aus *De oratore* und der *Institutio* von Gerber übernommen sein dürften:

Cic. de orat. III 38 sagt, die metaphorische Redeweise ist von der Nothwendigkeit im Drang der Armut und Verlegenheit erzeugt, nachmals aber gesucht worden wegen ihrer Anmuth. Wie die Kleidung zuerst um die Kälte abzuwehren erfunden, nachmals auch zum Schmuck und zur Veredelung des Körpers gebraucht wurde, so entsprang der Tropus aus Mangel u. wurde häufig gebraucht, wenn er ergötzte.²⁴³

Cicero bzw. Crassus, der an dieser Stelle in Ciceros Dialog spricht, geht davon aus, dass es »bei den einfachen Worten drei Mittel« gebe, »die der Redner anwenden kann, um seiner Rede Glanz und Wirkung zu verleihen: ein Wort, das ungewöhnlich oder neu gebildet oder in übertragener Bedeutung angewandt ist« (*aut inusitatum verbum aut novatum aut translatum*).²⁴⁴ Während Crassus nur wenige Sätze benötigt, um das *verbum inusitatum* und das *verbum novatum* zu erläutern – nämlich durch »altertümliche Ausdrücke« und durch »Zusammensetzung« oder gänzliche Neubildung –,²⁴⁵ scheinen die Verhältnisse beim dritten Mittel, dem *verbum translatum*, komplizierter zu liegen. Der längere erläuternde Abschnitt zur uneigentlichen Rede beginnt mit der von Nietzsche übersetzten Bemerkung des Crassus zu ihrem Ursprung. Während zunächst aufgrund eines Mangels der

240 KGW II 4, 430.

241 Ebd., 443.

242 KSA I, 878.

243 KGW II 4, 442. – Vgl. Meijers, Stingelin, *Konkordanz*, 363f. Nietzsche übersetzt die bei Gerber lateinisch angeführte Stelle aus Cic. de orat. 3,155 (nach der heute üblichen Zählung).

244 Cicero, *De oratore*, 541/Cic. de orat. 3,152.

245 Cicero, *De oratore*, 541–543/Cic. de orat. 3,153f.

Sprache (*inopiae causa*) ein Wort in übertragener Bedeutung verwendet worden war, wurden die Übertragungen aus Vergnügen (*delectatio*) wiederholt – und später Übertragungen auch dort verwendet, wo sie nicht der Not der Sprache entspringen, aber die Rede mit Glanz (*splendor*) versehen:

Sofern man nämlich etwas, was sich mit dem eigentlichen Ausdruck kaum erklären läßt, auf übertragene Weise bezeichnet, so verdeutlicht die Ähnlichkeit der Sache, die wir mit dem uneigentlichen Wort einführen, das, was man verstehen soll. So sind die Übertragungen gleichsam Anleihen, da man etwas, das man nicht hat, anderswoher nimmt [*ergo haec translationes quasi mutuationes sunt, cum quod non habeas aliunde sumas*]. Ein wenig kühner sind diejenigen, die nicht der Not abhelfen, sondern der Rede etwas Glanz verschaffen.²⁴⁶

Nach Cicero ist die Verwendung der uneigentlichen Rede dabei innerhalb der Grenzen der Verständlichkeit zu halten; denn die *translatio* läuft stets Gefahr, zu unverständlicher Rede zu werden. Cicero lässt Crassus weiter erläutern: »Man wählt einen entsprechenden Zusammenhang und überträgt sodann die Worte, die eigens ihn bezeichnen, wie gesagt, auf einen anderen Zusammenhang.«²⁴⁷ Diese Dekontextualisierung ist dem *ornatus* zuträglich; zugleich droht dem Wort aber durch den fehlenden semantischen Zusammenhang der Sinn abhandenzukommen, der von ebendiesem Kontext abhängt: »Das bildet einen wirkungsvollen Schmuck der Rede, bei dem man sich jedoch vor Unverständlichkeit [*obscuritas*] zu hüten hat. Denn so entsteht das, was man Rätsel [*aenigmata*] nennt.«²⁴⁸ Die Bestimmung der Unverständlichkeit der Rede hängt bei Cicero ebenso wie bei Quintilian direkt von der Bestimmung uneigentlicher Rede ab; die Frage nach der *obscuritas* ist zugleich eine Frage nach der Struktur und Anwendung der *translationes*.

Nietzsche übersetzt Ciceros Annäherung an eine Definition der uneigentlichen Rede, *translationes quasi mutuationes sunt*, mit der Wendung: »Metaphern sind gleichsam geliehenes Gut, das man anderwärts nimmt, weil man es selbst nicht hat.«²⁴⁹ Diese Bestimmung verwendet selbst ein Wort in übertragener Bedeutung, nämlich die *mutuatio*, das

246 Cicero, *De oratore*, 543/Cic. de orat. 3,155f.

247 Cicero, *De oratore*, 549/Cic. de orat. 3,167.

248 Cicero, *De oratore*, 549–551/Cic. de orat. 3,167.

249 KGW II 4, 442.

Borgen, das den Begriff *translatio* erklären soll – der auch schon selbst, wie das griechische Wort *metaphora*, das er übersetzt, eine Metapher ist: *Über-Tragung*. Mit dem *quasi*, das Nietzsche mit »gleichsam« übersetzt, ist noch vor dem uneigentlichen Wort *mutuationes* die Differenz zwischen eigentlicher und uneigentlicher Bedeutung indiziert, die zugleich Thema des Satzes ist. Das Definiens *mutuationes* ist nur *gleichsam* identisch mit seinem Definiendum *translationes*. Aber auch dieses, das Definiendum, ist nicht identisch mit sich, ist nicht eigentliche Rede, die *translatio* selbst schon *translatio*. Eine Metapher – die Metapher zur Bezeichnung der Metapher: *translatio*, die ihrerseits die Metapher *metaphora* überträgt – wird *quasi* mit einer anderen Metapher identifiziert, um so in dreifach uneigentlicher Rede zu klären, was uneigentliche Rede sei. Bevor Nietzsche nun Bemerkungen Quintilians zur Metapher anführt, benennt er den Gegensatz, um den es den antiken Redelehrern zu tun sei: »Gegensatz der *κυριολογία κυριολεξία κυριωνυμία* und der *τροπική φράσις*. Oder *proprietas* u. *improprium* (*ἄκυρον*).«²⁵⁰ Die Frage, die Nietzsche mit den auf diesen Gegensatz folgenden Bemerkungen umtreibt, betrifft nicht nur die Definition der Metapher, sondern umgekehrt auch die Definition eigentlicher Rede: Was *bedeutet* der Begriff *proprietas*? Der Vorlesungstext führt nach der Benennung des Gegensatzes zunächst die Erläuterungen zur eigentlichen Rede bei Quintilian an:

Quintil. VIII 2,5 bezeichnet einmal als *proprietas* die niedere volksmäßige, von der man nicht immer abweichen könne, da man nicht für alles passende Ausdrücke habe [...]. Dergleichen *abusio* oder *κατάχρησις* sei nothwendig. Sodann ist ihm *proprietas* auch die Urbedeutung der Wörter [...]. Die eigentl. Bedeutungen erscheinen so als die älteren, schmucklosen.²⁵¹

Von den Bedeutungen der *proprietas*, die Quintilian in der *Institutio* unterscheidet,²⁵² hebt Nietzsche die zweite hervor, die »Urbedeutung

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Vgl. Quint. inst. 8,2,1–8: die »Benennung, die einem jeden Ding eigen ist« (Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 139/Quint. inst. 8,2,1); die ursprüngliche Bedeutung eines Wortes vor seiner Übertragung in andere Zusammenhänge (ebd., 8,2,7); hervorhebende Bezeichnungen und die spezifische Bedeutung eines Wortes neben seiner allgemeineren Verwendung (ebd., 8,2,8). Dass Nietzsche mit einer etwas verwirrenden Formulierung als erste Bedeutung der *proprietas* bei Quintilian diejenige »volksmäßige« Verwendung benennt, die übertragene Worte dort einsetzt, wo es keinen eigentlichen

der Wörter«. Bei Quintilian heißt es: »In einem zweiten Sinn nennt man ›eigentlich‹ unter mehreren Dingen, die die gleiche Bedeutung haben, das, wovon die übrigen hergeleitet sind [...].«²⁵³ Wenn Nietzsche zusammenfassend ergänzt, dass dabei die »eigent[lichen] Bedeutungen« als die »älteren, schmucklosen« erschienen, zitiert er damit wörtlich, wenngleich ohne Nachweis, Gerber.²⁵⁴ Im unmittelbaren Fortgang übernimmt er auch eine Stelle aus Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* von Gerber, die dieser en passant anführt, um auf die nachfolgende Kritik an der überkommenen Auffassung der Metapher vorauszuweisen. Gerber leitet den Passus aus der *Vorschule* eher vorsichtig ein: »Das Gemisch verschiedener Richtungen der Betrachtung [der Metapher in den antiken Rhetoriken; F.Ch.] ist unschwer zu erkennen. / Eine bekannte Stelle aus Jean Paul's *Vorschule der Aesthetik*, welche sich der richtigen Auffassung nähert, führen wir hier noch an.«²⁵⁵ Die nachfolgende Definition exzerpiert Nietzsche nicht: »Dort [in der *Vorschule der Ästhetik*] werden die Metaphern ›abgedrungene Synonymien des Leibes und Geistes‹ genannt.«²⁵⁶ Jean Pauls Gedanke, dass die Metaphernbildung einer mehr oder weniger gewaltsamen – ›abgedrungenen‹ – Gleichsetzung körperlicher und geistiger Aspekte entspricht, perspektiviert auch seine nachfolgenden Überlegungen zur Genese ›eigentlicher‹ Rede. Die Metaphernbildung erfolgt – so die folgende, auch von Nietzsche zitierte Stelle – nicht aufgrund einer Überschreitung der Grenzen sprachlich bereits bestimmter Gegenstände, sondern bezeichnet Relationen, die einem eigentlichen Sprachgebrauch *vorausgehen*, ja diesen Sprachgebrauch überhaupt erst *bestimmen*. Denn die ›eigentliche Rede‹ bildet sich

Ausdruck gibt, ist eine reichlich ungenaue Wiedergabe der entsprechenden Stelle bei Quintilian (Quint. inst. 8,2,4f.), wo nicht mehr die erste und auch noch nicht die zweite Bedeutung der *proprietas* umrissen wird, sondern eine Einschränkung zum Begriff des Uneigentlichen expliziert ist. Nietzsches Wiedergabe entspricht an dieser Stelle aber derjenigen Gerbers, die hier die direkte Vorlage ist, wie auch am folgenden Zitat aus Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* ersichtlich wird.

253 Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 141/Quint. inst. 8,2,7 (mit dem auch von Gerber und Nietzsche angeführten Beispiel *vertex*).

254 Gerber, *Die Sprache als Kunst*, I 361 (vgl. Meijers, Stingelin, *Konkordanz*, 364).

255 Gerber, *Die Sprache als Kunst*, I 361.

256 Ebd. Gerber zitiert hier und im folgenden – von Nietzsche übernommenen – Zitat aus § 50 (»Doppelzweig des bildlichen Witzes«) der *Vorschule*; vgl. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, nach der Ausgabe von Norbert Miller hg., textkritisch durchgesehen und eingeleitet von Wolfhart Henckmann (Hamburg 1990), 184.

lediglich an der fortgesetzten Wiederholung bestimmter Metaphern aus. Jean Paul beginnt mit einem Vergleich, dem Nietzsche in seiner Wiedergabe zustimmt:

Dagegen richtig Jean Paul »Vorschule der Ästhetik« »Wie im Schreiben Bilderschrift früher war, als Buchstabenschrift, so war im Sprechen die Metapher, insofern sie Verhältnisse u. nicht Gegenstände bezeichnet, das frühere Wort, welches sich erst allmählich zum eigentl. Ausdruck entfärben mußte. Das Beseelen und Beleiben fiel noch in Eins zusammen, weil noch Ich u. Welt verschmolz. Daher ist jede Sprache in Rücksicht geistiger Beziehungen ein Wörterbuch erblaßter Metaphern.«²⁵⁷

Jean Pauls Bemerkungen, die Nietzsche nach Gerber zitiert, verbergen dabei nicht ihre eigene Tropik, sondern stellen sie mit der einleitenden Vergleichspartikel »wie« geradezu aus. Dass auch die auf den Vergleich folgenden Ausführungen nur als *uneigentliche* Rede über uneigentliche Rede zu verstehen sind, wird am »Entfärben« der Wörter ebenso wie an der metaphorischen Bestimmung der Sprache als »Wörterbuch erblaßter Metaphern« deutlich. Während ein Wort wie »entfärben« als bereits habitualisierte – entfärbte – Metapher kaum mehr auffallen würde, wird durch die Vergleichspartikel die Struktur uneigentlicher Rede hervorgehoben, werden die Metaphern gleichsam neu eingefärbt. Nietzsche schenkt dabei der spezifischen Perspektivierung Jean Pauls, die Sprache »in Rücksicht geistiger Beziehungen« verhandelt, keine Beachtung.²⁵⁸ Es ist die Struktur einer *zunächst* metaphorischen Sprache, die im Prinzip, obgleich zumeist nicht bewusst, *noch immer* – auch in der Rede über sie – metaphorisch ist, der Nietzsches ganze Aufmerksamkeit gilt.

Im Anschluss an das Zitat aus der *Vorschule der Ästhetik* kommt Nietzsche noch einmal auf die antike Auffassung der Metapher zu sprechen:

257 KGW II 4, 442f.

258 Im Zusammenhang lautet Jean Pauls Argument, dass der »frühe Mensch« die »Materie um ihn her« beseelt, also zunächst Tropen des Psychischen für die Welt verwendet – die aber, genau besehen, ihrerseits bereits Tropen des Leibes sind, da über das Geistige nicht anders als durch leibliche Tropen gesprochen werden kann: »nur aber, daß er – da ihm sein Ich selber nur in Gestalt eines sich regenden Leibes erscheint – folglich auch an die fremde Welt nichts anders oder Geistigeres auszuteilen hat als Glieder, Augen, Arme, Füße, doch aber lebendige, beseelte.« (Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, 185)

Die Alten konnten sich die Kunst nur als eine bewußte vorstellen; die nichtkünstlerischen Metaphern – in quo proprium deest, schrieben sie (wie Quintil.) den *indoctis ac non sentientibus* zu. [...] Also aus Verlegenheit u. Dummheit entstehen die volksthümlichen Tropen, aus Kunst u. Wohlgefallen die rednerischen. Ganz falscher Gegensatz. In gewissen Fällen ist die Sprache zu Übertragungen gezwungen, weil Synonyma fehlen, in andren Fällen sieht es aus als triebe sie Luxus: dann vornehmlich wenn wir die Übertragungen mit den eher gebräuchlichen Ausdrücken vergleichen können, erscheint die Übertragung als freies Kunstschaffen, die usuelle Bezeichnung als das »eigentliche« Wort.²⁵⁹

Von welchem »ganz falschen Gegensatz« ist die Rede? Nietzsche springt an dieser Stelle bei der Anordnung der Exzerpte aus der *Sprache als Kunst* zweimal mehrere Seiten in Gerbers Text zurück.²⁶⁰ Auf die von Nietzsche angeführte Formulierung Quintilians folgt bei Gerber ein Abschnitt, in dem es heißt:

Die Vorstellung des Quintilian ist uns geblieben. Tropen gelten als Kunstmittel des Ausdrucks; dass überhaupt der Tropus das Wesen des Wortes ausmacht, beachtete man nicht. Die Tropen in unserem Sinne gehören in die Betrachtung der Sprache als Kunst; sofern sie aus bewusstem Kunstschaffen hervorgehn, werden wir sie in dem zweiten Theile unseres Werkes behandeln, wo von der Kunst der Sprache die Rede ist. Wir bezeichnen sie dort mit den Namen der ästhetischen Figuren.²⁶¹

Die irrige Entgegensetzung betrifft bei Gerber und in den zentralen Passagen in Nietzsches *⟨Darstellung⟩* nicht schlicht die Unterscheidung zwischen »volksthümlichen Tropen«, die dort unvermeidlich sind, wo ein eigentlicher Ausdruck fehlt, und den »rednerischen«, die Teil des *ornatus* sind. Vielmehr »erscheint«, wie Nietzsche festhält, »die usuelle Bezeichnung als das »eigentliche« Wort«, und zwar dergestalt, dass das »eigentliche« Wort« nur den Usus einer habitualisierten tropischen und figürlichen Rede anzeigt. Die Metapher ist dabei Nietzsches Tropus – genauer: seine Synekdoche – für das tropische

259 KGW II 4, 443.

260 Er wechselt im bei ihm fortlaufenden Text zunächst von I 361 nach 358, sodann von I 358 nach 356 (vgl. Meijers, Stingelin, *Konkordanz*, 364f.).

261 Gerber, *Die Sprache als Kunst*, I 358.

und figürliche Wesen der Sprache schlechthin, das Paradigma einer immer schon künstlichen Rede:

Als wichtigstes Kunstmittel der Rhetorik gelten die *Tropen*, die uneigentlichen Bezeichnungen. Alle Wörter aber sind an sich u. von Anfang (an), in Bezug auf ihre Bedeutung Tropen. Statt des wahren Vorgangs stellen sie ein in der Zeit verklingendes Tonbild hin: die Sprache drückt niemals etwas vollständig aus, sondern hebt nur ein ihr hervorstechend scheinendes Merkmal hervor. [...] In summa: die Tropen treten nicht dann u. wann an die Wörter heran, sondern sind deren eigenste Natur. Von einer »eigentlichen Bedeutung«, die nur in speziellen Fällen übertragen würde, kann gar nicht die Rede sein.

Ebensowenig wie zwischen den eigentl. Wörtern u. den Tropen ein Unterschied ist, giebt es einen zwischen der regelrechten Rede und den sogenannten *rhetorischen Figuren*. Eigentlich ist alles Figuration, was man gewöhnliche Rede nennt.²⁶²

Gerber ersetzt den Gegensatz zwischen uneigentlicher und eigentlicher Rede durch die Unterscheidung einer »*Kunst der Sprache*«, nämlich der Anwendung rhetorischer Stilmittel, und der »*Sprache als Kunst*«, also der rhetorisch strukturierten Sprache überhaupt, deren verallgemeinerte rhetorische Kategorien er in der antiken Rhetorik bei aller Kritik an dieser partiell vorgeprägt findet.²⁶³ Nietzsche setzt in der Aneignung von Gerbers Sprachphilosophie ein noch enger gefasstes Kontinuum zwischen der rhetorischen Struktur der Sprache und der Redekunst voraus. Er unterscheidet lediglich zwischen bewusster und unbewusster Anwendung rhetorischer Mittel.

262 KGW II 4, 426f. Die Vorlagen für diese Formulierungen finden sich bei Gerber, *Die Sprache als Kunst*, I 333, 362f., 386, 391f. (vgl. Meijers, Stingelin, *Konkordanz*, 353f., 358). – Die Metapher tritt als eine Art Metatropus der Tropik und Figürlichkeit der Sprache im Allgemeinen besonders in der mit den Rhetorikvorlesungen in engstem thematischem und genetischem Zusammenhang stehenden Schrift *Ueber Wahrheit und Lüge* hervor (vgl. KSA I, 879, 880f.).

263 Vgl. Gerber, *Die Sprache als Kunst*, I 358, 391f. Gerber führt Dionysios' *De compositione verborum* und eine Stelle aus Quintilians *Institutio* an, um zu belegen, dass »auch die Alten schon vielfach« gesehen hätten, dass »eigentlich Alles Figuration sei, was man gewöhnliche Rede nenne« (ebd.; vgl. Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, II 255/Quint. inst. 9,1,12: »Daher gibt es in jenem ersteren und allgemeineren Sinn nichts, das nicht als Figur gestaltet ist [*quare illo intellectu priore et communi nihil non figuratum est*]«).

rischer Mittel: »Es ist aber nicht schwer zu beweisen, daß was man, als Mittel bewußter Kunst ›rhetorisch‹ nennt, als Mittel unbewußter Kunst in der Sprache u. deren Werden thätig waren, ja daß die Rhetorik eine Fortbildung der in der Sprache gelegenen Kunstmittel ist, am hellen Lichte des Verstandes.« Deshalb gebe es »gar keine unrhetoische ›Natürlichkeit‹ der Sprache, an die man appellieren könnte: die Sprache selbst ist das Resultat von lauter rhetorischen Künsten [...].«²⁶⁴ Diese Unterscheidung zwischen bewusster und unbewusster Rhetorik schränkt Nietzsche allerdings durch seine – nun wiederum eng an Gerber anschließenden – Erläuterungen zur Genese der Sprache ein, in der der einzelne Redner die Umgestaltung der Sprache initiiert: »Die Sprache wird geschaffen von den einzelnen Sprachkünstlern, festgestellt aber dadurch daß der Geschmack der Vielen eine Auswahl trifft. [...] Eine Figur, welche keine Abnehmer findet, wird Fehler.«²⁶⁵

Kann von einer ›eigentlichen Bedeutung‹, der *proprietas*, nach Nietzsche »gar nicht die Rede sein«,²⁶⁶ so wird nun dadurch unverkennbar, dass der klassischen Kritik an der *obscuritas*, wie Nietzsche sie wiedergibt, das Hauptargument fehlt. Denn die *akyrologia*, die, als »Hauptsünde gegen die Deutlichkeit«, »die proprietas der Worte vernachlässigt«,²⁶⁷ also uneigentliche Rede ist, ist mit Rücksicht auf Nietzsches Verallgemeinerung der Tropik – die auch die Figuren einschließt – die Bestimmung von Sprache überhaupt. Das »Vermeiden des Tropus«,²⁶⁸ aufgrund dessen insbesondere Lysias' logographische Prosa als herausragendes Beispiel der Deutlichkeit gerühmt werde, unterliegt einer nach Nietzsche obsoleten Differenzierung zwischen den *verba propria*, den eigentlichen Wörtern, und den *verba translata*. Obgleich die klassische Bestimmung der *obscuritas* aufgrund eines einmal gesetzten Usus durchaus möglich ist, gelten ihre Kriterien und zumal der Makel uneigentlicher Rede

264 KGW II 4, 425. – Diese zentralen Formulierungen sind ohne direkte Vorlage bei Gerber, weshalb de Mans Feststellung zuzustimmen ist, in Nietzsches Rhetorikvorlesungen sei »die direkte Behauptung, daß die paradigmatische Struktur der Sprache rhetorisch sei und sich nicht repräsentativ oder expressiv auf eine referentielle, eigentliche Bedeutung beziehe, [...] kategorischer formuliert als in den Texten seiner Vorgänger, von denen sie sich herleiten läßt« (de Man, *Rhetorik der Tropen*, 149).

265 KGW II 4, 427; die Vorlage bei Gerber, *Die Sprache als Kunst*, I 412 f. (vgl. Meijers, Stingelin, *Konkordanz*, 359).

266 KGW II 4, 427 (Hervorh. F.Ch.).

267 Ebd., 430.

268 Ebd.

genauer besehen nicht nur für die vom allgemeinen Sprachgebrauch abweichende Rede, sondern für jede Rede, die eine *translatio* einbezieht, und deshalb, will man Nietzsches zentralen Argumenten aus den Rhetorikvorlesungen folgen, für *jede* Rede. Die Dunkelheit wäre, so besehen, nicht mehr ein Spezialfall bestimmter Weisen der Äußerung, sondern ein *generelles* Charakteristikum von Sprache, insofern diese stets und wesentlich uneigentlich – übertragend – ist. Ist die uneigentliche Rede als »Hauptsünde gegen die Deutlichkeit« der Hauptgrund für dunkle Rede und ist weiter die Abweichung von der *proprietas*, das *improprium*, Kennzeichen von Sprache überhaupt, so ist Rede immer schon uneigentlich und also immer schon dunkel. Die Dunkelheit der Rede gründet dann nicht in den Fehlern einer undeutlichen *lexis*, sondern in der Dunkelheit der Sprache selbst. Diese *primäre* Dunkelheit der Sprache – deren »eigenste Natur«²⁶⁹ die Tropen sind – lässt nur insofern eine klassisch-rhetorische Bestimmung der *obscuritas* zu, als der Usus, die fortgesetzte Wiederholung bestimmter Tropen und Figuren, die allgemeine Rhetorizität der Sprache verbirgt. Die Abweichung vom Usus hat eine nur *sekundäre* Dunkelheit zur Folge, die den antiken und von Nietzsche wiedergegebenen Kriterien der Reinheit und Deutlichkeit widerspricht und erst bei einer genaueren Lektüre die Uneigentlichkeit auch des Usus offenbart.

In der aristotelischen *Rhetorik*, die Nietzsche eingeleitet und zu Teilen übersetzt hat, wird die *akyrologia*, die gemäß der *⟨Darstellung der antiken Rhetorik⟩* zu Undeutlichkeit führt, von Nietzsche ebenso wie in seinen Vorlesungen als uneigentliche Rede aufgefasst und – dem argumentativen Zusammenhang der *Rhetorik* folgend – insbesondere der Dichtung zugeordnet. Es heißt dort in Nietzsches Übersetzung:

Lassen wir nun diese Betrachtung und definieren wir zuerst einmal als Tugend des Stils die Deutlichkeit. Der Beweis dafür liegt darin, dass eine Rede gar nicht diese Aufgabe lösen wird, wenn sie ihren Gegenstand nicht deutlich macht. Zweitens: er soll nicht niedrig und nicht übertrieben sein, sondern geziemend: was z.B. der poetische Stil für die Rede nicht ist, ob er schon nicht niedrig ist. Von den Nomina und Verba sind es die eigentlichen Wörter, welche den Stil deutlich machen, während die andern, uneigentlichen, wie sie alle in der Poetik zu lesen sind, den Stil erheben und verzieren;

denn das Abweichen vom Gewöhnlichen lässt ihn würdevoller erscheinen [...].²⁷⁰

Während der »poetische Stil« für die Rede unangemessen und in Nietzsches Übersetzung deren »Deutlichkeit« abträglich ist, verweist Aristoteles auf die *Poetik* und damit auf seine Theorie der Sprache der Dichtung, die, wie es an dieser Stelle in Nietzsches Übersetzung heißt, den »uneigentlichen« Wörtern gilt.²⁷¹ Freilich differenziert Nietzsche in Einklang mit Quintilian nicht zwischen dem *kyrion*, dem »Gewöhnlichen« im Vokabular von Nietzsches Übersetzung, und den »eigentlichen Wörter[n]«. ²⁷² Nietzsches Übersetzung stellt damit nicht nur wie Aristoteles heraus, dass der Dichtung anders als den drei Redegattungen die Lizenz zu einer vom »Gewöhnlichen« abweichenden Sprache erteilt wird; er weist ihrer Produktion ebenso wie ihrer Rezeption vor dem Hintergrund seiner Rhetorikvorlesungen auch den Ort einer entschieden uneigentlichen und mithin undeutlichen Sprache zu. Diese ostentative – obschon in der oben verwendeten Terminologie *sekundäre* – Dunkelheit der Sprache der Dichtung indiziert aber unter den erläuterten Voraussetzungen von Nietzsches Sprachdenken auch die *primäre* Dunkelheit der je schon uneigentlichen Sprache. Es wäre dann gerade die uneigentliche, tropische Struktur der Dichtung, die der prinzipiellen Uneigentlichkeit der Sprache, wie Nietzsche sie umreißt, evidentermaßen entspricht und diese, so besehen, vor Augen führt. Nietzsches rhetorische Theorie der Sprache – einer Sprache, die je schon auf prinzipielle Weise uneigentlich und deshalb dunkel ist – korrespondiert mit der Dichtung, wie sie Aristoteles in Nietzsches Übersetzung exponiert. Dabei unterstreicht seine Übersetzung Aristoteles' Terminus für das »Fremdartige« (*τὸ ξενικόν*) der dichterischen Sprache, indem er in der aristotelischen Analogie von *polis* und *lexis* die »Fremden« als besonders »wichtig«, ja als »wichtiger« hervorhebt:

[D]enn das Abweichen vom Gewöhnlichen lässt ihn [den Stil] würdevoller erscheinen; genau so wie es den Menschen im Verkehr mit Fremden geht, welche sie wichtiger sehen als ihre Mitbürger.

270 KGW II 4, 600f. (übersetzt ist Aristot. rhet. 1404b).

271 Nietzsche weist in der Anmerkung 29 zu seiner Übersetzung auf poet. 1458a hin (KGW II 4, 600).

272 Vgl. zur Problematik der Gleichsetzung von *kyrion* und *proprium* bzw. *akyrion* und *improprium* meine Ausführungen oben.

Daher muss man seiner Sprache einen fremdartigen Beiklang geben; denn die Menschen sind Bewunderer des Entfernten [...].²⁷³

Denkt man die Terminologie dieser Übersetzung vor dem Hintergrund der Rhetorikvorlesungen konsequent zu Ende, so ist das »Abweichen vom Gewöhnlichen« nicht deshalb »uneigentlich«, weil es sich – wie bei Quintilian – um eine übertragene im Gegensatz zu einer nicht übertragenen Redeweise handelt. Denn alle Rede ist Nietzsche zufolge übertragen. Vielmehr heißt »uneigentlich« dann nur – und damit wird Nietzsches Übersetzung präziser, als sie zunächst scheint –, dass es die vom »Gewöhnlichen« abweichende Uneigentlichkeit im Rahmen der allgemeinen tropischen Verfasstheit der Sprache ist, die in der Dichtung hervortritt und sich als solche ausstellt, obschon sie im Prinzip nicht uneigentlicher ist als der gewöhnliche Sprachgebrauch. Genau darin liegt dann auch der »fremdartige[] Beiklang«, das bewundernswerte *xenikon* der Dichtung. Nietzsche scheint dabei in seiner Übersetzung der *Rhetorik* den Begriff des *xenikon* als beinahe austauschbar mit dem Dichterischen zu verwenden. Denn obschon er bei seiner Übersetzung in lateinischer Schreibrift offenbar eine Reinschrift anfertigen will und sich in den Korrekturen fast immer für eine definitive Fassung entscheidet,²⁷⁴ lässt er für »das Dichterische« an einer Stelle auch das als Übersetzungsvariante hinzugefügte »Fremdartige?« ohne Streichung stehen, so als wären die beiden Begriffe – mit dem Vorbehalt eines von Nietzsche hinzugefügten Fragezeichens – synonym.²⁷⁵ Ist Nietzsches Rhetorikvorlesungen zufolge die uneigentliche Rede, die das Hauptmerkmal der *obscuritas* ist, ein Kennzeichen von Sprache

273 KGW II 4, 601.

274 Vgl. die »Vorbemerkung« der Herausgeber, KGW II 4, V.

275 KGW II 4, 601. – Es handelt sich allerdings beim »Dichterische[n]« und »Fremdartige[n]« an dieser Stelle um eine fehlerhafte Übersetzung. Nietzsche sucht das Subjekt des Satzes, von dem er offenbar glaubt, dass es im Prädikat enthalten sei, und das er zunächst nicht im *πρέπον* erkennt – dem rhetorischen Grundbegriff der Angemessenheit, den noch Cicero im *Orator* unter Verwendung des griechischen Terminus einführt (Cic. orat. 70). Nietzsche bemerkt den Fehler jedoch umgehend, wenn er nach dem Vermerk »Rectius« (KGW II 4, 601) die vorangehenden Sätze noch einmal übersetzt und nun für *πρέπον* »das Ziemliche« als Subjekt einsetzt (ebd.). Gleichwohl – und unabhängig vom Übersetzungsfehler – ist die Alternative »das Dichterische«/»Fremdartige?« in der ersten Version sprechend. Denn sie lässt erkennen, dass Nietzsche das »Fremdartige« und »Dichterische« in dieser Passage der *Rhetorik* in so unmittelbarem argumentativen Zusammenhang sieht, dass er nicht entscheiden will, welches Wort als Subjekt des Satzes passender ist.

überhaupt, so zeigt sich diese Rhetorizität der Sprache paradigmatisch im »fremdartigen Beiklang« der Dichtung. Auch das »Fremdartige« der Dichtung weist unter diesen Bedingungen auf Eigenheiten der Sprache überhaupt hin, die sich in der Dichtung zeigen, während sie gewöhnlich unsichtbar bleiben.

An einer Stelle in den Rhetorikvorlesungen spricht Nietzsche allerdings auch noch einen anderen Schauplatz der *obscuritas* an: die Szene der Auslegung. Im Zusammenhang mit der Verwendung von Archaismen im Abschnitt zur »Modifikation der Reinheit« führt Nietzsche Quintilian an: »Verständig Quintil. I, 6, 39 eine Rede sei fehlerhaft si egeat interprete«. ²⁷⁶ Dass eine Rede »fehlerhaft« sei, wenn sie eines Interpreten bedürfe – sich also nicht von selbst versteht –, entspricht dem Satz, der Redner müsse dafür sorgen, »daß man ihn verstehen muß«, mit dem Nietzsche seine Paraphrase der Kriterien der *obscuritas* beschließt. ²⁷⁷ Das Verstehen soll sich von selbst verstehen; wo es eines *interpretes* bedarf, ist die Rede fehlerhaft, da unrein bzw. undeutlich. Stellt aber Nietzsche in seinen einleitenden Bemerkungen zur Reinheit deren Kriterien in Frage und widerspricht er mit seiner rhetorischen Theorie der Sprache auf grundsätzliche Weise dem Gebot der durch eigentliche Rede bestimmten Deutlichkeit, so wird auch die Selbstverständlichkeit des Verstehens im besten Sinne fragwürdig. Wenn der spätere Nietzsche in publizierten Schriften ebenso wie in nachgelassenen Notaten auf das Problem der Dunkelheit zurückkommt, ist es denn auch gerade die Frage nach dem *interprete*, die im Vordergrund steht. Die Dunkelheit ist nicht nur ein Problem, das aus der rhetorischen Struktur der Sprache folgt, sondern auch eine Schwierigkeit des Verstehens und der Auslegung. Denn gerade die Dunkelheit der Sprache stellt den Interpreten vor umso größere Aufgaben, ja sie setzt ihn erst eigentlich ins Recht und verlangt eine Deutung des Nichtverständlichen.

Dieses Problem des Verstehens verhält sich in gewisser Weise strukturell analog zum Problem einer angemessenen Rezeption der Kunst in der *Geburt der Tragödie*; beide fordern ein anderes Verhältnis zu einem zunächst unverständlichen Gegenstand. Das Problem des Verstehens beim späten Nietzsche unterscheidet sich demgegenüber sowohl in seinen Voraussetzungen als auch in seinem Gegenstand von der frühen Ästhetik. In seinem frühen Versuch einer ästhetischen Wissenschaft konzipiert Nietzsche eine Rezeptionsäs-

²⁷⁶ KGW II 4, 440.

²⁷⁷ Ebd., 430.

thetik, die sich aufgrund der begrifflichen Unverständlichkeit der lyrischen Dichtung statt an überkommenen Begriffen an einer Produktionsästhetik orientieren will: am »Genius«, dem Künstler »im Actus der künstlerischen Zeugung«. ²⁷⁸ Wer sich hingegen wie der späte Nietzsche auch und gerade über seine eigene Unverständlichkeit äußert und gleichwohl ein mögliches Verstehen voraussetzt, ja dieses von seinem Leser, seiner Leserin verlangt, stellt die schwierige Aufgabe, wo wenn nicht *ein* Unverständliches, so doch *die* Unverständlichkeit zu verstehen – und sei es die Unverständlichkeit des Verstehens.

Zur Kritik der »philosophischen Kunstbetrachtung« der Lyrik in der *Geburt der Tragödie*

»Das Nichtverstehen des lyrischen Textes«
Nietzsche, NF 1871, 9[104]²⁷⁹

In den Kapiteln 5 und 6 seines philosophischen Erstlings *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* umreißt Nietzsche eine Theorie der Lyrik, die systematisch zu den Überlegungen zur Genese der Tragödie aus dem Dithyrambus gehört, aber eine gewisse Eigenständigkeit im Argumentationsgang bewahrt. ²⁸⁰ Nietzsche schließt darin an seine Ausführungen in der Vorlesung *Die griechischen Lyriker* an ²⁸¹ und setzt Überlegungen fort, in denen er von der unmittelbaren Zusammengehörigkeit von Musik und Dichtung ausgeht. Die Vorlesung beginnt mit Nietzsches Feststellung, dass die griechische Lyrik

²⁷⁸ KSA 1, 47.

²⁷⁹ KSA 7, 312.

²⁸⁰ Ich konzentriere mich im Folgenden in erster Linie auf diese beiden Kapitel, obschon sie gelegentlich zu den schwächeren Partien der *Geburt der Tragödie* gerechnet werden; vgl. Barbara von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« (Kapitel 1–12)* (Stuttgart 1992), 155, mit Verweis auf Michael Stephen Silk, Joseph Peter Stern, *Nietzsche on Tragedy* (Cambridge 1981), 153. Denn gerade diese Kapitel formulieren die Probleme, die das Musikalische in der Dichtung für deren Verständnis und damit für die Frage nach dem begrifflich Unverständlichen in der Dichtung aufwirft, mit der größten Ausführlichkeit und Schärfe.

²⁸¹ SS 1869, Wiederholungen mit Ergänzungen im SS 1871, SS 1874, WS 1874/75 und WS 1878/79; KGW II 2, 105–182. Zum Zusammenhang der Vorlesungen mit der *Geburt der Tragödie* vgl. auch von Reibnitz, *Ein Kommentar*, 27, 154.

»keinen Leser« kenne, »sondern immer nur einen Hörer«. ²⁸² Die Aufführungspraxis der Lyrik ist dabei an Gesang und Instrumentalbegleitung gebunden: »Die griechische Lyrik also verlangt den Vortrag und zwar den musikalischen. [...] Die Griechen lernten ein Lied gar nicht anders kennen als durch den Gesang.« ²⁸³ Diese Zusammengehörigkeit ist nicht nur eine der Aufführungspraxis, sondern wird von Nietzsche produktionsästhetisch nachgezeichnet: »Bei den Griechen gehörte aber Text und Musik so eng zusammen, daß ein und derselbe Künstler ohne Ausnahme beides schuf.« ²⁸⁴

Im Vortrag über *Das griechische Musikdrama*, dem ersten der beiden öffentlichen Basler Vorträge über die griechische Tragödie, zu deren Vorbereitung er ab Herbst 1869 Notizen angefertigt hat und die zu den Vorarbeiten des endgültigen Textes der *Geburt der Tragödie* gehören, ²⁸⁵ stellt Nietzsche die Zusammengehörigkeit von Lyrik und Musik in den Kontext der Genese der attischen Tragödie. Obgleich er in großer Nähe zu den Formulierungen in den Vorlesungen über *Die griechischen Lyriker* festhält, »daß der Dichter nothwendig auch der Komponist seines Liedes war« und die Griechen »auch beim Anhören das innigste Eins-sein von Wort und Ton« empfunden hätten, ²⁸⁶ wird die Musik dem Text untergeordnet:

Die Musik sollte die Dichtung unterstützen, den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situation verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu stören. [...] Die Musik ist also durchaus nur als Mittel zum Zweck verwendet worden: ihre Aufgabe war es, das Erleiden des Gottes und des Helden in stärkstes Mitleiden bei den Zuhörern umzusetzen. Nun hat ja auch das Wort dieselbe Aufgabe, aber es wird ihm viel schwerer und nur auf Umwegen möglich, dieselbe zu lösen. Das Wort wirkt zunächst auf die Begriffswelt und von da aus erst auf die Empfindung, ja häufig genug erreicht es, bei der Länge des Wegs, sein Ziel gar nicht. Die Musik dagegen trifft das Herz

282 KGW II 2, 107; vgl. auch die Nachschrift von unbekannter Hand (WS 1878/79) ebd., 375.

283 Ebd., 108; vgl. 375. Nietzsche weist allerdings im Abschnitt zu Archilochos auf die gesprochene *parakatalogē* als Ausnahme hin (ebd., 117).

284 Ebd., 108; vgl. 375.

285 Vgl. KSA 14, 41.

286 KSA 1, 529.

unmittelbar, als die wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht.²⁸⁷

Während die Musik die Dichtung lediglich »unterstützen« soll, ist sie doch eigentlich als »wahre allgemeine Sprache« besser geeignet für die »Aufgabe«, die für Musik und Dichtung dieselbe ist. Die Musik ist die Sprache, »die man überall versteht«, weshalb die Unzulänglichkeit der Dichtung, die »zunächst auf die Begriffswelt« wirkt, durch sie supplementiert werden kann. Wenn Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* eine am Primat der Musik orientierte Rezeptionsästhetik der Dichtung entwickelt, die die »Begriffswelt« so weit als möglich ausklammert, hält er im *Griechischen Musikdrama* noch daran fest, dass die Dichtung – die Lyrik und mutatis mutandis die Tragödie, wie Nietzsche sie begreift – zunächst inhaltlich verständlich zu sein hat. Und gerade dieser inhaltlichen Verständlichkeit soll die Musik zuträglich sein,²⁸⁸ und zwar mithilfe des Rhythmus, den Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* als apollinisches, ordnendes Element den dionysischen Elementen der Musik, nämlich Ton, Melos und Harmonie, entgegensetzen wird.²⁸⁹ Ein Gedicht bzw. Lied Pindars ebenso wie ein Chorlied in der Tragödie soll inhaltlich verstanden werden können:

Die aller erste Forderung war, daß man den Inhalt des vorge-
tragenen Liedes v e r s t a n d: und wenn man ein pindarisches oder
aeschyleisches Chorlied mit seinen verwegenen Metaphern und Ge-
dankensprüngen wirklich verstand: so setzt dies eine erstaunliche
Kunst des Vortrags und zugleich eine äußerst charakteristische
musikalische Accentuation und Rhythmik voraus.²⁹⁰

In der *Geburt der Tragödie* kehrt Nietzsche diese Hierarchie jedoch um – und setzt damit das Verstehen des Inhalts als erste Forderung beim Vortrag der lyrischen Dichtung außer Kraft. Dies wird in

287 Ebd., 528f.

288 Vgl. von Reibnitz, *Ein Kommentar*, 178: Nietzsche habe im *Griechischen Musikdrama* »den an Schopenhauers Musikbegriff orientierten Primat der Musik über die Sprache [...] noch nicht auf die antike Lyrik übertragen«.

289 Vgl. KSA 1, 33. Vgl. zu Nietzsches Denken des Rhythmus Friederike Felicitas Günther, *Rhythmus beim frühen Nietzsche* (Berlin, New York 2008) sowie neuerdings Elisa Ronzheimer, *Poetologien des Rhythmus um 1800*. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe (Berlin, Boston 2020), 186–199.

290 KSA 1, 530.

Nietzsches Genealogie der Kunst auch für das Musiktheater gelten: Die Oper ist gerade dort nicht eigentlich Kunst, sondern eine »Geburt des theoretischen Menschen«,²⁹¹ wo das Verstehen des Textes im Vordergrund steht, am deutlichsten – und deshalb Effekt einer »a u s s e r k ü n s t l e r i s c h e n T e n d e n z« – im Rezitativ.²⁹² Dem steht das »Schrecklich-Unerklärliche«²⁹³ der Musik Bachs, Beethovens und Wagners gegenüber, etwa die ebenso erschütternde wie »gänzlich unverständliche[] Wirkung«²⁹⁴ einer *Lohengrin*-Aufführung für den »allmählich zum kritischen Barbaren«²⁹⁵ gewordenen Zuhörer.

Das »Volkslied«, das Archilochos »in die Litteratur« eingeführt habe²⁹⁶ und das als lyrisches Gedicht sich zur Tragödie entfaltet,²⁹⁷ wird von der Musik nicht lediglich ergänzt oder vervollständigt, sondern ahmt diese nach, ist nachträgliche Übersetzung *per analogiam* der Musik ins Wort. Die Melodie sei, so Nietzsche, »d a s E r s t e u n d A l l g e m e i n e«, das im Text eine »Objektivierung« erleide.²⁹⁸ »Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich«,²⁹⁹ sie ist der Ursprung, die Matrix der lyrischen Dichtung, die sich damit von der erzählenden Natur des homerischen Epos unterscheidet.³⁰⁰ Nietzsche führt dazu Schillers Brief an Goethe vom 18. März 1796 an – ohne Rücksicht auf eine geschichtliche Entwicklung der lyrischen Dichtung, die von Nietzsche umrissene Struktur beansprucht Geltung über ihre historischen Manifestationen hinaus –, um den Primat einer

291 Ebd., 123.

292 Ebd., 120.

293 Ebd., 127.

294 Ebd., 144 (Hervorh. F.Ch.).

295 Ebd.

296 Ebd., 48. Vgl. zur Kritik dieser problematischen Deutung der archilochischen Dichtung und zu Nietzsches unscharfem Begriff des »Volksliedes« von Reibnitz, *Ein Kommentar*, 173f., sowie die umfangreiche neue Studie zur Darstellung von Archilochos in der *Geburt der Tragödie* im Zusammenhang mit Nietzsches bahnbrechenden philologischen Arbeiten zur griechischen Metrik von Babette Babich, *Who Is Nietzsche's Archilochus?* Rhythm and the Problem of the Subject, in: Charles Bambach, Theodore George (Hg.), *Philosophers and Their Poets. Reflections on the Poetic Turn in Philosophy since Kant* (Albany 2019), 85–114.

297 Vgl. KSA I, 44.

298 Ebd., 48.

299 Ebd.

300 Zu der Unterscheidung zwischen Archilochos und Homer als Hauptvertretern zweier »Grundtypen der Sprache« vgl. Barbara Naumann, *Nietzsches Sprache »Aus der Natur«*. Ansätze zu einer Sprachtheorie in den frühen Schriften und ihre metaphorische Einlösung in »Also sprach Zarathustra«, in: *Nietzsche-Studien* 14 (1985), 126–163, hier 132.

»m u s i k a l i s c h e [n] S t i m m u n g« vor einem bestimmten Gegenstand im Prozess des Dichtens zu unterstreichen.³⁰¹ Die Einheit von Musik und Dichtung zeigt sich für Nietzsche als das wesentliche Moment in der Genese der Lyrik, die aus der Musik entspringt und stets auf diese bezogen bleibt:

In der Dichtung des Volksliedes sehen wir also die Sprache auf das Stärkste angespannt, die M u s i k n a c h z u h m e n: deshalb beginnt mit Archilochus eine neue Welt der Poesie, die der homerischen in ihrem tiefsten Grunde widerspricht. Hiermit haben wir das einzig mögliche Verhältniss zwischen Poesie und Musik, Wort und Ton bezeichnet: das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich.³⁰²

Das Verhältnis von lyrischer Dichtung und Musik ist das einer »nachahmende[n] Efficuluration der Musik in Bildern und Begriffen«.³⁰³ Der Prozess des Dichtens ist sowohl als aktive *Bildung*, als Nachahmung der Musik in Sprach-Bildern zu begreifen als auch – und das ist für die Frage der Verständlichkeit entscheidend – als passives Geschehen: als *Erleiden*. Während die Nachahmung in der Lyrik als die Ersetzung der »im Grunde der Dinge ruhende[n] Ichheit«, die vor aller Erscheinung ist,³⁰⁴ sich durch die Regungen der Leidenschaft

301 KSA 1, 43. Vgl. zum Zusammenhang von Nietzsches Lektüre des Goethe-Schiller-Briefwechsels mit der Entstehung der *Geburt der Tragödie* die ausführliche Darstellung von Aldo Venturelli, *Das Klassische als Vollendung des Sentimentalischen*. Der junge Nietzsche als Leser des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe, in: Nietzsche-Studien 18 (1989), 182–202.

302 KSA 1, 49.

303 Ebd., 50.

304 Ebd., 45. Zur Diskussion der Frage, ob Nietzsche hier mit seiner »Artisten-Metaphysik« (KSA 1, 13) Positionen vorbringt, die für den späteren Nietzsche (nach der Wende zur Rhetorik, zur Genealogie, zur Kritik der Metaphysik) völlig unhaltbar wären, vgl. Warminskis Kritik an Sarah Kofmans Lektüre der *Geburt der Tragödie* und an Walter Kaufmanns Übersetzung: Andrzej Warminski, *Readings in Interpretation*. Hölderlin, Hegel, Heidegger (Minneapolis 1987), xlii–liv, sowie Detlef Otto, *Wendungen der Metapher*. Zur Übertragung in poetologischer, rhetorischer und erkenntnistheoretischer Hinsicht bei Aristoteles und Nietzsche (München 1998), 239–247. Vgl. auch die Studie von Porter, die ausführlich aufzeigt, dass weder die *Geburt der Tragödie* ein unkritisch-metaphysischer Versuch ist noch die späteren Schriften gänzlich ohne metaphysische Postulate auskommen können – freilich aus prinzipiellen und von Nietzsche selbst reflektierten Gründen: James I. Porter, *The Invention of Dionysus*. An Essay on *The Birth of Tragedy* (Stanford 2000).

vollzieht, also durch den Willen im schopenhauerschen Sinn, ist die Lyrik keineswegs nur auf diese Weise »symbolisch« (so der Begriff bei Nietzsche)³⁰⁵ auf die Musik bezogen. Eine spezifische Form der Passivität, das Erleiden der »Gewalt der Musik« in Wort, Bild und Begriff, prägt in umfassender Weise die Struktur der lyrischen Dichtung. Im »Volkslied«, das Nietzsche als erste Form lyrischer Dichtung ansetzt, kann die Melodie, die der Sprache vorausgeht, »mehrere Objectivationen, in mehreren Texten, an sich erleiden«.³⁰⁶ Nietzsche erläutert diese Objektivierung der Melodie in der lyrischen Dichtung mit der »Strophennorm«:³⁰⁷ Vor allem Inhalt, der verstanden werden kann, bestimmt diese die Struktur des Gedichts und *bleibt* dem Inhalt vorgeordnet, anders als beim Epos – obgleich dieses ebenfalls eine dem Inhalt vorgängige metrische Form besitzt. Die Melodie und die metrischen Vorgaben einer jeweils bestimmten Strophenform sind Grundlage für die Produktion der Lyrik: für die Möglichkeit, verschiedene Gedichte mit derselben Strophenform zu verfassen. Das Gedicht übernimmt die Form nicht nur als äußerlichen Rahmen und gibt sie wieder, sondern ist durch diese Form überhaupt erst lyrische Dichtung, die als solche auf die Hörerin, den Hörer wirken kann. Die Lyrik ist auf diese Weise sprachgewordene Musik, deren Bilder und Begriffe Nebensache sind:

Diese ganze Erörterung hält daran fest, dass die Lyrik eben so abhängig ist vom Geiste der Musik als die Musik selbst, in ihrer völligen Unumschränktheit, das Bild und den Begriff nicht braucht, sondern ihn nur neben sich erträgt. Die Dichtung des Lyrikers kann nichts aussagen, was nicht in der ungeheuersten Allgemeinheit und Allgültigkeit bereits in der Musik lag, die ihn zur Bilderrede nöthigte.³⁰⁸

Die lyrische Dichtung bleibt deshalb einer begrifflichen Deutung unzugänglich – sie kann »nichts aussagen«, was nicht »bereits in der Musik lag«, und ist für den logisch verfahrenen und im strengen Sinn unmusikalischen Geist, für den Sokrates in der *Geburt der Tragödie*

305 KSA 1, 51. Vgl. zum Begriff des Symbols in der *Geburt der Tragödie* Philippe Lacoue-Labarthe, *Der Umweg*, übers. von Thomas Schestag, in: Werner Hamacher (Hg.), Nietzsche aus Frankreich (Wien 2003), 125–163, hier 144–147.

306 KSA 1, 48. Das Erleiden ist also, genau besehen, reziprok: Das Wort erleidet die Gewalt der Musik; die Musik erleidet eine Objektivierung im Text.

307 Ebd., 49.

308 Ebd., 51.

zunächst steht, nicht verständlich. Sokrates verfügt als »Logiker«³⁰⁹ gegenüber der Musik und gegenüber einer musikalisch verstandenen Dichtung nur über »sein Nichtsverstehn«.³¹⁰

Wenn aber die lyrische Dichtung für die Begriffe der Philosophie das »Nichtverständliche«³¹¹ ist, so stellt sich sogleich die Frage, was eine angemessenere Weise der Rezeption von lyrischer Dichtung wäre und von welchem Standpunkt, aus welcher *Perspektive* Nietzsche selbst über die Dichtung spricht: auf welche Art er also selbst »jenes Problem« löst, »wie der ›Lyriker‹ als Künstler möglich ist«.³¹² Gibt es einen anderen Modus der Rezeption, ein ›anderes Verstehen‹ der lyrischen Dichtung, das deren begriffliche Unverständlichkeit einbegreift, und wie ist dieses andere Verstehen zu verstehen? Die Ausführungen zur Lyrik im fünften und sechsten Kapitel stehen im Zeichen einer systematischen Schwierigkeit, die die Struktur der *Geburt der Tragödie* – eines »wunderlichen und schlecht zugänglichen Buches«, wie Nietzsche im späten Vorwort, dem *Versuch einer Selbstkritik*, vermerkt³¹³ – nicht nur in diesen Kapiteln, sondern insgesamt prägt. Die *Geburt der Tragödie* operiert bereits im ersten Satz von Kapitel 1 – noch bevor die »Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen«³¹⁴ genannt wird – mit der Entgegensetzung von »logische[r] Einsicht« und »unmittelbare[r] Sicherheit der Anschauung«.³¹⁵ Dies entspricht auf der Ebene des Gegenstands, der zur Diskussion steht, der Opposition von Theorie, wie

309 Ebd., 96.

310 Ebd.

311 Ebd.

312 Ebd., 43. Vgl. zum Problem der Perspektive bei Nietzsche die grundlegende Studie von James Conant, *Friedrich Nietzsche. Perfektionismus & Perspektivismus*, übers. von Joachim Schulte (Paderborn 2014), Kap. III. Conant weist ausführlich nach, dass der späte Nietzsche zu einem Denken der Perspektive findet, das sich nicht mehr in Aporien des Perspektivischen verfängt, die ein Woraufhin der Blickrichtung vollständig negieren würden, wie noch der frühe und mittlere Nietzsche. Wenn dies für die Fortschritte in Nietzsches eigenen *Thematisierungen* des Perspektivismus gilt, so ist damit allerdings keineswegs gesagt, dass perspektivische *Verfahren* des frühen und mittleren Nietzsche von dieser (Selbst-)Kritik betroffen sind. Gerade Conants am späten Nietzsche orientierte Verteidigung eines philosophisch relevanten Perspektivismus erlaubt es, die Frage nach der Perspektive auch an den frühen und mittleren Nietzsche zu richten, ohne dass man sich dabei auf die Mängel in der Thematisierung (und *teilweise* auch in den Verfahren), die Conant herausarbeitet, zu beschränken hätte.

313 KSA 1, 11.

314 Ebd., 25.

315 Ebd.

sie Sokrates figuriert, und Kunst, nämlich der attischen Tragödie.³¹⁶ Die Entgegensetzung bezieht sich allerdings zunächst auf den Text selbst: auf die *Geburt der Tragödie* als Beitrag zur »ästhetische[n] Wissenschaft«,³¹⁷ die als kunsttheoretischer Beitrag zugleich – soll sie ihrem zu Beginn gesetzten Anspruch gerecht werden, über eine rein begriffliche Kunsttheorie hinauszugehen – sich aufseiten der Kunst positionieren muss. Sie ist, wie Nietzsche im *Versuch einer Selbstkritik* festhält, »Musik« für Solche, die auf Musik getauft« sind.³¹⁸ Deshalb ist die *Geburt der Tragödie*, wie John Sallis hervorgehoben hat, ein gleichsam in sich gespaltenes Buch,³¹⁹ das, um nicht durch Reduktion auf Begriffe die sokratische Destruktion der Kunst zu wiederholen, die gerade Gegenstand der Kritik ist,³²⁰ eine andere, eine, wenn man so will, ästhetische Ästhetik umreißt. Ist die Kunst für das Denken, für eine begrifflich operierende Philosophie Nietzsche zufolge nicht verständlich, kann es keine nur philosophische Rede von der Kunst geben. Eine Theorie der Kunst kann keine Theorie sein, die ihren Gegenstand distanziert betrachtet; vielmehr muss sie sich ihm nähern, bewegt sich dann aber selbst auf das für Sokrates »Nichtverständliche« zu. Sie wird selbst, was ihr Gegenstand ist, nämlich »Musik«. Aber ist sie dann noch Theorie – kann sie zu Kunst werden und diese zugleich reflektieren?

Das methodische Problem, das sich Nietzsche damit stellt, bezeichnet er im Zusammenhang mit seiner Kritik an Schopenhauers Ästhetik als »die Schwierigkeit, die der Lyriker für die philosophi-

316 Deshalb heißt hier »Anschauung« nicht schlicht, wie Jochen Schmidt erläutert, »ganzheitliche Intuition«, die vom sinnlichen Anschauen völlig entkoppelt wäre (vgl. Jochen Schmidt, *Kommentar zu Nietzsches Die Geburt der Tragödie. Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken*, hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 1/1 [Berlin, Boston 2012], 88). Die »Anschauung« ist in der *Geburt der Tragödie* vielmehr an das sinnliche Anschauen gebunden, und das heißt auch: an die Sinnlichkeit der Kunst; vgl. dazu insbes. KSA 1, 37f. und 106.

317 Ebd., 25.

318 Ebd., 14.

319 John Sallis, *Crossings. Nietzsche and the Space of Tragedy* (Chicago, London 1991), 14: »Although, well beyond the opening, much about Nietzsche's text will have the effect of binding it to the side of theory, the operation of this opposition [between theory and art] back upon the text [...] will inevitably have the effect of dividing Nietzsche's text from itself [...]«. – Zum Problem der (Selbst-)Positionierung der *Geburt der Tragödie* zwischen Kunst und Erkenntnis vgl. auch Thomas Böning, *Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche* (Berlin, New York 1988), 208–212.

320 Vgl. Sallis, *Crossings*, 14f.

sche Kunstbetrachtung macht«³²¹ – eine Schwierigkeit, die sich auch Schopenhauer »nicht verhehlt«, die dieser aber nicht gelöst habe.³²² Während Schopenhauer die Lyrik als Mischung von subjektivem Wollen und reinem Anschauen konzeptualisiert,³²³ insistiert Nietzsche darauf, dass das Subjektive, verstanden als Partikular-Individuelles, keinen Anteil an der Kunstschöpfung hat:

Wir behaupten vielmehr, dass der ganze Gegensatz, nach dem wie nach einem Werthmesser auch noch Schopenhauer die Künste eintheilt, der des Subjectiven und des Objectiven, überhaupt in der Aesthetik ungehörig ist, da das Subject, das wollende und seine egoistischen Zwecke fördernde Individuum nur als Gegner, nicht als Ursprung der Kunst gedacht werden kann. Insofern aber das Subject Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subject seine Erlösung im Scheine feiert.³²⁴

Das Subjekt der Kunst ist ausschließlich das »eine wahrhaft seiende Subject«, der »wahre[] Schöpfer«,³²⁵ für den der menschliche Künstler selbst schon Kunstwerk ist und nur als »Medium«, als Mittler des »wahren Schöpfer[s]«, Kunstwerke schafft, die, in genau diesem Sinne mimetisch verfahren, ihn selbst nachahmen, der er schon ein Kunstwerk ist. – Diese Passage bereitet einige Schwierigkeiten. Sie spricht die *Figur* des Künstler-Schöpfergottes an – der Künstler ist nicht ein *alter deus*, sondern der Gott ein *alter artifex* – und bildet damit auf der Ebene des Beschreibens selbst eine Art der Mythologie aus, wie sie Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* als Ausdruck des »künstlerische[n] Doppeltrieb[s] der Natur«³²⁶ versteht und analysiert. Das ließe sich als metonymische Abkürzung verstehen: Statt eine Struktur zu beschreiben, für die er die *Begriffe* des Dionysischen und des Apollinischen verwendet, setzt Nietzsche zuweilen die *Namen* Dionysos und Apollo ein bzw. an dieser Stelle schlicht »Schöpfer«. Aber der Ton, den Nietzsche hier anschlägt, hat weiter reichende Konsequenzen. Die »Schwierigkeit, die der Lyriker für die philosophische Kunstbetrachtung macht«, hängt wesentlich damit

321 KSA 1, 46.

322 Ebd.

323 Vgl. ebd.

324 Ebd., 47.

325 Ebd.

326 Ebd., 48.

zusammen, dass sich für Nietzsche das *Wissen der Ästhetik* nur als *ästhetisches Wissen* kundtun kann. Die Passage lautet im Zusammenhang:

[W]ohl aber dürfen wir von uns selbst annehmen, dass wir für den wahren Schöpfer derselben [jener Kunstwelt] schon Bilder und künstlerische Projectionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde haben – denn nur als *aesthetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt: – während freilich unser Bewusstsein über diese unsre Bedeutung kaum ein andres ist als es die auf Leinwand gemalten Krieger von der auf ihr dargestellten Schlacht haben. Somit ist unser ganzes Kunstwissen im Grund ein völlig illusorisches, weil wir als Wissende mit jenem Wesen nicht eins und identisch sind, das sich, als einziger Schöpfer und Zuschauer jener Kunstkomödie, einen ewigen Genuss bereitet. Nur soweit der Genius im Actus der künstlerischen Zeugung mit jenem Urkünstler der Welt verschmilzt, weiss er etwas über das ewige Wesen der Kunst; denn in jenem Zustande ist er, wunderbarer Weise, dem unheimlichen Bild des Märchens gleich, das die Augen drehn und sich selber anschauen kann; jetzt ist er zugleich Subject und Object, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer.³²⁷

»Somit ist unser ganzes Kunstwissen im Grund ein völlig illusorisches«: In der Welt als erstem, ursprünglichem Kunstwerk nimmt das einzelne Subjekt im Hinblick auf dieses Kunstwerk und sich selbst als Teil davon eine Position der Unbewusstheit ein.³²⁸ Diese Position entspricht der Figur auf einem von Menschenhand geschaffenen Bild – auf einem im Verhältnis zum ursprünglichen nur sekundären Kunstwerk –, die nur für den *Betrachter* Figur ist, ohne *Betrachter* aber reflexionslose Materie. Das Verständnis eines menschlichen Kunstwerks ist nach Nietzsches Gesetzen der Ästhetik dabei ebenso schwierig, weil es sich analog zu dem zumeist unzugänglichen Urkunstwerk verhält, ja mit diesem eins wird. Die Schöpfung ist nicht vergleichsweise, für den menschlichen Verstand, ein Kunstwerk,

³²⁷ Ebd., 47f.

³²⁸ Diese Unbewusstheit ist allerdings nicht vollständig, wie das nicht zu überlesende Adverb »kaum« anzeigt (»während freilich unser Bewusstsein über diese unsre Bedeutung *kaum* ein andres ist«), und schließt deshalb eine Reflexion nicht vollständig aus. Vgl. zu Nietzsches Denken des Unbewussten auch Georg, *Ein tanzender Gott*.

sondern die vom Menschen geschaffenen Kunstwerke sind die Wiederholung des ersten Kunstwerks. Genauer: Der Künstler nimmt im »Actus der künstlerischen Zeugung« die Position des Urkünstlers ein, er »verschmilzt« mit ihm und arbeitet gerade dann nicht unbewusst, sondern verfügt *in* diesem Zeugungsakt über ein Wissen – das einzig mögliche genuine Wissen – über die Kunst, über ihr, wie es bei Nietzsche heißt, »ewige[s] Wesen«.

Damit konstruiert Nietzsche eine Ästhetik, in der Produktions- und Rezeptionsästhetik zusammenfallen, und zwar so, *dass die Produktion zugleich Reflexion des Kunstwerks ist*: eine in diesem Sinne transzendente Kunstproduktion, der ihre Bedingungen nicht a priori, sondern *in actu* transparent werden. Diesen Zustand der höchstmöglichen ästhetischen Reflexion benennt Nietzsche mit einem Bild aus einem Märchen, und zwar aus einem *Kunstmärchen*, dem künstlerisch erzeugten Bild eines sich selbst anschauenden Bildes: »[I]n jenem Zustande ist er, wunderbarer Weise, dem unheimlichen Bild des Märchens gleich, das die Augen drehn und sich selber anschauen kann; jetzt ist er zugleich Subject und Object, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer.«³²⁹ Die Ästhetik könnte nach Nietzsche also nur als Produktionsästhetik verfahren in dem Sinne, dass die Reflexion der Kunst in der Schaffung des Kunstwerks sich ereignet. Wenn aber die Ästhetik als philosophische Disziplin begrifflich, nicht künstlerisch operiert, ist der Gegenstand, um den es eigentlich zu tun wäre, ihr verstellt. Obschon die *zugleich* schaffende und reflexive Position des Künstlers im Augenblick der Zeugung ihr Ideal wäre, ist diese Position im Kunstwerk ebenso wie in der Ästhetik ein *Vergangenes*, das weder im bereits geschaffenen Kunstwerk noch in den Begriffen der philosophischen Ästhetik zugänglich ist. Nietzsches Ansatz einer künstlerisch verfahrenen Ästhetik, deren Formen der Darstel-

329 KSA 1, 48. Nietzsche bezieht sich vermutlich auf Hans Christian Andersens Kunstmärchen *Das Mädchen, welches auf Brot trat* (Erstdruck 1859, dt. 1860), das im ersten Teil mit einigen Veränderungen eine Sage wiedergibt, die im Text »Geschichte« genannt wird, worauf ein von Andersen hinzuerfundener märchenhafter Teil folgt, in dem das »Mädchen« die Augen »ringsherum drehen« kann, so dass es »rückwärts schauen konnte, und das war ein häßlicher Anblick«. Vgl. Claus Zittel, »Dem unheimlichen Bilde des Märchens gleich«. Überlegungen zu einer poetologischen Schlüsselstelle in Nietzsches *Geburt der Tragödie*, in: *Orbis Litterarum* 69/1 (2014), 57–78 (das Andersen-Zitat ebd., 67). Zittel stellt außerdem die Vermutung auf, dass im Druckmanuskript »Mädchen« (statt »Mährchen«) gestanden haben könnte, also möglicherweise ein Druckfehler vorliegt, wobei allerdings Zittels Argument, Nietzsche schreibe »Märchen sonst ohne Dehnungs-h« (ebd., 70), nur für die Drucke gilt, nicht für die Manuskripte.

lung zugleich philosophisch und musikalisch sein wollen, will dieses Problem als Transposition des Ideals lösen. Die Ästhetik ist Nachahmung der Position des »Genius«, der sich gleich einem Bild, das sich selbst anschauen kann, reflektiert.³³⁰ Aber Subjekt und Objekt, Kunstwerk und Reflexion sind in ihr nicht eins, sondern, obgleich eng aufeinander bezogen, voneinander unterschieden, und zwar mit einem deutlichen Übergewicht der Theorie: Obwohl von Nietzsche als »Musik« entworfen,³³¹ ist die *Geburt der Tragödie* ein Sprechen »mehr über als mit Musik«. ³³² Eine künstlerisch verfahrenende Ästhetik zu entwickeln ist dabei ein durchaus aporetisches Unternehmen – es bewegt sich allerdings auf eine Aporie zu, an der unter den von Nietzsche skizzierten Voraussetzungen kein Weg vorbeiführt. Das Mäandrieren zwischen begrifflich orientierter Argumentation und musikalisch-bildhafter Rede ist deshalb nicht als stilistische – oder inhaltliche – Schwäche des frühen Nietzsche zu werten, sondern der unter diesen Voraussetzungen plausible Versuch, den doppelten Ort der Ästhetik zur Darstellung zu bringen und diese Darstellung zu reflektieren.³³³ Es griffe mithin entschieden zu kurz, Nietzsches

330 Vgl. dazu Eva Geulen, *Das Ende der Kunst*. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel (Frankfurt am Main 2002), 77–87, hier 82: »Dieses Paradoxon des sich selbst betrachtenden Bildes ist aber nicht nur das Besondere künstlerischer Erzeugung, sondern es darf zugleich als Allegorie des erkenntnistheoretischen Paradoxes des Buchs selbst verstanden werden, das wissende Distanz und leibhafte Teilnahme an seinem Gegenstand zugleich fordert.« Dass die »Teilnahme an Kunst« zugleich »ein bewußtes und ein vom Schein bestimmtes Verhalten« verlangt und damit »das Problem der Teilnahme an Kunst« darin bestehe, wie sich »das Moment des Bewußtseins und das der Scheinverfallenheit, das des So-ist-es und das des Als-ob, zueinander verhalten«, hat Alexander García Düttmann mit Nachdruck hervorgehoben: *Teilnahme*. Bewußtsein des Scheins (Konstanz 2011), hier 14, 20, zur *Geburt der Tragödie* 63–71.

331 Vgl. KSA I, 14.

332 Böning, *Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche*, 210, mit Aufweis der Nähe zur romantischen Musikhermeneutik. – Das Übergewicht der Theorie gegenüber ästhetischen Verfahren unterscheidet Nietzsches Ästhetik jedoch deutlich von denjenigen (früh)romantischen Verfahren der Darstellung, die Poesie und Reflexion in eins setzen wollen, indem, wie es der frühe Schlegel mit dem Begriff der Transzendentalpoesie umreißt, die Poesie »in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen« sollte (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, 204). Die *Geburt der Tragödie* geht zunächst nicht von einem poetischen, sondern von einem philosophischen Standpunkt aus, der aufgrund der Struktur seines Gegenstands, der Kunst, und der damit einhergehenden Probleme der Erkennbarkeit dieses Gegenstands sich in seinen Verfahren dessen Eigenheiten annähern will.

333 Zum letzten Punkt – der Reflexion (in) der Darstellung – vgl. Geulen, *Das*

Projekt als eine mehr oder minder kunsthaft überformte Ästhetik zu verstehen, die, wo sie mit ihren Begriffen am Ende ist, ein Bild, etwa aus einem »Märchen«, einsetzt und sich mitunter einer musikalisch-poetischen Schreibweise nähert. Die Schwierigkeit oder Unmöglichkeit einer Übersetzung des Kunstwerks in begriffliche Schemata ist vielmehr ein Grundproblem der Ästhetik, das auch spätere Projekte Nietzsches prägt – wobei freilich die Sprache der Ästhetik des frühen Nietzsche nach der *Geburt der Tragödie* der Rhetorik weicht³³⁴ – und die philosophische Ästhetik des 20. Jahrhunderts umtreibt, allen voran Adornos auch und gerade von ihrer Form her hochkomplexe Entwürfe zu einer »Ästhetischen Theorie«.³³⁵ Dies gilt sowohl für das Verhältnis der Theorie zum Kunstgegenstand als auch für die Grundlagenreflexion der Ästhetik als Wissenschaft – eine Reflexion, die sich *außerhalb* der Wissenschaft ereignen müsste, wie Nietzsche im späten Vorwort festhält.³³⁶ Der Ort der *Geburt der Tragödie* als einer Theorie »hingestellt auf den Boden der Kunst«³³⁷ ist der eines Übergangs von der Philosophie zur Musik – gleichsam »das Werk eines musiktreibenden Sokrates«.³³⁸ Deshalb ist die *Geburt der Tragödie* nicht schlicht aufseiten einer vor- oder antisokratischen Kunst zu verorten. Indem das Ästhetische (die Kunst und deren Reflexion, die eins sein sollten, aber nicht sind) den Bereich des Logisch-Begrifflichen durchbricht, ohne diesen vollständig ersetzen zu können, bleibt es auf ihn bezogen.³³⁹

Am Ende des fünfzehnten Kapitels der *Geburt der Tragödie* exponiert Nietzsche sein durchaus ambivalentes Verhältnis zu Sokrates,

Ende der Kunst, 82: »Genau genommen geht es aber nicht nur um jenen unmöglichen Ort, an dem Distanz und Teilnahme zugleich möglich wären, sondern um ein Drittes, nämlich um das Wissen von diesem Zugleich. Im Bild des Bildes zu bleiben, geht es um einen Ort, von dem aus das sich selbst betrachtende Bild seinerseits angeschaut werden kann.«

334 Vgl. dazu Lacoue-Labarthe, *Der Umweg* und meine Ausführungen zu Nietzsches Denken der Rhetorik oben.

335 Vgl. zur materialen Form der *Ästhetischen Theorie* Endres, Pichler, Zittel, »Noch offen« sowie die Ausführungen im Kapitel »Ästhetik der Unverständlichkeit« unten.

336 Vgl. KSA I, 13.

337 Ebd.

338 Böning, *Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche*, 208.

339 Vgl. für eine konzise Darstellung des komplexen Wechselverhältnisses von »sokratischer« und »künstlerischer« Kultur in der *Geburt der Tragödie* und in späteren Schriften Nietzsches auch Christoph Menke, *Distanz und Experiment*. Zu zwei Aspekten ästhetischer Freiheit bei Nietzsche, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 41 (1993), 61–77.

das dem ambivalenten Verhältnis zur Philosophie überhaupt entspricht,³⁴⁰ und zeichnet das Bild der »Geburt eines ›künstlerischen Sokrates‹«:

Jener despotische Logiker hatte nämlich hier und da der Kunst gegenüber das Gefühl einer Lücke, einer Leere, eines halben Vorwurfs, einer vielleicht versäumten Pflicht. Oefters kam ihm, wie er im Gefängnis seinen Freunden erzählt, ein und dieselbe Traumerscheinung, die immer dasselbe sagte: »Sokrates, treibe Musik!«³⁴¹

Die Traumerscheinung, die selbst zum – apollinischen – Reich der Kunst gehört, wird von Nietzsches Sokrates zunächst an die Philosophie als »höchste Musenkunst«³⁴² zurückgebunden, bis er schließlich im Gefängnis, kurz vor seinem Tod, doch noch einige Gedichte verfasst. Dieser musizierende Sokrates – Musik und Lyrik werden unmittelbar identifiziert – begibt sich also an die Stelle des »Genius«, des schaffenden Künstlers, der allein das Wesen der Kunst verstehen kann, während für Sokrates als Logiker und Dialektiker die Kunst unverständlich ist:

Das war etwas der dämonischen warnenden Stimme Aehnliches, was ihn zu diesen Uebungen drängte, es war seine apollinische Einsicht, dass er wie ein Barbarenkönig ein edles Götterbild *nicht verstehe* und in der Gefahr sei, sich an einer Gottheit zu versündigen – durch sein *Nichtsverstehn*. Jenes Wort der sokratischen Traumerscheinung ist das einzige Zeichen einer Bedenklichkeit über die Grenzen der logischen Natur: vielleicht – so musste er sich fragen – ist das mir *Nichtverständliche* doch nicht auch sofort das Unverständige?³⁴³

Sokrates erkennt in einer »apollinische[n] Einsicht« – also bereits im Reich des Scheins verortet, der den nicht *repräsentierbaren* dionysischen Abgrund ins Sichtbare *transportiert* –, dass die logisch-philosophische Position, für die die Kunst das Unverständliche ist, in ihrem »Nichtsverstehn« womöglich etwas nicht versteht, was,

340 Zu dieser Ambivalenz Nietzsches gegenüber Sokrates im Speziellen und der Philosophie im Allgemeinen vgl. Alexander Nehamas: *Nietzsche. Life as Literature* (Cambridge/Mass., London 1985), 30–38.

341 KSA I, 96.

342 Ebd.

343 Ebd. (Hervorh. F.Ch.).

obgleich es dem begrifflichen Denken unverständlich *bleibt*, nicht unverständig ist. Vielmehr ist es Impfung und Gegengift: »Schutz und Heilmittel«³⁴⁴ gegen die tragische Form der Erkenntnis, die in das »Unaufhellbare«³⁴⁵ blickt, die dem Licht des Verstehens stets entzogene Dunkelheit des »Wahrhaft-Seiende[n] und Ur-Eine[n]«.³⁴⁶ Während für Nietzsche noch relativ kurz vor der Niederschrift der ersten publizierten Fassung der *Geburt der Tragödie* die lyrische Dichtung verständlich sein soll und gerade die Musik diese Verständlichkeit beglaubigt, ist nun die auf dem Grund der Musik und damit auf dem Abgrund des ›Ur-Einen‹ ruhende Dichtung, wie sie sich der Philosophie darstellt, das paradigmatisch Unverständliche. In den Vorstufen bzw. Fragmenten zur *Geburt der Tragödie* von 1871³⁴⁷ hält Nietzsche in einem stichwortartigen, thesenhaften Notat diese Unverständlichkeit der lyrischen Dichtung ebenso wie der aus der Lyrik erwachsenen Teile der Tragödie als pathetischer Darstellung fest: »Das Nichtverstehen des lyrischen Textes und die Unverständlichkeit des aeschyleischen Pathos«.³⁴⁸ Obgleich die Lyrik auf Bild und Begriff nicht gänzlich verzichten kann, ist ihre musikalische Verfasstheit der theoretischen Einsicht verstellt; erst die apollinische Einsicht lässt Sokrates ahnen, dass dieses Nichtverständliche »nicht auch sofort das Unverständige« sei – eine Einsicht, die durch die Vergleichspartikel »wie« ihre Voraussetzung in einer allegorischen Rede hat: »dass er *wie* ein Barbarenkönig ein edles Götterbild nicht verstehe und in der Gefahr sei, sich an einer Gottheit

344 Ebd., 101.

345 Ebd.

346 Ebd., 38.

347 Die Unterscheidung von Notat bzw. Fragment und Vorstufe ist bei Nietzsche aus prinzipiellen Gründen schwierig. Der teleologische Begriff der Vorstufe lässt sich insbesondere bei einem noch nicht als solchem geplanten Werk kaum rechtfertigen, weshalb der Grenzziehung zu (ungeordneten) Notizen immer eine gewisse Willkür anhaftet. Vgl. Wolfram Groddeck, ›Vorstufe‹ und ›Fragment‹. Zur Problematik einer traditionellen textkritischen Unterscheidung in der Nietzsche-Philologie, in: Beihefte zu editio 1 (1991), 165–175. Allerdings handelt es sich bei den Eintragungen in Großoktavheft U I 4, aus denen das nachfolgende Zitat stammt, wenn nicht um Vorstufen, so zumindest um Entwürfe zu einem Werk, das Nietzsche in den ersten Eintragungen des Hefts mit Entwürfen zu einem entsprechenden Titelblatt als solches markiert (KSA 7, 269; NF 1871, 9[1–3]). Etwas Unordnung in den Versuch derartiger terminologischer Unterscheidungen bringt Nietzsche selbst im chronologisch folgenden Konvolut (Mp XII 1), in dem er einen Text unter dem Titel »Fragment einer erweiterten Form der ›Geburt der Tragödie‹« entwirft (ebd., 333; NF 1871, 10[1]; Hervorh. F.Ch.).

348 Ebd., 312 (NF 1871, 9[104]).

zu versündigen – durch sein Nichtsversteh«. Die Bedingungen dieser Einsicht entfernen sich also bereits selbst von der »despotischen Logik«; sie gehen als Vergleich über die Struktur einer abstrakten Begrifflichkeit hinaus.

Wenn dabei Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* Platons Dialoge durchaus auch als »Kunstform«³⁴⁹ bestimmt, so stellt er in seinen Vorlesungen zur Rhetorik in Sokrates' Reden auch die mythisch-bildlichen bzw. rhetorischen Elemente heraus:

So schildert Plato nun auch den Wahren Philosophen Sokrates, bald wissenschaftlich belehrend, bald populär-rhetorisch. Der mythische Bestandteil der Dialoge ist der rhetorische: der Mythos hat das Wahrscheinliche zum Inhalt: also nicht den Zweck zu belehren, sondern nur δόξα bei den Zuhörern zu erregen, also zu *πειθῆεν*.³⁵⁰

Der zuletzt musizierende Sokrates ist immer schon Rhetoriker gewesen. Auf Nietzsches Überlegungen zu einer ästhetisch verfahrenen Ästhetik folgt denn auch seine Theorie der Sprache als Rhetorik, in der das Problem der Unverständlichkeit auf neue und gleichwohl eng auf die antiken Charakterisierungen der *obscuritas* bezogene Weise aufgeworfen wird. Die Frage nach der Dunkelheit stellt sich dort, wie oben ausgeführt, anders: Sie ist nicht mehr ein Problem des Musikalischen in der Dichtung, das nicht begrifflich zu denken ist, sondern ein Problem der rhetorischen Struktur der Sprache überhaupt.

Zeichnet Nietzsche damit bei Platon das Rhetorische nicht nur als Ausschmückung einer Wahrheit nach, die selbst schon evident wäre, sondern auch als Form der Überredung (*peithen*), die auf eine *doxa*, eine Meinung »bei den Zuhörern« zielt, so ist die platonische Abwehr der Rhetorik selbst rhetorisch, wie Hans Blumenberg nicht zuletzt im Ausgang von Nietzsche festgestellt hat.³⁵¹ Blumenberg benennt in Anlehnung an die beiden Spielarten der Philosophischen Anthropologie, die den Menschen »als armes oder reiches Wesen« denkt, als deren formales ebenso wie in der Sache zu begründendes Korrelat die zwei »traditionellen Grundauffassungen« der Rhetorik: »Der Mensch als das reiche Wesen verfügt über seinen Besitz

349 KSA I, 93.

350 KGW II 4, 418.

351 Hans Blumenberg, *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*, in: ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben* (Stuttgart 1981), 104–135, hier 133.

an Wahrheit mit den Wirkungsmitteln des rhetorischen *ornatus*. Der Mensch als das arme Wesen bedarf der Rhetorik als Kunst des Scheins, die ihn mit seinem Mangel an Wahrheit fertig werden läßt. «³⁵² Bleibt die Evidenz der Wahrheit aus, so bleibt nur die Kunst der Rhetorik übrig, deren Hauptsatz »das Prinzip des unzureichenden Grundes (*principium rationis insufficientis*)« ist: »Er ist das Korrelat der Anthropologie eines Wesens, dem Wesentliches mangelt.«³⁵³ Nietzsches Rhetorikvorlesungen können auch als eine Grundlegung zu Blumenbergs Versuch der philosophischen Aktualisierung der Rhetorik gelesen werden. Allerdings stehen sie nicht im Zeichen eines wie auch immer *zu bedauernden* Mangels an Wahrheit oder eigentlicher – nicht metaphorischer – Sprache der Wahrheit, sondern affirmieren den Überfluss des Rhetorischen, der an die Stelle jenes Mangels tritt. Die Tropen und Figuren ergreifen dabei notwendigerweise auch von der je eigenen Sprache Besitz. Während sich Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* einer Kunst gegenüber sieht, bei der er weder die Kunst in Begriffe transformieren noch die Begriffe in einer sich der Musik annähernden Reflexion vollständig aufgeben kann – das »Nichtverstehen des lyrischen Textes« indiziert ebendiese Schwierigkeit –, ist das Rhetorische der Sprache, wie Nietzsche es denkt, absolut virulent; es steckt jede Äußerung an. Der Bezug zur Musik und zur Musik in der Sprache, als einem gleichsam Unmittelbaren, wird durch ein rhetorisches Übertragungsdenken problematisiert, das im Tropus ein vollständiges Überspringen der Sphären entdeckt. Von der Musik bleibt in Nietzsches rhetorischem Denken der Sprache nur mehr der Rhythmus erhalten; Melodie und Harmonik treten in den Hintergrund.³⁵⁴ An die Stelle der Entgegensetzung von Dichtung und philosophischer Begrifflichkeit tritt ein umfassendes Kontinuum der Rhetorik, das die Unterscheidung einer rhetorisch strukturierten Objektsprache und einer Sprache, die einen rhetorischen Gegenstand unbeteiligt beschreiben könnte, hinfällig werden lässt. Auch die Beschreibung ist je schon rhetorisch. Dass dabei die aus der rhetorischen Theorie der Sprache hervorgehenden Überlegungen zur Unverständlichkeit auch die eigene Rede betreffen – und auch und gerade die Rede von der Unverständlichkeit –, bleibt allerdings in den Vorlesungen zur Rhetorik eine nur implizite Konsequenz, die sich erst in späteren Schriften Nietzsches mit voller Komplexität ent-

352 Ebd., 104f.

353 Ebd., 124.

354 Vgl. Lacoue-Labarthe, *Der Umweg*, 148.

faltet. Die folgenden Bemerkungen sollen deshalb zur Reflexion und Darstellung dieser Problemlage beim späten Nietzsche hinführen.

»Comprendre c'est égal.« Zur Unverständlichkeit in späten Aphorismen und Notaten Nietzsches

Im fünften Buch der *Fröhlichen Wissenschaft*, das Nietzsche zusammen »mit einem Anhang: Lieder des Prinzen Vogelfrei« in die »Neue Ausgabe« von 1887 aufgenommen hat,³⁵⁵ findet sich eine Reihe von Aphorismen zum Problem des Verstehens im Allgemeinen und von Nietzsches eigenen Schriften im Besonderen. Aphorismus 371 lautet:

Wir Unverständlichen. – Haben wir uns je darüber beklagt, missverstanden, verkannt, verwechselt, verleumdet, verhört und überhört zu werden? Eben das ist unser Loos – oh für wie lange noch! sagen wir, um bescheiden zu sein, bis 1901 –, es ist auch unsre Auszeichnung; wir würden uns selbst nicht genug in Ehren halten, wenn wir's anders wüssten. Man verwechselt uns – das macht, wir selbst wachsen, wir wechseln fortwährend, wir stossen alte Rinden ab, wir häuten uns mit jedem Frühjahr noch, wir werden immer jünger, zukünftiger, höher, stärker, wir treiben unsre Wurzeln immer mächtiger in die Tiefe – in's Böse –, während wir zugleich den Himmel immer liebevoller, immer breiter umarmen und sein Licht immer durstiger mit allen unsren Zweigen und Blättern in uns hineinsaugen. Wir wachsen wie Bäume – das ist schwer zu verstehen, wie alles Leben! – nicht an Einer Stelle, sondern überall, nicht in Einer Richtung, sondern ebenso hinauf, hinaus wie hinein und hinunter, – unsre Kraft treibt zugleich in Stamm, Aesten, und Wurzeln, es steht uns gar nicht mehr frei, irgend Etwas einzeln zu thun, irgend etwas Einzelnes noch zu sein ... So ist es unser Loos, wie gesagt: wir wachsen in die Höhe; und gesetzt, es wäre selbst unser Verhängniss – denn wir wohnen den Blitzen immer näher! – wohlan, wir halten es darum nicht weniger in Ehren, es bleibt Das, was wir nicht theilen, nicht

355 Vgl. zur Textgenese und Logik der Komposition Wolfram Groddeck, *Die »Neue Ausgabe« der »Fröhlichen Wissenschaft«*, in: Nietzsche-Studien 26 (1997), 184–198.

mittheilen wollen, das Verhängniss der Höhe, u n s e r Verhängniss ...³⁵⁶

Der Aphorismus³⁵⁷ beginnt mit einem ›Wir‹, dem die Unverständlichkeit zugeordnet wird, das also anders als die Frage nach dem Verstehen in *Ecce homo*, die sich an ein Ich richtet – »Hat man *mich* verstanden?«³⁵⁸ –, mit einer Gemeinschaft der »Unverständlichen« anhebt. Das Subjekt des Aphorismus spricht vom ersten Satz an als oder im Namen dieses Wir, wenn es fragt, ob »wir uns je darüber beklagt« hätten, »missverstanden, verkannt, verwechselt, verleumdet, verhört und überhört zu werden«. Obgleich diese Frage rhetorisch ist, eine Interrogatio, da sie ein Nein als Antwort voraussetzen scheint, bewirkt die lange Reihe der aneinandergereihten Verben doch zunächst ein Erstaunen darüber, dass die »Unverständlichen« sich nie darüber beklagt hätten, »missverstanden« oder gar »verhört und überhört« zu werden.³⁵⁹ Die Ausführlichkeit der Frage erweckt dabei den Anschein, als tue das Wir gerade durch sie, was es zu negieren vorgibt: sich beklagen. Der Einleitungssatz wäre also eine Form der Präteritio – der ausdrücklichen Mitteilung, dass man etwas nicht mitteilen will –, die eben mit der in Frageform gekleideten Feststellung, etwas nicht zu tun bzw. getan zu haben, dies doch tut. Der Ausruf im Folgesatz – »oh für wie lange noch!« – ist denn auch die nun explizit gewordene Klage. Mit dem Zusatz »sagen wir, um bescheiden zu sein, bis 1901«, der für einen 1887 veröffentlichten Text eher unbescheiden denn bescheiden anmutet, wird das Unverständlichsein allerdings zeitlich eng begrenzt – die Dunkelheit, die üblicherweise im Verlauf der Zeit *zunimmt*, wenn Texte aus ferner Vergangenheit zunehmend schwer zu verstehen sind,³⁶⁰ nimmt, so will es das Wir, für die »Unverständlichen« in Zu-

³⁵⁶ KSA 3, 623f.

³⁵⁷ Vgl. für eine kritische Diskussion des von Nietzsche selbst verwendeten Begriffs ›Aphorismus‹ und eine Differenzierung von »Nietzsches Formen philosophischer Schriftstellerei« Werner Stegmaier, *Nietzsches Befreiung der Philosophie*. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der *Fröhlichen Wissenschaft* (Berlin, Boston 2012), 7–15.

³⁵⁸ KSA 6, 371 (Hervorh. F.Ch.).

³⁵⁹ ›Verhören‹ kann neben *examinare* sowohl »überhören, nicht hören« als auch »falsch, unrichtig hören« bedeuten (DWB, s.v. verhören, XII,1 Sp. 581–584).

³⁶⁰ Vgl. Manfred Fuhrmann, *Kommentierte Klassiker? Über die Erklärungsbedürftigkeit der klassischen deutschen Literatur*, in: Gottfried Honnefelder (Hg.), *Warum Klassiker? Ein Almanach zur Eröffnungsedition der Bibliothek deutscher Klassiker* (Frankfurt am Main 1985), 37–57.

kunft ab. Diese *Zukünftigkeit des Verstehens*, die der gegenwärtigen Unverständlichkeit eines unzeitgemäßen Wir folgen soll,³⁶¹ benennt der Text – nun entschieden aus der zunächst in wenig überzeugender Weise zurückgewiesenen Klageform heraustretend – als »Auszeichnung«, die eine Unzulänglichkeit der Gegenwart indiziert, aber in den folgenden Sätzen ihren Grund in der Eigentümlichkeit des Wir findet. Wenn es weiter heißt: »Man verwechselt uns – das macht, wir selbst wachsen, wir wechseln fortwährend«, dann entspricht das Missverstehen, dem sich das sprechende Wir durch das zur Gegenwart gehörende »Man« ausgesetzt sieht, zugleich dem »fortwährenden Wechseln«, das Kennzeichen des Wir ist. Der Begründungszusammenhang zwischen dem unzulänglichen Verstehen und der Verwandlung des zu Verstehenden findet seinen Ausdruck im Verbum »macht«, das beides verbindet. Die syntaktische Fügung suggeriert zunächst, dass das Pronomen »das« im Nominativ steht: »das macht, [...] wir wechseln fortwährend« – als begründe die Verwechslung das Wechseln. Liest man hingegen das Pronomen im Akkusativ, geht sie, genau umgekehrt, erst aus dem Wechseln hervor. Der stete Wechsel führt zur Verwechslung.

In der durchaus auch paronomastischen Logik des Textes folgt auf das *Verwechseln* nicht nur das *Wechseln* des Wir, sondern auch dessen *Wachsen*: »wir selbst wachsen.«³⁶² Dieses wie nebenbei eingeführte Verb »wachsen« steht am Anfang eines allegorischen Sprechens und gibt den folgenden Sätzen des Aphorismus die Richtung vor. Aus der Paronomasie »verwechselt [...] wachsen [...] wechseln« erwächst gleichsam der Text: Das Wir vergleicht sich mit Bäumen, die »zugleich« überall und in alle Richtungen wachsen.³⁶³ Dieser

361 Vgl. zu »Figuren des temporalen Aufschubs, die das Verstehen des Unverständlichen oder das Verstehen des Verstehens an die Zukunft, an die zukünftigen Leser delegieren«, mit Bezug zu dem Beginn von Aphorismus 371 und Parallelen bei Hamann und Schlegel Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit*, 259–264 (das Zitat ebd., 259).

362 Es handelt sich zunächst um eine unorganische Paronomasie (>wechseln« und >wachsen« sind etymologisch nicht verwandt), sodann um eine organische (>verwechseln« und >wechseln« sind stammverwandt), wobei Nietzsches Formulierung die (scheinbare) Verwandtschaft der Wortbedeutungen hervorhebt. – Vgl. zum Problem der Unterscheidung der vier Typen der Paronomasie Groddeck, *Reden über Rhetorik*, 140–142.

363 Vgl. dazu Stegmaier, *Nietzsches Befreiung der Philosophie*, 455–457. Stegmaier verweist auf das Kapitel *Vom Baum am Berge in Also sprach Zarathustra* (KSA 4, 51–54): »Das Gleichnis vom in alle Richtungen, auch in die Tiefe des Bösen wachsenden Baum hatte Zarathustra für den erkenntnishungrigen und sich dabei selbst immer mehr zum Fragezeichen werdenden Jüngling

Vergleich erinnert unter anderem an den Topos der *silvae* für die Literatur und insbesondere für literarische Gelegenheitsarbeiten und Essays.³⁶⁴ Stellt man Nietzsches Text in deren Tradition, so ist er nicht nur als Allegorie einer Gemeinschaft der von der Allgemeinheit, vom ›Man‹, Unverstandenen zu lesen, sondern als allegorisches Sprechen, das sich auf *Textformen* bezieht, die den zeitgenössischen Leserinnen und Lesern unverständlich bleiben. Dem entspricht auch der durchaus unkonventionelle Kontext der Allegorie: Der Aphorismus findet sich in der erweiterten Neuauflage der *Fröhlichen Wissenschaft*, die nicht nur durch eine ganze Anzahl in verschiedene Richtungen gehender Aphorismen angewachsen ist, sondern mit den angefügten Gedichten, den *Liedern des Prinzen Vogelfrei*, auch die lyrische Dichtung einbegreift.³⁶⁵ Wenn die »Bäume« nicht nur eine gewissermaßen autobiographische allegorische Rede über den Verfasser der *Fröhlichen Wissenschaft* sind – sowie über verwandte Geister und allenfalls diejenigen Leserinnen und Leser, die sich in der ersten Person Plural eingeschlossen wähnen –, sondern auch die Poetik einer Textform skizzieren, die gegenwärtig unverständlich ist, dann benennt das »W i r«, mit dem der Aphorismus beginnt, auch die Verständnisschwierigkeiten, die Nietzsches späte Texte bereiten. Ja

gebraucht. [...] Nun spricht Nietzsche mit demselben Gleichnis von seiner Reife, einer fortdauernden Reifung, die keine Maßstäbe und Autoritäten mehr außer sich hat.« (Stegmaier, *Nietzsches Befreiung der Philosophie*, 456)

364 Dabei ist freilich nicht von Wäldern, sondern von Bäumen die Rede, die traditionell durchaus auch politische Konnotationen aufweisen können – sowie theologische und philosophische, auf die ich im Folgenden eingehen werde. Vgl. zu den *silvae* Wolfgang Adam, *Poetische und Kritische Wälder. Untersuchungen zu Geschichte und Formen des Schreibens ›bei Gelegenheit‹* (Heidelberg 1988), zweiter Teil: »*Silvae* und *Kritische Wälder* als eine Publikationsform von Prosatexten gemischten Inhalts«. Vgl. zu den politischen Implikationen der Baummetapher, die auf Dan 2,7–13 zurückgehen, Dietmar Peil, *Der Baum des Königs. Anmerkungen zur politischen Baummetaphorik*, in: Walter Euchner, Francesca Rigotti, Pierangelo Schiera (Hg.), *Die Macht der Vorstellungen. Die politische Metapher in historischer Perspektive* (Bologna, Berlin 1993), 33–65.

365 KSA 3, 639–651. Nietzsche schickt im Übrigen im letzten Aphorismus, dem den Liedern vorangestellten »E p i l o g«, die Bemerkung voraus: »[U]nd wenn ihr's nicht versteht, wenn ihr den S ä n g e r missversteht, was liegt daran! Das ist nun einmal ›des Sängers Fluch‹.« (Ebd., 638) Für eine Diskussion der poetologischen und philologischen Verfahren dieses »Anhang[s]« und eine exemplarische Lektüre des zweiten Gedichts vgl. Thomas Forrer, *Rhythmische Parodie. Friedrich Nietzsches Gedicht ›Dichters Berufung‹*, in: Felix Christen, Thomas Forrer, Martin Stingelin, Hubert Thüring (Hg.), *Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition* (Frankfurt am Main, Basel 2014), 108–122, zum Problem der »Umdunkelung« der Dichtung ebd., 109–111.

es benennt nicht zuletzt die Schwierigkeiten, vor die eine Deutung ebendieses Aphorismus den Leser, die Leserin und also auch die vorliegende Lektüre stellt. Deshalb ist, wer den Aphorismus liest, nicht einfach Teil dieses Wir. Denn um Teil des Wir zu sein, müsste die Leserin, müsste der Leser schon wissen, schon *verstanden* haben, wer das Wir sei, wo sie oder er erst mit der Lektüre einsetzt, also allererst etwas verstehen *will*, und zwar – etwas Unverständliches.

Diese Schwierigkeiten der Lektüre schärfen den Blick für den theologisch-philosophischen Hintergrund des Aphorismus, der die Baumallegorie Nietzsches auch als Skizze einer philosophischen Selbstverständigung und Programmatik und einer Kritik der philosophischen Vernunft zu lesen aufgibt, die das Bild vom ›Baum der Erkenntnis‹ aufgreift. Der Baum der Erkenntnis verweist sowohl auf den alttestamentlichen Sündenfall als auch auf den deduktiv (Descartes' *arbre de la philosophie*) oder induktiv (Francis Bacons *tree of knowledge*) verstandenen Baum des Wissens in der Philosophie.³⁶⁶ Will Nietzsche weder eine begrifflich deduktive noch eine empirisch induktive Methode beschreiben und vorführen – weder die eine noch die andere wäre unverständlich, denn beide verfahren ihrem Selbstverständnis nach *clare et distincte* –, sondern ein Denken entfalten, das weder in einer kartesianisch rationalistischen noch in einer empiristischen Tradition aufgeht, so skizziert die Allegorie nicht einfach einen Baum des Wissens, der der einen oder der anderen dieser Traditionen entspräche. Das allegorische Sprechen zeichnet vielmehr einen *anderen* Baum – und verweist dabei auch auf den anderen Baum der biblischen Erzählung vom Sündenfall: den Baum des Lebens. In einem Notat vom Herbst 1887 stellt Nietzsche diesen anderen biblischen Baum neben den Baum der Erkenntnis:

Die altbiblische Legende glaubt daran, daß der Mensch im Besitz der Erkenntniß ist; daß die Vertreibung aus dem Paradies nur insofern die Folge davon ist, daß Gott nunmehr Furcht vor dem Menschen hat und ihn von der Stelle fortreibt, wo der Baum des Lebens, der Unsterblichkeit steht; wenn er jetzt auch vom Baum des Lebens äße, so wäre es um seine Macht gethan [...].³⁶⁷

³⁶⁶ Vgl. zu dieser Tradition der Baummetaphorik die konzise Darstellung von Simone Roggenbuck, *Die Wiederkehr der Bilder. Arboreszenz und Raster in der interdisziplinären Geschichte der Sprachwissenschaft* (Tübingen 2005), 106–159.

³⁶⁷ KSA 12, 373 (NF 1887, 9[72]).

Wenn das Notat festhält, es wäre um Gottes »Macht gethan«, wenn der Mensch nicht nur vom Baum der Erkenntnis gekostet hätte, sondern »auch vom Baum des Lebens äße«, mutet das im Zusammenhang von Nietzsches Kritik am Theismus geradezu als Desiderat an – der Mensch hätte auch vom Baum des Lebens essen sollen, wurde aber von einem furchtsamen Gott daran gehindert. Und wenn Nietzsche im fünften Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* wie auch andernorts die generell enge Verflechtung von Theologie bzw. Glauben und Philosophie hervorzuheben pflegt,³⁶⁸ ist die Religionskritik auch an dieser Stelle auf spezifische Weise eine Kritik der Philosophie. Denn der biblische Baum der Erkenntnis verweist auf das philosophische Erkenntnistreben des Menschen, auf den »Besitz der Erkenntnis«, von dem das Notat ausgeht. Was aber heißt für einen philosophischen Zusammenhang die Rede vom Baum des Lebens? An anderer Stelle, im eröffnenden Aphorismus von *Der Wanderer und sein Schatten*, verbindet Nietzsche den Baum der Erkenntnis mit »Wahrscheinlichkeit« und »Freischeinlichkeit« – zumindest der erste Begriff lässt sich einem von Nietzsche mit Nachdruck kritisierten Wissenschaftsverständnis zuordnen –,³⁶⁹ während dem Baum des Lebens indirekt »Wahrheit« und »Freiheit« zugewiesen werden: »Vom Baum der Erkenntnis. – Wahrscheinlichkeit, aber keine Wahrheit: Freischeinlichkeit, aber keine Freiheit, – diese beiden Früchte sind es, derentwegen der Baum der Erkenntnis nicht mit dem Baum des Lebens verwechselt werden kann.«³⁷⁰ Der Baum des Lebens suggeriert an dieser Stelle ein anderes Wissenschaftsverständnis, das die Allegorie im Aphorismus aus der *Fröhlichen Wissenschaft* ausführlicher umreißt: Nietzsche zeichnet einen Baum, der zwar nicht, wie der biblische Baum des Lebens, Unsterblichkeit verheißt, aber ein *lebendiger* Baum ist, also – programmatisch für einen *gai saber* – kein toter Baum des Wissens. Die Allegorie benennt dieses Leben denn auch explizit: »Wir wachsen wie Bäume – das ist schwer zu verstehen, wie alles *Leben!* – nicht an Einer Stelle, sondern überall, nicht in Einer Richtung, sondern ebenso hinauf, hinaus wie hinein und hinunter«.³⁷¹ Hat der Baum des Wissens, der einer begrifflichen

368 Vgl. etwa KSA 3, 577.

369 »Wahrscheinlichkeit« lässt an die Wahrscheinlichkeitstheorie Quetelet'schen Zuschnitts denken. Vgl. zu Nietzsche und Quetelet Rüdiger Campe, *Futures We Live In*. Quetelet and Nietzsche, in: *The Germanic Review* 88/3 (2013), 219–232.

370 KSA 2, 540.

371 KSA 3, 623 (Hervorh. F.Ch.).

Ordnungsstruktur oder einer empirischen Taxonomie entspricht, gerade in seiner starren Gestalt sein Wesen, ist demgegenüber der Baum, den Nietzsche skizziert, in stetem Wechsel begriffen, nämlich lebendig. Ebendieses »Leben« korrespondiert mit der Unverständlichkeit des Wir: Es, das Leben, ist »schwer zu verstehen«. Wie das Wir, von dem der Aphorismus ausgeht, ist auch die Allegorie, die die Unverständlichkeit des Wir erläutert, nicht einfach zu verstehen – die Unverständlichkeit des Wir wird im Fortgang des Textes nicht aufgelöst, sondern dargestellt und begründet.

Wenngleich sich eine heutige Untersuchung auf der sicheren Seite des Verstehens wähen dürfte, dessen Beginn Nietzsche auf »1901« ansetzt, weist die Formulierung »das ist schwer zu verstehen, wie alles Leben!« in der Mitte des allegorischen Sprechens auf eine prinzipielle Schwierigkeit des Verstehens hin, die nicht nur in der Unzulänglichkeit eines mittlerweile überholten ›Verwechselns‹ begründet ist. Die *exclamatio* »wie alles Leben!« ist wohl weniger ein Vergleich, der eine Art nachträglicher Erläuterung des allegorisierten Sprechens wäre, als vielmehr eine über die Baummetaphorik vermittelte Rückbindung der uneigentlichen Rede an den Begriff des Lebens. Dass das Wir wächst »wie Bäume«, die »wie alles Leben« »schwer zu verstehen« seien, heißt dann nicht, dass das Wir durch den doppelten Vergleich dem Leben entfernt ähnlich, nur gleichsam Leben wäre, sondern dass es ebenso wie die in dieser Hinsicht nun nicht allegorisch verstandenen Bäume eine Form des Lebens *ist*. Wenn alles »Leben« schwer verständlich ist, so gilt dies sowohl für die Bäume als auch für das Wir, das, wie man es auch versteht, an diesem Leben teilhat. Dass dabei der Hinweis aufs Leben ohne nähere Erläuterung bleibt, ist durchaus folgerichtig: Obwohl das Leben bei Nietzsche ein häufiger Begriff ist, der insbesondere die frühe Nietzsche-Rezeption prägte,³⁷² handelt es sich, wie Tilman Borsche vermerkt hat, um einen ›Gegenbegriff‹, der anders als etwa der traditionelle Begriff des Seins nicht festzulegen ist.³⁷³ Ein Rückgriff auf eine *allgemeine* Bestimmung des Lebens bei Nietzsche zum Verständnis des Aphorismus wäre deshalb nicht nur ein schwieriges Unterfangen, sondern er wäre

372 Vgl. Claus Zittel, *Leben*, in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart, Weimar 2000), 269–271.

373 Vgl. Tilman Borsche, *Leben des Begriffs nach Hegel und Nietzsches Begriff des Lebens*, in: Josef Simon (Hg.), *Orientierung in Zeichen* (Frankfurt am Main 1997), 245–266. Vgl. zu den Problemen, die auch das Verstehen des Ausdrucks ›Sein‹ bereitet, meine Ausführungen zu Heidegger im folgenden Kapitel.

unter den prinzipiellen Vorbehalt zu stellen, dass diese allgemeine Bestimmung das ›Leben‹ als erkenntniskritischen Grenzbegriff, den Nietzsche nicht festlegen will, außer Kraft setzen würde – mithin vorschnell etwas verstünde, was gegenwärtig nicht zu verstehen ist. Ebendies sagt ja der Aphorismus, der fürs Wir, das unverständlich ist, ein Leben reklamiert, dessen in alle Richtungen zugleich strebendes Wachsen sich zumindest einem einfachen, nur in eine Richtung gehenden Verstehen entzieht. Obgleich zum einen zunächst die Unverständlichkeit des Wir historisch begrenzt wird und zum anderen, wie es am Ende des Aphorismus heißt, etwas bleibt, »was wir nicht theilen, nicht mittheilen wollen, das Verhängniss der Höhe, u n s e r Verhängniss« – also etwas, was auch nicht Aufgabe der Lektüre sein kann –, ist durch diese zeitliche und räumliche Begrenzung das Problem des Verstehens noch keineswegs ausgeräumt. Vielmehr hat das ›Verwechsell‹ – also das schlechte Verstehen – prinzipielle Gründe in der Gestalt der wechselnden und wachsenden Form, die das organische Leben der Bäume ebenso wie das Leben des Schreibenden und dessen Erzeugnis, das Geschriebene, bestimmt, das selbst ›lebendig‹ und deshalb schwer zu verstehen ist.³⁷⁴

Wenn Nietzsche auf diese Weise sein eigenes philosophisches Schreibprojekt und die Probleme einer Deutung dieses Schreibens zur Darstellung bringt und reflektiert, so ist damit doch die Frage noch nicht hinreichend beantwortet, wer das Wir sei, mit dem der Aphorismus anhebt. Das fünfte Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* iteriert das Personalpronomen der ersten Person Plural derart oft – bereits im Titel des Buchs findet es sich: »Wir Furchtlosen«³⁷⁵ –, dass es zu definieren eigentlich nicht schwerfallen sollte. Allerdings bedürfen die einzelnen Bestimmungen selbst der Deutung und lassen sich bei näherem Hinsehen kaum zusammenfassen; sie sind in stetem Wechsel begriffen. Wo diejenigen, die das Wir nennt, zunächst

374 Zum Problem der steten Veränderung eines Baums in Hinsicht auf dessen Erkennbarkeit vgl. auch KSA 9, 554 (NF 1881, 11[293]): »Der Baum ist in jedem Augenblick etwas Neues: die Form wird von uns behauptet, weil wir die feinste absolute Bewegung nicht wahrnehmen können: wir legen eine mathematische Durchschnittslinie hinein in die absolute Bewegung, überhaupt Linien und Flächen bringen wir hinzu, auf der Grundlage des Intellekts, welches der Irrthum ist: die Annahme des Gleichen und des Beharrens, weil wir nur Beharrendes sehen können und nur bei Ähnlichem (Gleichem) uns erinnern. Aber an sich ist es anders: wir dürfen unsere Skepsis nicht in die Essenz übertragen.«

375 KSA 3, 573. Neben dem fünften hat nur das vierte Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* einen eigenen Titel: »Sanctus Januarius« (ebd., 521).

als furchtlos bestimmt werden, sind sie zugleich »Räthselrather«, »Philosophen und ›freie[] Geister««, sie sind fromm, obgleich sie die »Erkennenden von heute« sind, die »Gottlosen und Antimetaphysiker«, die »Künstler«, die »H e i m a t l o s e n« und die »Freigebigen und Reichen des Geistes, die wir gleich offenen Brunnen an der Strasse stehn«.376 Der vorletzte Aphorismus unterstreicht die Offenheit dieser Bestimmungen: »Wir Neuen, *Namenlosen, Schlechtverständlichen*, wir Frühgeburten einer noch unbewiesenen Zukunft«,377 und in Aphorismus 346 wird das Problem der Selbsterklärung und Selbstbenennung explizit:

*Aber ihr versteht das nicht? In der That, man wird Mühe haben, uns zu verstehen. Wir suchen nach Worten, wir suchen vielleicht auch nach Ohren. Wer sind wir doch? Wollten wir uns einfach mit einem älteren Ausdruck Gottlose oder Ungläubige oder auch Immoralisten nennen, wir würden uns damit noch lange nicht bezeichnet glauben: wir sind alles Dreies in einem zu späten Stadium, als dass man begriffe, als dass i h r begreifen könnet, meine Herren Neugierigen, wie es Einem dabei zu Muthe ist.*378

Das Wir, das viele Namen tragen kann, ist doch, genau besehen, namenlos. Seine Benennungen haben vorläufigen Charakter und sind fürs angesprochene ›Ihr‹ nicht verständlich – ihr Sinn ist ein zukünftiger. Während diese Zukünftigkeit mit Nietzsches pragmatischer Jahresangabe »1901« nur eine leichte Unzeitgemäßheit anzuzeigen scheint und Nietzsche durchaus festhält, er wolle sich nicht »verhindern lassen«, für seine »Freunde« »verständlich zu sein«,379 wäre eine nur mit diesen Einschränkungen versehene Verständlichkeit wenig mehr denn die Selbstinszenierung eines wenig Gelesenen.380 Ist aber

376 Ebd., 574, 577, 618, 632, 628, 631.

377 Ebd., 635 (Hervorh. F.Ch.).

378 Ebd., 579f. (Hervorh. F.Ch.).

379 Ebd., 634.

380 Die Jahresangabe wird mit dem Zusatz »sagen wir [...] bis 1901« im Übrigen in durchaus willkürlicher Art vorgebracht. In einem Brief an Malwida von Meysenbug vom 24.9.1886 hält Nietzsche in vergleichbarer Weise fest, dass »›Jenseits von Gut und Böse, Vorspiel einer Philosophie der Zukunft««, obgleich veröffentlicht, noch nicht gelesen werden dürfe: »Sie sollen es nicht etwa lesen, noch weniger mir Ihre Empfindungen darüber ausdrücken. Nehmen wir an, daß es gegen das Jahr 2000 gelesen werden darf ...« (KSB 7, 257) Während die Zukünftigkeit durch Nietzsche mit der Nennung des vollen Werktitels seines »Vorspiel[s] einer Philosophie der *Zukunft*« nachdrücklich hervorgehoben wird, ist die Jahresangabe hypothetisch (»Nehmen wir

Nietzsches Hinweis im letzten Aphorismus der *Fröhlichen Wissenschaft* ernst zu nehmen, er wolle seinen »Lesern die Tugenden des rechten Lesens – oh was für vergessene und unbekannte Tugenden! – in's Gedächtniss« rufen,³⁸¹ so ist die Zukünftigkeit des Verstehens nicht lediglich eine Vorausschau, der zufolge in wenigen Jahren die Texte ohne Weiteres und endgültig verstanden würden. Die gegenwärtige Unverständlichkeit und die Zukunft des Verstehens zeigen bei Nietzsche vielmehr auch und gerade eine primäre Struktur und Problematik des Verstehens an, die sich nicht, auch nicht in Zukunft, leichthin auflösen lässt. Die Zukunft benennt, so besehen, eine *prinzipielle* Zukünftigkeit des Verstehens, die in keiner Gegenwart – also auch in keiner noch ausstehenden Gegenwart – unvermittelt eingeholt wird. Dass die Verständlichkeit gleichwohl in Zukunft eingeholt werden *soll* – also die vergessenen und unbekanntes »Tugenden des rechten Lesens« zu erinnern oder überhaupt erst zu entdecken wären –, zeigt einen Anspruch an, der das Verstehen nicht endgültig verabschieden will, sondern es für die Zukunft einfordert, ohne dass anzugeben wäre, wann diese Zukunft des Verstehens beginnt.

Ebenfalls im fünften Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* heißt es im Aphorismus »Zur Frage der Verständlichkeit« zu diesem Problem des Verstehens und Nichtverstehens:

Man will nicht nur verstanden werden, wenn man schreibt, sondern ebenso gewiss auch nicht verstanden werden. Es ist noch ganz und gar kein Einwand gegen ein Buch, wenn irgend Jemand es unverständlich findet: vielleicht gehörte eben dies zur Absicht seines Schreibers, – er wollte nicht von »irgend Jemand« verstanden werden. Jeder vornehmere Geist und Geschmack wählt sich, wenn er sich mittheilen will, auch seine Zuhörer; indem er sie wählt, zieht er zugleich gegen »die Anderen« seine Schranken. Alle feineren Gesetze eines Stils haben da ihren Ursprung: sie halten zugleich ferne, sie schaffen Distanz, sie verbieten »den Eingang«, das Verständniss, wie gesagt – während sie Denen die Ohren aufmachen, die uns mit den Ohren verwandt sind.³⁸²

Obgleich Nietzsche mit diesen Bemerkungen eine Logik von In- und Exklusion umreißt, die ein Schreiben nur für »verwandte Ohren« gut-

an«) und mithin cum grano salis zu lesen; ihr Sinn als Leseanweisung ist es schlicht, in der mehr oder weniger weit entfernten Zukunft zu liegen.

³⁸¹ KSA 3, 637.

³⁸² Ebd., 633f.

heißt, geht das Nichtverstehen, die »Distanz«, von der die Rede ist, doch nicht in einer bloßen Exklusivität auf.³⁸³ Da es fürs richtige Verstehen kein Kriterium a fortiori gibt, ist zunächst *jede* Lektüre auf »Distanz« gehalten – eine Distanz, die »den Eingang«, das Verständniss« verbietet –, will diese Distanz *im* Lesen aber zugleich verringern und mit »verwandten Ohren« den Text betreten, ihn deuten. Der von Nietzsche bekundete Wille des Schreibenden, »auch nicht verstanden« zu werden, hält dabei immer schon und immer noch an der Distanz fest, die, wie Bernhard Waldenfels vermerkt hat, jede Deutung auch wieder in ihre Schranken weist, da das zu Deutende der Deutung vorausliegt und nicht in deren Gleichsetzungen aufgeht:

Wenn Nietzsche in der *Fröhlichen Wissenschaft* (§381) feststellt: »Man will nicht nur verstanden werden, wenn man schreibt, sondern ebenso gewiss auch *nicht* verstanden werden« [...], so erinnert er daran, daß jedes Deuten, Auslegen und Verstehen und also auch jede Verständigung damit erkaufte ist, daß *gleichgesetzt* wird, was nicht *gleich ist*. Dies besagt keineswegs, daß das Setzen das letzte Wort hat. Wird das Gleichsetzen nämlich als reine Setzung und das Interpretieren als bloße Spielart eines Willens zur Macht gedacht, so gerät das Fremde abermals in die Fänge der Hermeneutik, diesmal in die einer sinnproduzierenden Hermeneutik. Von der Fremdheit bliebe letzten Endes nichts übrig als die Unzugänglichkeit des schöpferischen Interpretierens für sich selbst. *Nihil contra interpretationem nisi interpretatio ipsa*. Zugänglich wäre die Interpretation einer weiteren Interpretation und so ad infinitum. [...] Doch damit wäre abermals vergessen, daß wir eines weder verstehend deuten noch deutend erfinden: das nämlich, worauf wir antworten, wenn wir etwas sagen und tun. Jede Aneignung, ohne die es kein Eigenes gäbe, setzt etwas voraus, das sich gleich unserer Geburt einer Aneignung und Bemächtigung entzieht. Jeder *coup*

383 Deshalb greift eine Erörterung zu kurz, die das Problem der Unverständlichkeit bei Nietzsche als »esoterische Semiotik« fasst; vgl. Geoff Waite, *Nietzsche's Corps/e. Aesthetics, Politics, Prophecy, or, The Spectacular Technoculture of Everyday Life* (Durham/N.C., London 1996), Kap. 3. – Für eine ausgewogenere Deutung des Begriffs des Esoterischen bei Nietzsche vgl. Laurence Lampert, *Nietzsche's Task. An Interpretation of Beyond Good and Evil* (New Haven, London 2001), 4f., 71–79 (zur Kritik an Waite ebd., 75, Anm. 20); zu Nietzsches Deutung der Unterscheidung von Exoterik und Esoterik als Problem der Blickrichtung »von Unten hinauf« (Exoterik) und »von Oben herab« (Esoterik) vgl. KSA 5, 48f.

de sens kommt *après coup*, darin finden Sinnaneignung wie Sinnbildung ihre Grenze.³⁸⁴

Waldenfels spricht demgemäß von der Unverständlichkeit als einer Grenze der Verständlichkeit, die die Orientierung am Sinnhaften nicht aussetzt,³⁸⁵ sondern eben *begrenzt*, und zwar so, dass diese Grenze dem Verstehen immer mitgegeben ist, es stets begleitet: »Eine neue Sichtweise bahnt sich an, wenn die Unverständlichkeit als *Grenze der Verständlichkeit* gefaßt wird, und zwar nicht als vorläufige, sondern als unaufhebbare Grenze, die sich verschieben, aber nicht tilgen läßt, gleich einem Schatten, der mit uns wandert, wie immer wir uns wenden und drehen.«³⁸⁶

In Nietzsches – philologischen – Worten entspricht Waldenfels' Unterscheidung zwischen demjenigen, was der Aneignung vorausliegt, und der Aneignung »*après coup*« die Unterscheidung zwischen Text und Interpretation. Unter der »Interpretation« verschwindet der »Text«, wenn sie »schlechte[] ›Philologie« ist und mithin ihres Namens nicht würdig – und deshalb von Nietzsche in Anführungszeichen gesetzt wird.³⁸⁷ In Aphorismus 27 von *Jenseits von Gut und Böse* exponiert Nietzsche diese prinzipiellen Probleme des Verstehens, wie sie sich auch und gerade unter philologischen Vorzeichen³⁸⁸ formulieren lassen:

Es ist schwer, verstanden zu werden: besonders wenn man gangasrotogati denkt und lebt, unter lauter Menschen, welche anders denken und leben, nämlich kurmagati oder besten Falles »nach der Gangart des Frosches« mandeikagati – ich thue eben Alles, um selbst schwer verstanden zu werden? – und man soll schon für den guten Willen zu einiger Feinheit der Interpretation von Herzen erkenntlich sein. Was aber »die guten Freunde« anbetrifft,

384 Bernhard Waldenfels, *Vielstimmigkeit der Rede*. Studien zur Phänomenologie des Fremden 4 (Frankfurt am Main 1999), 87.

385 Vgl. ebd., Anm. 23.

386 Ebd., 81. Waldenfels' Ausführungen richten sich spezifisch gegen Gadammers Einbettung des Unverständlichen und Fremden in den Vollzug des Verstehens in *Wahrheit und Methode*, worin Gadamer das Fremdsein nur als vorläufiges Moment ansetzt, das im rechten Verstehen überwunden werden kann und soll. Vgl. dazu das ganze Kapitel »Jenseits von Sinn und Verstehen« ebd., 67–87.

387 KSA 5, 37, 56.

388 Vgl. dazu grundlegend Christian Benne, *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie* (Berlin, New York 2005), Kap. 4.

welche immer zu bequem sind und gerade als Freunde ein Recht auf Bequemlichkeit zu haben glauben: so thut man gut, ihnen von vornherein einen Spielraum und Tummelplatz des Missverständnisses zuzugestehn: – so hat man noch zu lachen; – oder sie ganz abzuschaffen, diese guten Freunde, – und auch zu lachen!³⁸⁹

Die Feststellung, es sei »schwer, verstanden zu werden«, verweist, obgleich nur in den Entwürfen, nicht im veröffentlichten Text von Unverständlichkeit die Rede ist,³⁹⁰ auf fundamentale Schwierigkeiten von Lektüre und Deutung. Zum einen werden auch und gerade die »Freunde« als vermeintlich erste und beste Leser in Frage gestellt, da sie »ein Recht auf Bequemlichkeit zu haben glauben«, mithin zu einem anstrengungslosen Verstehen ohne »Feinheit der Interpretation«; zum anderen fragt das Ich in durchaus polemischer Manier: »[I]ch thue eben Alles, um selbst schwer verstanden zu werden?« Die Frage scheint mit einigem Recht gestellt zu werden, denn der Aphorismus verwendet drei Wörter auf Sanskrit, die – zumindest für die des Sanskrit nicht mächtigen Leserinnen und Leser – unverständlich sind: »ganasrotogati«, »kurmagati« und »mandeikagati«. Allerdings übersetzt Nietzsche selbst das dritte Wort mit der Wendung »nach der Gangart des Frosches«. Laurence Lampert hat deshalb in seiner Interpretation von *Jenseits von Gut und Böse* darauf hingewiesen, dass Nietzsche damit exemplarisch dem Verständnis der Leserinnen und Leser entgegenkommt, diese aber zugleich dazu auffordert, ihren Teil der philologischen Arbeit zu leisten: Es ist Aufgabe des Lesers, der Leserin, die anderen beiden Wörter zu übersetzen.³⁹¹ Aber auch mithilfe von Nietzsches Übersetzung dürfte noch kaum verständlich sein, was ein Leben und Denken »nach der Gangart des Frosches« wäre – worin also die Schwerverständlichkeit begründet ist. Die Übersetzung scheint selbst nicht recht verständlich. Der Abschnitt ist mithin nicht lediglich ein Kommentar zum Problem des Verstehens, der selbst ohne Weiteres zu verstehen wäre, sondern *im* Kommentar

389 KSA 5, 45f.

390 Vgl. KGW IX 2, 79f.

391 Vgl. Lampert, *Nietzsche's Task*, 66f.: »The problem of the philosopher's communication, therefore, calls for effort from two sides: *his* side requires the effort of translating his singular experience of thinking as far as possible into ours; *our* side must make the effort of hearing the results of a very different experience. The two sides are perhaps indicated by the sole translation [of *mandeikagati*]: he *is* making an effort and he's making it for the quick but erratic minds who must steady themselves and be prepared to be instructed in order to understand at all.«

zugleich eine *Darstellung* dieses Problems, und zwar so, dass sich der Leser oder die Leserin bei der Versenkung in diese Darstellung mit dem Problem konfrontiert sieht, wie die Darstellung selbst zu verstehen sei.

In einem nachgelassenen Fragment von 1886 hält Nietzsche allerdings nicht nur fest, wie die drei sanskritischen Wörter zu übersetzen sind, sondern deutet auch an, wie sie zu verstehen wären:

gangasrotogati »wie der Strom
des Ganges dahinfließend« = presto
kurmagati »von der Gangart der Schildkröte« = lento
mandeikagati »von der Gangart des Frosches« = staccato³⁹²

Obschon dieses Notat für Nietzsches zeitgenössische Leserinnen und Leser nicht zugänglich war, sondern allenfalls für den Leser »gegen das Jahr 2000«,³⁹³ ist der Zusammenhang der Wörter mit dem Tempo des Denkens, des Lebens und, wie sogleich deutlich wird, auch des Schreibens – nämlich »presto«, »lento« oder »staccato« – für den aufmerksamen Leser, für die aufmerksame Leserin doch auch im publizierten Text aus der Komposition, der Aphorismenfolge, erschließbar. Denn der folgende Aphorismus beginnt mit der Bemerkung: »Was sich am schlechtesten aus einer Sprache in die andere übersetzen lässt, ist das tempo ihres Stils.«³⁹⁴ Und weiter heißt es: »Der Deutsche ist beinahe des Presto in seiner Sprache unfähig: also, wie man billig schliessen darf, auch vieler der ergötzlichsten und verwegenen Nuances des freien, freigeisterischen Gedankens.«³⁹⁵ Wie die »Nuances« schon nicht mehr mit einem deutsch-, sondern mit einem französischsprachigen Wort benannt werden, so ist der »Deutsche [...] des Presto«, des Wortes und des Stilmittels, »in seiner Sprache unfähig« – allerdings nur »beinahe«, denn ebendieses »tempo« ordnet das Ich im vorangehenden Aphorismus sich zu: »gangasrotogati«, also, Nietzsches nachgelassener Erläuterung zufolge, »wie der Strom des Ganges dahinfließend« = presto«. Wenn Nietzsche in den Überlegungen zum »tempo« des Stils feststellt, das Presto ande-

392 KSA 12, 175 (NF 1886, 3[18]).

393 KSB 7, 257.

394 KSA 5, 46. – Nietzsche schreibt in diesem Aphorismus »tempo« durchgehend klein, verwendet also das italienische Wort, nämlich den musikalischen Fachbegriff für die Notendauer.

395 Ebd.

rer Sprachen sei »unübersetzbar«,³⁹⁶ so darf diese Unübersetzbarkeit mithin auch für *seine* Sprache gelten, wo sie »gangasrotogati« dahinfließt. Nietzsche schreibt, so besehen, *beinahe* in einer unübersetzbaren Fremdsprache.

Dem entspricht auch die Fantasie Nietzsches, seine Texte auf Französisch zu verfassen.³⁹⁷ Obgleich Nietzsche diesen Wunsch nicht umgesetzt hat, fügt er in den Entwürfen zu Aphorismus 27 doch immerhin eine unübersetzt belassene französische Wendung ein, die eben das Verstehen betrifft: »Verstanden zu werden? Ihr wißt doch, was das heißt? – Comprendre c'est éгалer.«³⁹⁸ Es handelt sich um eine Stelle aus Balzacs *Comédie humaine*.³⁹⁹ Nietzsche führt das Wort Balzacs auch in einem Entwurf zur *Götzen-Dämmerung* an: »Die posthumen Menschen werden schlechter verstanden, aber besser gehört als die zeitgemäßen. Oder, strenger: sie werden niemals verstanden: und <daher> ihre Autorität. (comprendre c'est éгалer)«. ⁴⁰⁰

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Vgl. den Entwurf einer Vorrede zum verworfenen *Willen zur Macht*, KSA 12, 450 (NF 1887, 9[188]): »Daß es [ein Buch zum Denken] deutsch geschrieben ist, ist zum Mindesten unzeitgemäß: ich wünschte es *françaisch* geschrieben zu haben, damit es nicht als Befürwortung irgend welcher reichsdeutschen Aspirationen erscheint. // Bücher zum Denken, – sie gehören denen, welchen Denken Vergnügen macht, nichts weiter ... Die Deutschen von Heute sind keine Denker mehr: ihnen macht etwas Anderes Vergnügen und Bedenk(en). Der Wille zur Macht als Princip wäre ihnen sch(w)e)r verständlich ... Eben-darum wünschte ich meinen Z(arathustra) nicht deutsch geschrieben zu haben[.]«

³⁹⁸ KSA 12, 51 (NF 1885/1886, 1[182]); die diplomatische Umschrift des Manuskripts in KGW IX 2, 80.

³⁹⁹ Das Zitat stammt, wohl vermittelt über Paul Bourgets Essay über die Brüder Goncourt in den *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (Nietzsche streicht die entsprechende Stelle ebenda an; vgl. Andreas Urs Sommer, *Kommentar zu Nietzsches Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung. Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken*, hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 6/1 [Berlin, Boston 2012], 239), aus Balzacs *Illusions perdues*, worin der Satz Raffael zugeschrieben wird: »Il faut en effet avoir bien expérimenté la vie avant de reconnaître que, suivant un beau mot de Raphaël, comprendre c'est éгалer.« (Honoré de Balzac, *La comédie humaine*, hg. von Pierre-Georges Castex u. a. [Paris 1976ff.], Bd. 5, 186) Nietzsche zitiert Balzac im Übrigen auch im veröffentlichten Text von *Jenseits von Gut und Böse* in Aphorismus 204: »Auf die Gefahr hin, dass Moralisieren sich auch hier als Das herausstellt, was es immer war – nämlich als ein unverzagtes montrer ses plaies, nach Balzac –« (KSA 5, 129). Vgl. dazu KSA 9, 658 (NF 1881, 15[72]): »Balzac: pour moraliser en littérature, le procédé a toujours été de montrer la plaie.«

⁴⁰⁰ KSA 12, 375 (NF 1887, 9[76]). Vgl. zum Zusammenhang von Entwürfen und publiziertem Text Sommer, *Kommentar zu Nietzsches Der Fall Wagner*,

Das Notat vermerkt bei den »P o s t h u m e n« die »Schwierigkeit ihres Verständnisses; in einem gewissen Sinn n i e v e r s t a n d e n«. ⁴⁰¹ Damit beschreibt Nietzsche, wie im veröffentlichten Text ersichtlich, auch sein eigenes Werk, das »nie verstanden« wird und sich damit dem »égalier«, dem Gleichsein und mithin Gleichmachen, *entzieht*: »Posthume Menschen – ich zum Beispiel – werden schlechter verstanden als zeitgemässe, aber besser g e h ö r t. Strenger: wir werden nie verstanden – und d a h e r unsre Autorität ...« ⁴⁰²

Mit Recht hat Christian Benne darauf hingewiesen, dass es sich bei der Wendung »comprendre c'est égalier« um »eine alte, recht traditionelle Vorstellung handelt, die noch aus der Aufklärungsromantik stammt und bis in die Frühromantik hineinreicht. Sie bildet den Hintergrund für Goethes [...] Überzeugung, dass jeder nur sich selbst aus dem Buch herauslese.« ⁴⁰³ Allerdings legt der Zusammenhang nahe – und zwar an allen drei Stellen, an denen Nietzsche die Wendung anführt –, dass das *égalier* ein schlechtes Verstehen sei. Versteht man »comprendre c'est égalier« auf diese Weise – die Probleme des Verstehens betreffen also auch noch diese von Nietzsche stets unübersetzt belassene Explikation des Verstehens –, geht es bei Nietzsche mit Balzacs Wendung nicht nur darum, »zu erkennen, wer dieselbe Perspektive einnimmt, also von denselben Affekten beherrscht wird, wie er selbst«, ⁴⁰⁴ sondern auch um eine Kritik des Verstehens. Gerade das Nichtverstandenwerden der »posthumen Menschen« – sie »werden *niemals* verstanden« – ist Garant ihrer »Autorität. (comprendre c'est égalier)«. ⁴⁰⁵ Wo das Verstehen ein *égalier* wäre, unterminierte es die textuelle Autorität der »Posthumen«, die gewissermaßen bereits zu Lebzeiten postum sind, nicht nur weil sie von den Zeitgenossen nicht ausreichend rezipiert würden, sondern in strukturellem Sinne. Der gleichsam schon zu Lebzeiten verstorbene Autor schreibt ein Werk, das Anspruch auf einen zukünftigen kanonischen Status hat und deshalb zwar kommentarbedürftig ist, ⁴⁰⁶ aber »niemals verstanden«

Götzen-Dämmerung, 239f. – Nietzsche zitiert die Wendung mit Verweis auf Balzac überdies in NF 1885, 35[76] (KSA 11, 543): »[D]enn der Lobende glaubt daran, daß er verstehe, was er lobt: verstehen aber – Balzac hat es verrathen, dieser typisch-Ehrgeizige – comprendre c'est égalier.«

⁴⁰¹ KSA 12, 375 (NF 1887, 9[76]).

⁴⁰² KSA 6, 61.

⁴⁰³ Benne, *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*, 193, mit Hinweisen auf die entsprechenden Stellen bei Wolf und Schleiermacher.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ KSA 12, 375 (NF 1887, 9[76]; Hervorh. F.Ch.).

⁴⁰⁶ Vgl. dazu auch Verf., *Zu Begriff und Verfahren des Kommentars bei Nietzsche*

sein wird – und das mithin, gleich einem ›heiligen‹ Text, unersetzbar ist, d.h. durch Erklärungen nicht substituierbar. Nichts kann ihm gleichkommen, nichts kann ihm gleich sein. Auch deshalb ist, wie Nietzsche schreibt, »etwas Beleidigendes darin, verstanden zu werden. Verstanden zu werden? Ihr wißt doch, was das heißt? – Comprendre c'est égalier.«⁴⁰⁷ Beleidigend wäre es, wenn der andere mich verstünde und sich mir im Verstehen gleichsetzte, ohne mir doch gleich zu *sein*.

Wenn aber unverstanden zu bleiben ebenso beleidigend ist – denn »gegen das Unverständliche bleibt man kalt, und Kälte beleidigt«⁴⁰⁸ –, so findet man im »Spielraum zum Mißverständniß«, den man seinen Freunden zugestehen soll,⁴⁰⁹ doch immerhin, wie es in den gestrichenen Passagen heißt, an »schlechten« Tagen »Trost« – oder hat an »guten Tagen [...] noch seine Lust u. Bosheit daran.«⁴¹⁰ Der Verstehensprozess bricht unter diesen Voraussetzungen keineswegs vollständig ab; ihm wird durchaus ein »Spielraum«, ein »Spielplatz«, wie es in den Entwürfen auch heißt, zugestanden.⁴¹¹ Das ›Missverstehen‹ indiziert hierbei eine dritte Position, die weder einem völligen Nichtverstehen entspricht noch einem rechten Verstehen.⁴¹² Ein Text wird, wo er missverstanden wird, weder als gänzlich unverständlich erfahren noch im vollen Wortsinne verstanden. Wird aber Nietzsche wie die anderen postumen Autoren »in einem gewissen Sinn nie verstanden«,⁴¹³ so kann ihm auch das Missverstehen nicht entsprechen. Denn im Missverstehen versteht man nicht nur falsch, sondern es kann überhaupt nicht *einsichtig* werden, dass derjenige, den man zu verstehen glaubt, »niemals verstanden«⁴¹⁴ wird. »Nietzsche

und Adorno, in: Martin Endres, Axel Pichler, Claus Zittel (Hg.), *Text/Kritik. Nietzsche und Adorno* (Berlin, Boston 2017), 273–297, hier 275–281.

407 KSA 12, 51 (NF 1885/1886, 1[182]). Die Formulierung »es ist etwas Beleidigendes darin, verst. zu werden« fügt Nietzsche nachträglich ins Manuskript ein (vgl. KGW IX 2, 80).

408 KSA 12, 51 (NF 1885/1886, 1[182]).

409 Ebd.

410 KGW IX 2, 80.

411 Ebd., 79.

412 Vgl. dazu Donatella Ester Di Cesare, *Utopia of Understanding. Between Babel and Auschwitz*, übers. von Niall Keane (Albany 2012), 154–157, sowie Verf., *Logiken des Missverstehens beim späten Nietzsche*, in: Michael Nathan Goldberg, Andreas Mauz, Christiane Tietz (Hg.), *Missverstehen. Zu einer Urszene der Hermeneutik* (Paderborn 2022 [im Druck]).

413 KSA 12, 375 (NF 1887, 9[76]).

414 Ebd.

geht« folglich, wie Werner Stegmaier bemerkt, »nicht mehr vom Verstehen-, sondern vom Nicht-verstehen-Können aus.«⁴¹⁵

Wenn Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* das – vermeintliche – Verstehen des *égaler* als falsche Gleichung enttarnt, setzt er ebenda nicht zuletzt mit dem philologischen Grundbegriff »Text«, den er streng von der »Interpretation« unterscheidet, etwas voraus, was zu verstehen *wäre* – ein Woraufhin der Deutung, das nicht mit der je perspektivischen Interpretation in eins fällt, ja keineswegs nur dieser gleichzusetzen ist: »das ist Interpretation, nicht Text.«⁴¹⁶ Die Bemerkung zielt freilich auf die »Gesetzmäßigkeit der Natur«,⁴¹⁷ die nur »Interpretation« ist, hat aber auch prinzipielle Konsequenzen für Nietzsches Kritik der Interpretation. Denn Nietzsche spricht als »alte[r] Philologe[], der von der Bosheit nicht lassen kann, auf schlechte Interpretations-Künste den Finger zu legen.«⁴¹⁸ Er verwendet den philologischen Begriff »Text«, nennt aber mehr und anderes als etwa einen relationalen Textbegriff, der voraussetzen würde, dass es den Text nur als interpretierten, nur im Verhältnis zu seiner Deutung gäbe. Letzteres mag in gewissem Sinne zutreffen, insofern ein gewissermaßen bloßes und unbesehenes Vorhandensein eines Textes (etwa des unaufgeschnittenen Buchs auf dem Schreibtisch) überhaupt keine Fragen des Verstehens aufwirft.⁴¹⁹ Aber umgekehrt lässt sich durchaus festhalten, dass es keine »Interpretation« ohne »Text« gibt, obschon freilich der konstituierte Text, den die Textkritik herstellt, ebenfalls bis zu einem gewissen Grad interpretativer Verfahren bedarf.⁴²⁰ Dabei handelt es sich um ein ebenso unscheinbares wie

415 Werner Stegmaier, *Anti-Lehren*. Szene und Lehre in Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, in: Volker Gerhardt (Hg.), Friedrich Nietzsche. *Also sprach Zarathustra* (Berlin 2012), 143–167, hier 144f. Vgl. auch Stegmaier, *Nietzsches Befreiung der Philosophie*, 460: »Missverstehen setzt ein richtiges Verstehen voraus, Nicht-Verstehen nicht. Da es kein richtiges Verstehen gibt (wer oder was sollte nach Nietzsche die Instanz dafür sein?), wohl aber ein Nicht-Verstehen, kann es philosophisch nur um das Verstehen des Nicht-Verstehens gehen.«

416 KSA 5, 37.

417 Ebd.

418 Ebd.

419 Vgl. KSA 9, 579 (NF 1881, 12[17]): »Ein Ding, ganz allein, würde gar nicht existieren – es hätte gar keine Relationen. Z. B. mein Buch.«

420 So argumentiert Günter Figal, *Nietzsches Philosophie der Interpretation*, in: Nietzsche-Studien 29 (2000), 1–11. Der Argumentation Figals widerspricht allerdings Benne, *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*, 208. Benne insistiert mit Nachdruck auf einer klaren Unterscheidung zwischen Nietzsches Verwendung der Begriffe ›Text‹ und ›Interpretation‹ in Hinsicht auf Weltauslegungen, die »ein schöpferischer Vorgang« (ebd.) sind und deshalb

entscheidendes Argument, das Waldenfels' Unterscheidung zwischen Aneignung und Angeeignetem ebenso wie Conants nachdrücklichem Hinweis auf Nietzsches Einsicht entspricht, dass ein perspektivisch Wahrgenommenes selbst nicht Teil der Perspektive sein kann, die es wahrnimmt.⁴²¹ Die »Interpretation« erzeugt ihren »Text« nicht selbst; dieser geht jener voraus.

Ebendiese zeitliche Struktur einer Nachträglichkeit des Verstehens exponiert Nietzsche. Gerade das Problem des Nichtverstehens hat zur Bedingung, dass es etwas gibt, was dem Verstehen vorausgeht und sich ihm in irgendeiner Weise entzieht – und deshalb nicht in dessen Setzungen aufgeht. In der *Fröhlichen Wissenschaft* insistiert Nietzsche auf diesem Nichtverstehen, das er allerdings im Hinblick auf eine Zukunft, eine Zukünftigkeit des Verstehens, zeitlich beschränken will. In dieser von Nietzsche postulierten Beschränkung liegt umgekehrt die *Conditio sine qua non* für die Möglichkeit eines sinnhaften Bezugs; denn bestünde Nietzsche auf einer allumfassenden Unverständlichkeit, so wäre ein verstehendes Verhältnis auch und gerade zu seinen Texten und Entwürfen vollkommen ausgeschlossen, ja es könnte noch nicht einmal festgestellt werden, dass Nietzsche eine wie auch immer vorläufige Unverständlichkeit reklamiert. Gleiches gilt für eine Formulierung wie diejenige, dass die »posthumen Menschen«, zu denen Nietzsche sich selbst zählt, »niemals verstanden«, aber zugleich »besser gehört« würden.⁴²² Nietzsches Postulat, man wolle »nicht nur verstanden werden, wenn man schreibt, sondern ebenso gewiss auch n i c h t verstanden werden«,⁴²³ umreißt in durchaus paradoxer und mithin selbst nicht leichtthin verständlicher Weise

nicht auf einen vorgängigen ›Text‹ angewiesen, und einer im engeren Sinne philologischen Verwendung dieser Begriffe, wo der Text als Resultat der Textkritik vorliegt. Diese Unterscheidung ist zweifellos richtig, und mir geht es hier nur um das Problem der Textauslegung im engeren Sinne. Folgt man Conants Analyse des Perspektivismus bei Nietzsche, ist die Differenz von »Text« und »Interpretation« sowohl für die Text- als auch für die Weltauslegung relevant, wengleich unter je spezifischen Bedingungen (vgl. Conant, *Friedrich Nietzsche* und die Bemerkungen dazu oben). Gerade Nietzsches kritisches Diktum »das ist Interpretation, nicht Text«, das er als ›alter Philologe‹ vorbringt, steht im Kontext von *Weltauslegung* und schränkt deshalb die »Interpretation« von ›Welt‹ bzw. »Natur« in Hinsicht auf den ihr vorausliegenden »Text« ein.

421 Deshalb sind Conants Überlegungen zum Perspektivismus bei Nietzsche auch für philologische und hermeneutische Fragen relevant.

422 KSA 12, 375 (NF 1887, 9[76]).

423 KSA 3, 633.

diese *wechselseitige* Beschränkung von Verstehen und Nichtverstehen.

In den Spielarten der Unverständlichkeit, die Nietzsche exponiert, findet sich so jeweils ein Doppeltes: ein Unverständliches, das aber nicht einfach als solches stehen bleibt, sondern den Blick verändern, verschieben und allenfalls eine andere Perspektive eröffnen soll, zumindest aber eine Kritik des Verstehens ins Werk setzt, die wiederum selbst fundamentale Probleme des Verstehens aufwirft. In der *Geburt der Tragödie* ist es das ›Musikalische‹ der lyrischen Dichtung, das sich einem begrifflichen Verstehen entzieht und deshalb eine »ästhetische Wissenschaft«⁴²⁴ einfordert, im doppelten Wortsinn einer Wissenschaft der Ästhetik und einer ästhetisch gewordenen Wissenschaft. Diese andere Ästhetik oszilliert zwischen einer »Musik‹ für Solche, die auf Musik getauft« sind,⁴²⁵ und einer Theorie, die über ihre begrifflichen Grenzen hinauswill. Dass sich diese ›ästhetische Wissenschaft‹ nicht ohne Widersprüche gestalten lässt, weist in kritischer, aber zugleich im Text selbst angelegter Weise über diesen hinaus: Wäre die *Geburt der Tragödie* tatsächlich Musik, wäre sie keine ästhetische *Wissenschaft* mehr; wäre sie nur begrifflich vermittelt, so wäre sie keine *ästhetische* Wissenschaft. Das »Nichtverstehen des lyrischen Textes«⁴²⁶ zeigt paradigmatisch die Aufgabe und Grenze der ästhetischen Wissenschaft an. Demgegenüber bewertet Nietzsche in seinen nach der Veröffentlichung der *Geburt der Tragödie* begonnenen Vorlesungen zur Rhetorik die Dunkelheit der Rede explizit kritisch, aber mit Argumenten, die in seiner Umgestaltung der Sprachphilosophie zu einer Theorie der Rhetorik nicht nur der dunklen Sprache, sondern der Sprache überhaupt zukommen. Nicht das Musikalische steht dabei in den Rhetorikvorlesungen im Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern das Uneigentliche der Sprache, das zugleich Kennzeichen der *obscuritas* ist. Obgleich Nietzsche damit eine andere Perspektive auf das Problem der Unverständlichkeit eröffnet, kann wiederum die Dichtung paradigmatisch für das Problem eintreten. Denn durch das »Abweichen vom Gewöhnlichen«⁴²⁷ zeigt sich in der poetischen Sprache expliziter als in der vermeintlichen, da nur auf Konventionen beruhenden Eigentlichkeit der Rede die Dunkelheit der Sprache.

Während der spätere Nietzsche die Reflexionen zur Rhetorik

424 KSA I, 25.

425 Ebd., 14.

426 KSA 7, 312 (NF 1871, 9[104]).

427 KGW II 4, 601.

kaum explizit fortsetzt und den philosophischen Erstling zur *Geburt der Tragödie* im nachgetragenen Vorwort ebenso wie in nachgelassenen Notaten wenn nicht offen kritisch, so zumindest ambivalent bewertet, gehen die mit den frühen Schriften einhergehenden Problemstellungen durchaus auch ins spätere Werk ein, allerdings mit nicht zu übersehenden Differenzen.⁴²⁸ Die expliziten Befragungen der Unverständlichkeit und des Nichtverstehens rücken nun den *interpres* – der in der Philosophie der Kunst bzw. der ästhetischen Wissenschaft der *Geburt der Tragödie* noch den Kunstrezipienten überhaupt anzeigt – dergestalt ins Zentrum, dass er als Leser von Nietzsches eigenen Schriften fungiert. Die Frage nach der Unverständlichkeit bezieht sich also in Nietzsches späten Texten auch und gerade auf ebendiese Texte. Das hat zur Folge, dass eine Untersuchung des Problems der Unverständlichkeit beim späten Nietzsche zwar eine Anzahl entsprechender Reflexionen vorfindet, aber stets mitbedenken muss, dass diese Reflexionen den Leser, die Leserin vor dieselben Schwierigkeiten stellen, von denen sie handeln. Sie sind deshalb nicht nur als Erörterungen, sondern auch als Darstellungen des Problems zu lesen – sie stellen *selbst* dar, wovon sie sprechen. Nietzsches Einsicht in die ›Unverständlichkeit des Verstehens‹, von der diese Ausführungen ausgegangen sind, zeigt mit größter Schärfe eine Textstruktur an, die nicht nur in reflexiver Weise selbstbezüglich ist, sondern diesen Selbstbezug notwendigerweise mitführt. Denn sie würde sich in einen Selbstwiderspruch verwickeln, wenn sie im Vortrag der Schwierigkeiten des Verstehens, die sie reklamiert, sich selbst von ebendiesen Schwierigkeiten ausnähme. Gerade dies tun Nietzsches Texte nicht. Sie reden nicht verständlich von ihrer Unverständlichkeit, sondern befragen die Möglichkeiten und Grenzen des Verstehens in Formulierungen, die ebendiese Grenzen und Möglichkeiten kontinuierlich ausloten.

428 Die Kontinuitäten betont u.a. Menke, *Distanz und Experiment*, die Brüche insbesondere Zittel, *Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher*.

»vom Hellen ins Dunkle«: Heidegger

»Sind wir denn heute auch nur in der Verlegenheit, den Ausdruck
›Sein‹ nicht zu verstehen?«
Heidegger, *Sein und Zeit*¹

Das Hauptziel des vorangehenden Kapitels war es, zu zeigen, dass Nietzsche nicht nur den Prozess des Verstehens problematisiert, sondern zugleich auch das Verstehen ebendieses Prozesses: das Verstehen des Verstehens. Im Verstehen tritt ein Moment der Unverständlichkeit zutage, das der frühe Nietzsche zum einen im Wesen der Dichtung am Werk sieht und zum anderen in der verallgemeinerten rhetorischen Struktur der Sprache begründet und das der späte Nietzsche exemplarisch im Hinblick auf das Nichtverstehen seines eigenen Werks artikuliert.² Die demgemäß entworfene Kritik des Verstehens greift selbst auf das Verstehen zurück; denn auch die Artikulation der Unverständlichkeit eines Werks *in* diesem Werk will verstanden sein. Erst in der Möglichkeit des Verstehens zeigt sich unter diesen Voraussetzungen auch dessen Scheitern, erst in der Verständlichkeit die Unverständlichkeit. Deren Interdependenz konzipiert Nietzsche aber nicht derart, dass die Unverständlichkeit ins Verstehen sicher eingegliedert würde und etwa nur die dunklen Stellen das allumfassende Verstehen mehr oder weniger behinderten.³ Vielmehr droht das Verstehen durch die Unverständlichkeit aus den Fugen zu geraten. Denn die von Nietzsche entworfene Kritik des Verstehens wirkt auf das Verstehen ebendieser Kritik zurück und affiziert diese. Die Frage »Hat man mich verstanden?«,⁴ die Nietzsche im Rückblick auf sein Werk stellt, ist deshalb auch die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit oder Unmöglichkeit des Verstehens – sie impliziert auch die Frage ›*Kann* man mich verstehen?‹ und damit auch noch die Frage nach der Verständlichkeit *dieser* Frage.

1 GA 2, I.

2 Vgl. oben die entsprechenden Ausführungen zu den Rhetorikvorlesungen, zur *Geburt der Tragödie* und zu den späten Aphorismen und Notaten.

3 Das wäre die Konzeption der Unverständlichkeit in den Hermeneutiken der Aufklärung (siehe die nachfolgenden Anmerkungen zu Chladenius und Georg Friedrich Meier).

4 KSA 6, 371, 373f. (siehe dazu meine einleitenden Bemerkungen im Kapitel zu Nietzsche oben).

Während Nietzsches Werke und nachgelassenen Entwürfe aufgrund dieser Rückwirkung der Probleme des Verstehens auf deren Explikation keine hermeneutische Systematik begründen, die den Verstehensprozess von außen objektivieren könnte, sondern stets in ihrer jeweiligen Lektüre entsprechende Reflexionen verlangen, beanspruchen Martin Heideggers vor allem in den 1920er Jahren vorgebrachte Überlegungen zur Hermeneutik durchaus, eine umfassende Grundlage für das Denken bereitzustellen, die nicht weniger fundamental ist als die Husserl'sche Phänomenologie, mit deren kritischer Neuformulierung Heideggers Hermeneutik sich verbindet.⁵ Sowohl bei Nietzsche als auch bei Heidegger lässt sich aber eine Auseinandersetzung mit dem Problem der Unverständlichkeit feststellen, die zentrale Aspekte der Entwicklung und Formulierung ihres Denkens betrifft. Sind insbesondere Nietzsches späte Schriften – die Werke, Entwürfe und Notate nach dem *Zarathustra* – nicht so sehr Erklärung als vielmehr *Darstellung* der intrikaten Beziehung von Verstehen und Nichtverstehen, so bringt eine Hermeneutik, wie Heidegger sie in seinem Früh- und unter veränderten Vorzeichen im Spätwerk umreißt, im Nachvollzug der formalen Struktur des Verstehens sowohl eine fundamentale Verständlichkeit des zu Verstehenden zur Sprache als auch zugleich damit dessen ebenso fundamentale Unverständlichkeit.⁶ Es wird deshalb die Aufgabe der folgenden Ausführungen sein, den diffizilen Zusammenhang von Verständlichkeit und Unverständlichkeit in Heideggers Hermeneutik zu untersuchen und dabei auch deren Konsequenzen für Heideggers Verhältnis zur

5 Vgl. dazu Heideggers Aufsatz *Mein Weg in die Phänomenologie* (GA 14, 91–102). Zu Vorbehalten gegenüber dieser Selbstdarstellung Heideggers vgl. Alejandro G. Vigo, *Heidegger – Phänomenologie und Hermeneutik in den frühen Freiburger Vorlesungen (1919–1921)*, in: Helmuth Vetter, Matthias Flatscher (Hg.), *Hermeneutische Phänomenologie – phänomenologische Hermeneutik* (Frankfurt am Main u. a. 2005), 241–269. Zum Verhältnis des frühen Heidegger zu Husserl vgl. insbesondere auch die ebenso konzise wie wegweisende Darstellung im Kapitel »From Intuition to Understanding: On Heidegger's Transposition of Husserl's Phenomenology«, in: Theodore Kisiel, *Heidegger's Way of Thought. Critical and Interpretative Signposts*, hg. von Alfred Denker und Marion Heinz (New York, London 2002), 174–186, 216f.

6 Zum Verhältnis von Heideggers früher und späterer Hermeneutik vgl. noch immer grundlegend: Günter Figal, *Selbstverstehen in instabiler Freiheit. Die hermeneutische Position Martin Heideggers*, in: Hendrik Birus (Hg.), *Hermeneutische Positionen. Schleiermacher – Dilthey – Heidegger – Gadamer* (Göttingen 1982), 89–119. Figal geht davon aus, dass Heideggers Spätwerk nicht mehr als Hermeneutik im engeren Sinne des Wortes zu bezeichnen und diese »antihermeneutische Wendung« (ebd., 91) bereits in *Sein und Zeit* angelegt ist.

Philologie zu durchdenken – das heißt auch und insbesondere: für seine Auslegung der Sprache der Dichtung.⁷

Wollte man Heideggers Ausführungen zur Grundstruktur des Verstehens in seinem Fragment gebliebenen⁸ Hauptwerk *Sein und Zeit* pointiert zusammenfassen, so ließe sich sagen, dass Heidegger das Verhältnis von Auslegung und Verstehen umkehrt, das die Hermeneutik spätestens seit dem 18. Jahrhundert in den allgemeinen Interpretationstheorien bestimmt, wie sie – noch vor Schleiermacher – exemplarisch Chladenius⁹ und Georg Friedrich Meier¹⁰ vorgelegt haben. Die Auslegung geht bei Heidegger dem Verstehen nicht voraus, sie begründet es nicht, sondern umgekehrt: Das Verstehen vollzieht sich je schon in den Grundstrukturen des menschlichen Lebens bzw. Daseins. Dasein ist immer schon verstehend, während die Auslegung im Sinne einer ausdrücklichen »Ausbildung des Verstehens«¹¹ – von der die »Textinterpretation« eine »besondere Konkretion« ist¹² – erst nach dem und aufgrund dieses ursprünglichen Verstehens möglich wird. Denn »Auslegung gründet«, so Heidegger in *Sein und Zeit*, »existenten-

7 Vgl. zu Heideggers Verhältnis zur Philologie auch Verf., *Heideggers Philologie*, in: Text. Kritische Beiträge 14 (2013), 23–36, zu Heideggers Definition der Philologie als »*Leidenschaft der Erkenntnis des Ausgesprochenen*« in seiner Vorlesung zu den *Grundbegriffen der aristotelischen Philosophie* (GA 18, 4) Mark Michalski, *Hermeneutic Phenomenology as Philology*, übers. von Jamey Findling, in: Daniel M. Gross, Ansgar Kemmann (Hg.), *Heidegger and Rhetoric* (Albany 2005), 65–80.

8 Vgl. gegenüber dem »Aufriß der Abhandlung« (GA 2, 52f.) die »Vorbermerkung zur siebenten Auflage 1953« (ebd., VII) sowie die entsprechenden Hinweise im Nachwort des Herausgebers der *Gesamtausgabe* (ebd., 579–583, hier 581–583) und bei Helmuth Vetter, *Grundriss Heidegger. Ein Handbuch zu Leben und Werk* (Hamburg 2014), 60f. Konzise Hinweise zu Textgenese, Überlieferungslage und Edition finden sich bei Marion Heinz, Tobias Bender, *Einleitung*, in: dies. (Hg.), »*Sein und Zeit*« neu verhandelt. Untersuchungen zu Heideggers Hauptwerk (Hamburg 2019), 7–26, hier 10–18.

9 Chladenius, *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften*; vgl. zum Verhältnis von Verstehen und Auslegung insbes. Kapitel 4 (»Von dem Begriff der Auslegung«, §§ 148–195) und ebendort zum »Begriff des verständlichen und unverständlichen« §§ 157f. Vgl. dazu auch Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit*, 46–49.

10 Meier, *Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst*. Meiers als Lehre von der Auslegung »natürlicher« und »willkürlicher« Zeichen vorgetragene Hermeneutik hat als Ziel das »Erkennen« des Sinns, zu dem die Auslegung führen soll. Eine möglichst weitgehende Verständlichkeit der zu verstehenden Rede wird dabei in der Auslegung jeweils regulativ unterstellt und der »Dunkelheit« (§ 176) entgegengesetzt (vgl. dazu bes. §§ 169–177).

11 GA 2, 197.

12 Ebd., 200.

zial im Verstehen, und nicht entsteht dieses durch jene«. ¹³ – Eine solche Darstellung von Heideggers hermeneutischem Grundgedanken hat ein gewisses Recht. ¹⁴ Gäbe sie aber zur Vermutung Anlass, das Nichtverstehen und die Dunkelheit des zu Verstehenden könnten in Heideggers Hermeneutik eines gewissermaßen immer schon verstehenden Daseins keinen Platz beanspruchen – oder wären bestenfalls sekundäre Phänomene einer nicht recht geglückten Selbst-, Welt- oder Textauslegung –, so stünde sie in offensichtlichem Widerspruch zu der für Heideggers Denken zentralen Erörterung von ›Sein‹, das nicht nur dunkel, sondern »der dunkelste« ¹⁵ Begriff überhaupt sei. Will Heidegger deshalb die »Frage nach dem Sinn von ›Sein‹« ¹⁶ im ersten Teil von *Sein und Zeit* wenn nicht beantworten, so zumindest stellen und in ihrer Bedeutung herausstellen, ¹⁷ so heißt das auch, zu klären, was der Sinn dieser »Frage nach dem Sinn von ›Sein‹« ist, wie also die Frage selbst zu verstehen ist. ¹⁸ Die Schwierigkeiten der Frage sind dabei auch und gerade darin begründet, dass die »Selbstausslegung« ¹⁹ des menschlichen Daseins, die Heidegger in seinen frühen Freiburger Vorlesungen als ›Hermeneutik der Faktizität‹ bezeichnet, ²⁰ keineswegs umfänglich versteht, was sie verstehen will, nämlich sich selbst als auslegendes Dasein, sondern sich selbst wesentlich dunkel bleibt. Und ebenso wie das alltägliche Dasein, von dem Heideggers Untersuchung ihren Ausgang nimmt, sich nicht eigentlich verständlich ist, ist für das Dasein der Sinn von ›Sein‹ überhaupt dunkel, ja schon die »Frage nach dem Sein« ist »selbst dunkel und richtungslos«. ²¹ Die Unverständlichkeit schlechthin ist für Heidegger denn auch trotz seiner vermeintlichen Selbstverständlichkeit die Unverständlichkeit des Ausdrucks ›Sein‹, etwa der Kopula ›ist‹:

Das »Sein« ist der selbstverständliche Begriff. In allem Erkennen, Aussagen, in jedem Verhalten zu Seiendem, in jedem Sich-zu-sich-selbst-verhalten wird von »Sein« Gebrauch gemacht, und der

¹³ Ebd., 197.

¹⁴ Vgl. etwa die sehr schlüssigen Überlegungen dazu bei Jean Grondin, *Einführung in die philosophische Hermeneutik* (Darmstadt 2001), 138–140.

¹⁵ GA 2, 5.

¹⁶ Ebd., 6 und passim.

¹⁷ Vgl. ebd.: »Die Frage nach dem Sinn von Sein soll gestellt werden«.

¹⁸ Vgl. dazu insbes. »§2. Die formale Struktur der Frage nach dem Sein« (ebd., 6–11).

¹⁹ GA 63, 18.

²⁰ Ebd., 3 und passim.

²¹ GA 2, 6.

Ausdruck ist dabei »ohne weiteres« verständlich. Jeder versteht: »Der Himmel *ist* blau«; »ich *bin* froh« und dgl. Allein diese durchschnittliche Verständlichkeit demonstriert nur die Unverständlichkeit. Sie macht offenbar, daß in jedem Verhalten und Sein zu Seiendem als Seiendem a priori ein Rätsel liegt. Daß wir je schon in einem Seinsverständnis leben und der Sinn von Sein zugleich in Dunkel gehüllt ist, beweist die grundsätzliche Notwendigkeit, die Frage nach dem Sinn von »Sein« zu wiederholen.²²

Erst die »Unverständlichkeit« von »Sein« – in den Beispielsätzen von »ist«, »bin« usw. – macht Heideggers Analyse überhaupt notwendig. Wäre die Kopula im Beispielsatz »ich *bin* froh« tatsächlich »ohne weiteres« verständlich,²³ bestünde nur ein philosophisches Scheinproblem. Heidegger geht jedoch davon aus, dass die Kopula zwar in gewisser Weise verstanden wird, aber doch nur scheinbar verständlich, da zugleich unverständlich ist – dass das »Sein« der selbstverständliche Begriff« ist, sei nur eines der »Vorurteile«²⁴ gegenüber dem Ausdruck »Sein«. Erst aus seiner »Unverständlichkeit« ergibt sich die Aufgabe, den Sinn der Kopula zu klären oder allgemeiner: nach dem »Sinn von »Sein«« zu fragen. Der Sinn von »Sein« – so Heideggers Grundannahme, die die Untersuchung in Gang bringt²⁵ – ist »in *Dunkel* gehüllt«, ja der Begriff von »Sein« ist überhaupt »der *dunkelste*«. ²⁶ Heideggers Hermeneutik ist deshalb ein Auslegen des »Dunkelsten«. Um das Grundproblem näher bestimmen zu können, das diese Rede vom »Dunkelsten« nach sich zieht, sollen im Folgenden zunächst seine frühe Kritik der überkommenen Hermeneutik und sodann sein sich von dieser Tradition absetzendes Denken des Hermeneutischen untersucht werden. Mit Heideggers eigenen *Laufenden Anmerkungen zu »Sein und Zeit«* gefragt: »Was heißt eigentlich: der Begriff des Seins ist der »dunkelste[.]«?²⁷

In der Entwicklung von Heideggers Denken zwischen der Habilitation (1915) und der Publikation von *Sein und Zeit* (1927) nimmt die im Sommersemester 1923 gehaltene letzte der frühen Freiburger

22 Ebd., 6.

23 Vgl. zum Problem des Verstehens des Beispielsatzes »ich *bin* froh« auch Heideggers Ausführungen zur »Grundfrage nach dem Sinn des »ich bin«« in den 1919–1921 entstandenen *Anmerkungen zu Karl Jaspers »Psychologie der Weltanschauungen«* (GA 9, 1–44, das Zitat ebd., 5).

24 GA 2, 4.

25 Vgl. ebd., 1.

26 Ebd., 5f. (Hervorh. F.Ch.).

27 GA 82, 17.

Vorlesungen zur *Hermeneutik der Faktizität* eine herausgehobene Stellung ein. Denn sie geht zum einen den Manuskripten, die teilweise direkt in *Sein und Zeit* integriert sind, fast unmittelbar voraus²⁸ und lässt bereits die Anlage des frühen Hauptwerks zu wesentlichen Teilen erkennen.²⁹ Zum anderen macht sie das Verhältnis zur Geschichte der Hermeneutik ebenso wie die Absetzung von dieser Geschichte explizit – einer Geschichte, die im schließlich in Husserls *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* publizierten Text fast nur noch als implizite Voraussetzung zu erschließen ist.

Auf der Grundlage der frühen Vorlesungen findet Heideggers Hermeneutik in *Sein und Zeit* eine Ausformulierung, die für die »Frage nach dem Sinn von ›Sein‹« methodologisch zentral ist. Insofern mag es erstaunen, dass im späteren Werk der Begriff der Hermeneutik kaum mehr vorkommt. Wie aber insbesondere eine Untersuchung der späten Sammlung *Unterwegs zur Sprache* zeigen kann – in der die Rede vom Hermeneutischen mit direktem Bezug auf *Sein und Zeit* nach langer Unterbrechung wieder aufgegriffen wird –, ist auch für den späten Heidegger die Frage nach dem Verstehen und damit die Dunkelheit des zu Verstehenden von größter Bedeutung.³⁰ Die Frage

28 So sind die 1924 zur Veröffentlichung in der *Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* eingereichte, dort aber schließlich nicht gedruckte Abhandlung *Der Begriff der Zeit* ebenso wie der im Juli desselben Jahres auf der Grundlage dieser Abhandlung vor der Marburger Theologenschaft unter dem gleichen Titel gehaltene Vortrag passagenweise direkt in die 1926 abgeschlossene Ausarbeitung des Manuskripts von *Sein und Zeit* eingegangen. Vgl. dazu im Einzelnen das Nachwort des Herausgebers (GA 64, 127–133) sowie die umfassenden Ausführungen von Theodore Kisiel, *The Genesis of Heidegger's Being and Time* (Berkeley, Los Angeles, London 1993).

29 Dies betrifft insbesondere die methodische Anlage einer »Selbstausslegung« des Daseins (GA 63, 18, die Explikation der »Existenzialien« (ebd., 16) aus der »Alltäglichkeit« (ebd., 85) und die »Destruktion« (ebd., 89) der tradierten Ontologien.

30 Dass auch für den späten Heidegger die Hermeneutik eine zwar wenig explizite, aber gleichwohl ausgesprochen fundamentale Rolle spielt, zeigen in überzeugender Weise die Beiträge im dritten Hauptteil (»Hermeneutics after the Turn«) sowie die Einleitung der Herausgeber in: Michael Bowler, Ingo Farin (Hg.), *Hermeneutical Heidegger* (Evanston/Ill. 2016). Vgl. auch Holger Zaborowski, *Heidegger's Hermeneutics. Towards a New Practice of Understanding*, in: Daniel O. Dahlstrom (Hg.), *Interpreting Heidegger. Critical Essays* (Cambridge u.a. 2011), 15–41. Grondin hebt hervor, dass insbesondere die interpretative *Praxis* des späten Heidegger als Hermeneutik zu verstehen sei. Vgl. Jean Grondin, *The Ethical and Young Hegelian Motives in Heidegger's Hermeneutics of Facticity*, in: Theodore Kisiel, John van Buren (Hg.), *Reading Heidegger from the Start. Essays in His Earliest Thought* (Albany 1994),

nach dem Verstehen wird nun aber als Frage nach der Sprache auch zu einer Frage der Lektüre – zur Frage: *Was heißt Lesen?*³¹ –, und zwar auch und gerade von literarischen Texten. Deshalb sind etwa die beiden Trakl-Deutungen im Band *Unterwegs zur Sprache*³² nicht als in die Sammlung mit aufgenommenen Gelegenheitsarbeiten zu sehen, sondern eröffnen den Band programmatisch mit der Hinwendung zur Dichtung. Der mit der Frage nach der Sprache der Dichtung verbundenen Dimension von Heideggers Hermeneutik soll deshalb im abschließenden Teil der folgenden Ausführungen nachgegangen werden.

Für Heideggers Denken der Sprache, das sich beinahe synonym mit seinem Begriff der Hermeneutik setzen lässt,³³ ist »unser Verhältnis zur Sprache unbestimmt, dunkel, beinahe sprachlos.«³⁴ Dunkel ist für den späten Heidegger sowohl, was Sprache überhaupt ist, als auch und insbesondere die herausgehobene Sprache der Dichtung. Die Dichtung wird dabei zu einer Orientierung für Heideggers Sprechen, das nach eigenem Anspruch nicht aus willkürlichen, sondern aus durchaus explizierbaren – und mithin nachvollziehbaren – Gründen selbst zunächst »unverständlich klingt«:

Wir sprechen die Sprache. Wie anders können wir der Sprache nahe sein als durch das Sprechen? Dennoch ist unser Verhältnis zur Sprache unbestimmt, dunkel, beinahe sprachlos. Wenn wir diesem seltsamen Sachverhalt nachsinnen, läßt es sich kaum vermeiden, daß zunächst jede Bemerkung dazu befremdet und unverständlich klingt.³⁵

Und daher »könnte es förderlich sein«, so Heidegger weiter, »wenn wir uns abgewöhnen, immer nur das zu hören, was wir schon

345–357, 459f., hier 356, sowie ders., *Hermeneutik*. Das Gespräch mit Dilthey in der Vorlesung »Hermeneutik der Faktizität« und in den nachfolgenden Schriften, in: Dieter Thomä (Hg.), *Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart, Weimar 2013), 44–48, hier 47.

31 GA 13, 111.

32 GA 12, 7–78.

33 Die Übereinkunft der Hermeneutik, wie Heidegger sie denkt, mit der Sprache überhaupt wird im *Gespräch von der Sprache* erörtert (ebd., 79–146). Vgl. Figal, *Selbstverstehen in instabiler Freiheit*, 112 (»hermeneutisch ist nun [beim späten Heidegger] »die Sprache«,), sowie Zaborowski, *Heidegger's Hermeneutics*, 36: »Language, then, is hermeneutics itself [...]«.

34 GA 12, 150.

35 Ebd.

verstehen.«³⁶ Die Unverständlichkeit betrifft also nicht nur den Gegenstand von Heideggers Denken, sondern zugleich auch sein eigenes Sprechen über den Gegenstand. Genauer: Weil es sich nicht mehr um ein Sprechen über einen Gegenstand (die Sprache, die Sprache des Gedichts) handeln soll,³⁷ sondern um ein Denken, das in und mit der Sprache ›unterwegs zur Sprache‹ ist, entbehrt diese Rede ›von‹ der Sprache – und das heißt für Heidegger: von der Sprache *her*³⁸ – einer objektivierenden Begrifflichkeit.³⁹ Der Titel »Unterwegs zur Sprache« zeigt die Methode an, die keine Methode mehr sein will, sondern ein gangbarer Weg des Denkens: ein Unterwegessein. Dass gerade die Hermeneutik in Heideggers Verwendung des Begriffs ein ›Unterwegs‹ bezeichnet, verklammert dabei das späte Fragen nach der Sprache mit der frühen Frage nach dem Dasein und dessen Selbstauslegung. In der frühen Hermeneutikvorlesung stellt Heidegger mit Nachdruck fest: »Grundfraglichkeit in der Hermeneutik und ihres Absehens: Der Gegenstand: Dasein ist nur in ihm *selbst*. Es *ist*, aber als das *Unterwegs* seiner selbst zu *ihm!*«⁴⁰ Dieser zeitlichen Bestimmung des Daseins als »das *Unterwegs* seiner selbst zu *ihm*« folgt eine Analyse dieses »Unterwegs«, die nicht nur die Hermeneutik auf eine neu durchdachte Grundlage stellen soll – die sich von frühneuzeitlichen und anderen modernen Entwürfen zur Hermeneutik fundamental unterscheidet –, sondern auch nach einem anderen Sprechen verlangt. Dieses andere Sprechen artikuliert bereits in den frühen Vorlesungen und in *Sein und Zeit*, aber insbesondere im Spätwerk nicht klar und deutlich das Dunkle (das ›Sein‹, ›die Sprache‹), sondern neigt, vom Dunklen herkommend, auch selbst zur Dunkelheit. Heideggers Neigung zur Dunkelheit erfolgt also nicht akzidentell, sondern mit dem ausführlich erörterten Anspruch, eine distanzierte, eine objektivierende Theorie der Sprache so weit als möglich zu umgehen. In diesem Sinne sind die Gründe für seine zunehmend eigentümliche Sprachverwendung – ob man sie nun gutheißen will oder nicht – durchaus bestimmbar. Und es ist auch wenig verwunderlich, dass Heidegger als äußerste Konsequenz in einem Brief an Arendt das

36 Ebd.

37 Vgl. ebd., 141.

38 Vgl. ebd., 141f.

39 Die Probleme des Umgangs mit Heideggers Sprache, die sich dabei nolens volens auftun, bringt Geulen, *Das Ende der Kunst*, 143, auf den Punkt: »Man gerät sehr leicht ins Heideggerisieren und hat dabei doch nichts verstanden, oder man widersetzt sich der Terminologie und hat auch nichts verstanden.«

40 GA 63, 17.

»ganz Unverständliche« im eigenen Sprechen zumindest in Aussicht stellt:

Die oft durchdachten Sachen werden immer geheimnisvoller. So kommt es noch dahin, daß wir im Sagen eines Tages das ganz Unverständliche wagen müssen, ohne uns um die immer handgreiflicher um sich greifende Verständlichkeit zu kümmern.⁴¹

Die »Sachen«, die nicht verständlich sind, die »immer geheimnisvoller« werden, verlangen eine ihnen entsprechende Sprache. Die Dunkelheit der Dinge hat zur Folge, dass auch die Rede von diesen Dingen dunkel wird, wie es schon in dem am *Timaios* geschulnten Diktum der antiken Rhetorik heißt.⁴² Die Bemerkung zum »ganz Unverständlichen« steht dabei durchaus im Kontext bestimmter Arbeiten: Heidegger erläutert im selben Brief vom 6. Februar 1951, dass er unlängst »eine Abhandlung über den Λόγος [Logos] des Heraklit in einem Zug geschrieben« habe als »Gegenstück zu meinem Sprachvortrag, der auch neu geschrieben ist«.⁴³ Der *Logos*-Vortrag beginnt damit, in Heraklits Fragment B 50 »das Rätsel als Rätsel zu

41 Martin Heidegger an Hannah Arendt am 6.2.1951; Hannah Arendt, Martin Heidegger, *Briefe 1925 bis 1975 und andere Zeugnisse*, hg. von Ursula Ludz (Frankfurt am Main 32002), 124. Vgl. zum Briefwechsel zwischen Arendt und Heidegger auch Verf., *Tätiges Denken. Sprache und Politik zwischen Hannah Arendt und Martin Heidegger*, in: Georg Gerber, Robert Leucht, Karl Wagner (Hg.), *Transatlantische Verwerfungen – Transatlantische Verdichtungen. Kulturtransfer in Literatur und Wissenschaft 1945–1989* (Göttingen 2012), 362–376.

42 Cic. fin. 2,15 (*cum rerum obscuritas, non verborum, facit ut non intellegatur oratio*). Der Hinweis auf die antike Rhetorik soll an dieser Stelle keine Reduktion von Heideggers brieflicher Äußerung auf eine Einsicht der klassischen Rhetorik anzeigen (oder vice versa), sondern hervorheben, dass die Destabilisierung der philosophischen Grundbegrifflichkeit in der *Chōra*-Passage von Platons *Timaios*, auf die sich Cicero an dieser Stelle wohl bezieht (siehe dazu meine entsprechenden Ausführungen im Kapitel »Zur *obscuritas* in der antiken Rhetorik« oben), zu Schwierigkeiten in der Sprache des Denkens führt, wie sie sich auch bei Heidegger beobachten lassen. Heidegger hat sich im Übrigen mit der *Chōra*-Passage auseinandergesetzt (vgl. GA 40, 70f.).

43 Arendt, Heidegger, *Briefe*, 123f. Bei der Abhandlung handelt es sich um den Text *Logos* (*Heraklit, Fragment 50*) (GA 7, 212–234), den Heidegger am 4.5.1951 unter dem Titel »λόγος: das Leitwort Heraklits« in Bremen vortrug. Beim »Sprachvortrag« handelt es sich um Heideggers Vortrag *Die Sprache* (GA 12, 7–30) – die erste der beiden Traktat-Deutungen in der späteren Sammlung *Unterwegs zur Sprache* –, den er bereits am 7.10.1950 gehalten hatte und am 14.2.1951, also kurz nach der Niederschrift des Briefs an Arendt, in einer überarbeiteten Version in Stuttgart wiederholte (vgl. ebd., 259).

merken«⁴⁴ – also mit dem Hinweis, dass im Lesen des Fragments überhaupt erst zu verstehen ist, *dass* es nicht verständlich ist. Der erste Schritt von Heideggers Argumentation ist es, das Verstehen des Fragments, wie es etwa die Voraussetzung von Bruno Snells Übersetzung ist, die Heidegger eingangs zitiert, zu suspendieren: »Der Spruch des Heraklit scheint nach jeder Hinsicht verständlich zu sein. Dennoch bleibt hier alles fragwürdig.«⁴⁵ Dabei liegt der »Grund der Dunkelheit dieses Denkens« nach Heidegger »nicht in der unklaren Ausdrucksweise Heraklits«⁴⁶ – so als hätte dieser lediglich in der Formulierung eines eigentlich klaren Sachverhalts gegen das rednerische Gebot der Deutlichkeit verstoßen –, sondern zum einen in der Differenz zwischen der Philosophie und dem »Gesichtskreis des gewöhnlichen Denkens«,⁴⁷ zum anderen aber in der zu denkenden Sache selbst: »Indessen dürften wir seinem [Heraklits] Denken eher entsprechen, wenn wir zugeben, daß nicht erst für uns, auch nicht nur für die Alten schon, daß vielmehr in der gedachten Sache selbst einige Rätsel bleiben.«⁴⁸

Die Dunkelheit liegt in dem begründet, was zu denken ist, und betrifft zugleich die Sprache des Denkens. In Heideggers Früh- ebenso wie in seinem Spätwerk ist die Dunkelheit bzw. Unverständlichkeit denn auch ebenso zentral in der *Ausrichtung* des Denkens wie in dessen sprachlichem *Vollzug*. Zwischen dem Begriff der Unverständlichkeit und der Rede vom »Dunkel«,⁴⁹ die neben dem Ausdruck ›Sein‹ die Sprache überhaupt betreffen, könnte in Heideggers Sprachgebrauch nur dann und auch nur im Hinblick auf das Spätwerk systematisch unterschieden werden, wenn davon auszugehen wäre, dass das späte Denken mit dem Problem des Verstehens, wie es der frühe Heidegger exponiert, vollkommen bricht. Wie bereits vermerkt und wie auch aus Heideggers Problematisierung der Verständlichkeit von

44 GA 7, 213.

45 Ebd. Es geht Heidegger dabei keineswegs darum, die Genauigkeit von Snells Übersetzung anzuzweifeln, sondern um eine Bestimmung der Grundlagen der Übersetzung aus dem Altgriechischen und damit der Deutung Heraklits. Vgl. zum Problem des Übersetzens bei Heidegger auch Verf., *Verhältnisse*. Martin Heideggers »Bemerkung zum Übersetzen«, in: *Variations* 16 (2008), 119–130.

46 So Heidegger in der ersten seiner beiden Heraklit-Vorlesungen von 1943 und 1944 (GA 55, 28f.), mit deren ausführlicheren Darstellungen der *Logos*-Aufsatz eng zusammenhängt.

47 Ebd., 29.

48 GA 7, 213.

49 Exemplarisch dafür ist die Voraussetzung der »Unverständlichkeit« des Ausdrucks ›Sein‹ in *Sein und Zeit*, wo es an derselben Stelle heißt, dass der Sinn von ›Sein‹ »in Dunkel gehüllt ist« (GA 2, 6).

Heraklits Fragment B 50 ersichtlich, arbeitet sich das Spätwerk aber nicht zuletzt an Problemen ab, die Heideggers frühe Frage nach dem Verstehen aufwirft. Auch in Heideggers Spätwerk lässt sich deshalb die Rede vom »Dunkel« von der mit seinem Denken des Hermeneutischen zusammenhängenden »Unverständlichkeit« nicht trennen. Im Folgenden wird denn auch nicht der Versuch einer systematischen Differenzierung unternommen, sondern das jeweilige Wort im jeweiligen argumentativen Zusammenhang erläutert.

Die Unverständlichkeit bringt Heideggers Denken in Bewegung – wären das ›Sein‹ oder ›die Sprache‹ ohne Weiteres verständlich, gäbe es nichts zu fragen – und lässt es im ›Unterwegs‹ der Hermeneutik nicht zur Ruhe kommen. Heidegger arbeitet sich deshalb wie Nietzsche – und wie später Adorno – nicht zuletzt an den Konsequenzen ab, die das Problem der Unverständlichkeit für die Ausbildung des eigenen Denkens hat. Rhetorik, Hermeneutik und Ästhetik finden in der Unverständlichkeit einen Ort der Reflexion ihrer Grundlagen und Aufgaben, der kein stabiles Fundament bereit-, sondern Letztbegründungen in Frage stellt und deshalb die Reflexion perpetuiert. Damit erweist sich die Unverständlichkeit sowohl als äußerst fruchtbar für die Theoriebildung als auch als destabilisierend für ebjenene Theorien, die aus den Versuchen ihrer Bestimmung erwachsen.⁵⁰ Als Fehler und Irritation in der Rhetorik, als sich entziehender Gegenstand par excellence in der Hermeneutik und als Erschütterung des Subjekts in der Ästhetik weist die Unverständlichkeit den Weg zu einem bereits in der Antike angelegten Reflexivwerden der Rhetorik bei Nietzsche. Ihre Verallgemeinerung in Nietzsches

⁵⁰ Von einer ›Theorie‹ zu sprechen ist freilich inkompatibel mit den Eigenbestimmungen von Heideggers Denken. Schon der ganz frühe Heidegger will sein philosophisches Vorhaben in Absetzung von einer Theorie fassen: die »Urwissenschaft«, die als kritische Radikalisierung der kantischen Transzendentalphilosophie und der transzendentalphilosophisch gewendeten Phänomenologie allen anderen Wissenschaften vorausliegt und deren Möglichkeit begründen soll. Vgl. die Vorlesung *Die Idee der Philosophie und das Weltanschauungsproblem* von 1919, darin bes. den zweiten Teil zur »Phänomenologie als vortheoretische[r] Urwissenschaft« (GA 56/57, 63–117, v. a. 95–117), sowie dazu Vetter, *Philosophische Hermeneutik*, 81–84, Günter Figal, *Der Sinn des Verstehens*. Beiträge zu einer hermeneutischen Philosophie (Stuttgart 1996), 35f., und George Kovacs, *Philosophy as Primordial Science in Heidegger's Courses of 1919*, in: Theodore Kisiel, John van Buren (Hg.), *Reading Heidegger from the Start. Essays in His Earliest Thought* (Albany 1994), 91–107, 429–431. Heideggers Denken ist deshalb eine *Kritik der Theorie*: eine Theorie, die die Philosophie als Theorie – und also notwendig auch sich selbst – einer Kritik unterzieht.

Rhetorik betrifft aber zugleich die Rede über die Unverständlichkeit und stellt sie in ihrer Geltung in Frage. Sie erweist sich als Moment einer fundamentalontologisch ausgerichteten Hermeneutik bei Heidegger, in der der Sinn von ›Sein‹ je schon verstanden scheint und zugleich das Unverständliche schlechthin ist. Und sie zeigt in der ästhetischen Theorie, wie Adorno sie in kritischer Absetzung von der überkommenen Hermeneutik ausarbeitet, jene Grenze des Verstehens an, die die ästhetische Betrachtung in Gang setzt, sich aber Adornos Kritik einer hegelschen Begriffsästhetik zufolge nur negativ begründen lässt – unter der Voraussetzung, dass ihr Gegenstand, das Kunstwerk, und ihre Begriffe inkommensurabel bleiben.⁵¹ Demgegenüber eröffnet eine Poetik der Dunkelheit, wie Celan sie entwirft, die Möglichkeit, die Negativität der Unverständlichkeit als singuläres Sprechen eines Einzelnen zu bestimmen, das unwiederholbar ist und damit noch entschiedener als nach den Vorgaben von Adornos ästhetischer Theorie unverfügbar bleibt. Die Dunkelheit der Dichtung bereitet damit zugleich den Raum eines ethisch reflektierten Sprechens vor, das zwar eine prinzipielle Unverfügbarkeit zur Sprache bringt, doch gerade darin die Relation zu diesem Unverfügbaren überhaupt erst herstellt.⁵² Unverständlichkeit wirft als Antrieb einer Grundreflexion in der Rhetorik und Hermeneutik ebenso wie in der Ästhetik und Poetik auch ethische Fragen auf, die bis zu einem gewissen Grad bereits die antike Rhetorik in Zusammenhang mit der *obscuritas* impliziert und die Adorno und insbesondere Celan explizieren. Deshalb soll im Folgenden nicht zuletzt die Frage aufgeworfen werden, wie sich Heideggers Denken zu dieser ethischen Dimension der Unverständlichkeit verhält.⁵³

51 Siehe dazu das Kapitel zu Adorno unten.

52 Siehe dazu die Überlegungen im Kapitel zu Celan unten.

53 Im Rahmen meiner Überlegungen kann eine umfassende Sichtung und Kritik von Heideggers Beteiligung an der nationalsozialistischen Politik, die seine politische Praxis und sein Denken ebenso wie deren Zusammenhang betrifft, nicht erbracht werden; wohl soll aber innerhalb der begrenzten Fragestellung darauf hingewiesen werden, wo Probleme liegen, die auch für eine breiter angelegte Darstellung zu berücksichtigen sind. Eine umfassende Darstellung ist insbesondere seit der Publikation der ersten der sogenannten »Schwarzen Hefte« (GA 94ff.) die zentrale Aufgabe der Forschung zu Heidegger; vgl. dazu u. a. Hans-Helmuth Gander, Magnus Striet (Hg.), *Heideggers Weg in die Moderne*. Eine Verortung der »Schwarzen Hefte« (Frankfurt am Main 2017); Marion Heinz, Sidonie Kellerer (Hg.), *Martin Heideggers »Schwarze Hefte«*. Eine philosophisch-politische Debatte (Berlin 2016); Ingo Farin, Jeff Malpas (Hg.), *Reading Heidegger's Black Notebooks 1931–1941* (Cambridge/Mass., London 2016); mit Bezug auf das Hauptwerk: Marion Heinz, Tobias Ben-

Voraussetzungen: Heideggers Kritik der Hermeneutik

Um den Ort von Heideggers Rede von der Unverständlichkeit bezeichnen zu können, wird es zunächst notwendig sein, die Grundbestimmungen seiner Hermeneutik in einiger Ausführlichkeit zu umreißen.⁵⁴ Denn die Rede von der Unverständlichkeit hängt derart eng mit der Stoßrichtung seines hermeneutischen Denkens im Ganzen zusammen, dass die Bestimmung des einen nicht unabhängig vom anderen möglich wäre. Während es wohl keines weiteren Arguments bedarf, um plausibel zu machen, dass die Bedeutung der Unverständlichkeit in Heideggers Denken sich erst aus dem Zusammenhang dieses Denkens erschließt, soll im Folgenden einsichtig gemacht werden, dass es sich auch umgekehrt verhält. In Heideggers Hermeneutik wird das Nichtverstehen keineswegs nur als Negativfolie eines letztlich umgreifenden Verstehens konzipiert; vielmehr ist die Unverständlichkeit des zu Verstehenden derart fundamental, dass sie die Anlage dieser Hermeneutik mitbestimmt.

Lassen sich insbesondere Heideggers späte Schriften auf ausführliche Lektüren der philosophischen und literarischen Tradition ein, entwickelt schon der frühe Heidegger sein Denken stets in kritischer Auseinandersetzung mit der Überlieferung. Er beginnt seine Vorlesung zur *Hermeneutik der Faktizität* nicht mit deren Grundbestimmungen, sondern mit einer Sichtung der Geschichte der Hermeneutik. Vorangestellt sind dieser Sichtung allerdings eine kurze Einleitung,⁵⁵ ein noch kürzeres »Vorwort«⁵⁶

der (Hg.), »*Sein und Zeit*« *neu verhandelt*. Untersuchungen zu Heideggers Hauptwerk (Hamburg 2019).

54 In den folgenden Ausführungen greife ich Überlegungen auf, die ich im September 2015 an der Universität Leipzig im Rahmen der Tagung »non/sensus – Die Kategorie des Sinns in Literatur, Philosophie und Literaturwissenschaft« unter dem Titel »Die ›Frage nach dem Sinn‹ und das ›Unsinnige‹. Bemerkungen zu Heideggers Hermeneutik« vorgetragen habe.

55 GA 63, 1–3.

56 Ebd., 5f. Der Titel »Vorwort« stammt von Heidegger (vgl. ebd., 5, Anm. 1), während die übrigen Zwischentitel der postum publizierten Vorlesung ebenso wie deren Einteilung in Paragraphen auf die Herausgeberin Käthe Bröcker-Oltmanns zurückgehen (vgl. das Nachwort ebd., 113–116, hier 115). Zur Kritik an den Editionsprinzipien der *Gesamtausgabe* von Heideggers Werken und nachgelassenen Schriften und Entwürfen, die als postume Ausgabe letzter Hand (ein Widerspruch in sich) wissenschaftlichen Ansprüchen nicht genügt, vgl. Theodore Kisiel, *Edition und Übersetzung*. Unterwegs von Tatsachen zu Gedanken, von Werken zu Wegen, in: Dietrich Papenfuss, Otto Pöggeler (Hg.), *Zur philosophischen Aktualität Heideggers* (Frankfurt am Main 1990–1992), Bd. 3, 89–107; ders., *Heidegger's Gesamtausgabe*. An In-

und eine allgemeine Vorbemerkung⁵⁷ zum ersten Teil der Vorlesung, die bereits deutlich machen, dass es sich bei der Darstellung der Geschichte der Hermeneutik nicht um einen nebensächlichen historischen Abriss handelt, sondern um die Kritik der überlieferten Hermeneutik im Hinblick auf ein anderes Denken. Die Einleitung markiert das »grundsätzliche *Ungenügen* der überlieferten und heutigen *Ontologie*«,⁵⁸ die sich der »Gegenständlichkeit von bestimmten Gegenständen« zuwendet, nicht aber dem »innerhalb der philosophischen Problematik entscheidenden Seienden: Dem *Dasein*, aus dem und für das Philosophie ›ist‹«. ⁵⁹ Mit dem ›Dasein‹ weist Heidegger dabei nicht auf einen beliebigen zusätzlichen Gegenstandsbereich hin. Vielmehr soll in den Blick genommen werden, was überhaupt erst so etwas wie einen Gegenstandsbezug *freigibt*, der auch die Philosophie ermöglicht und an den sich die Philosophie richtet: das, »aus dem und für das Philosophie ›ist‹«. Da aber der Gegenstand, der befragt werden soll, das (menschliche) Dasein, zugleich *selbst* dasjenige ist, das fragt, sind Befragung und Gegenstand nicht zu trennen.⁶⁰ Deshalb kann Heidegger die Einleitung mit der Feststellung beschließen, dass sowohl das *Thema* der Vorlesung als auch die *Art*, wie dieses Thema behandelt wird, mit dem Titel »Hermeneutik der Faktizität« benannt sind – mit einem Titel, der in der Vorlesung, aber nach Heideggers Anspruch zugleich im Denken überhaupt an die Stelle des Obertitels »Ontologie« treten soll: »Der aus Thema und Behand-

ternational Scandal of Scholarship, in: *Philosophy Today* 39 (1995), 3–15. Den Versuch einer umfassenden Darstellung der Entstehungsbedingungen der *Gesamtausgabe* hat Reinhard Mehring vorgelegt: *Heideggers Überlieferungsgeschick*. Eine dionysische Inszenierung (Würzburg 1992), bes. 136–164; vgl. auch ders., *Heidegger und die »große Politik*«. Die semantische Revolution der Gesamtausgabe (Tübingen 2016), bes. 229–326.

57 GA 63, 7.

58 Ebd., 2.

59 Ebd., 3.

60 Heidegger vermeidet in der Vorlesung vom Sommersemester 1923 ausdrücklich die Begriffe ›Mensch‹ und ›menschliches Dasein‹, um deren philosophischer und theologischer Vorprägung zu entgehen (vgl. ebd., 21–29), und verwendet stattdessen nur ›Dasein‹. In *Sein und Zeit* findet sich hingegen gelegentlich der Ausdruck ›menschliches Dasein‹ als Variante für ›Dasein‹, und zwar nicht oder zumindest nicht ausschließlich in kritischer Absetzung (vgl. GA 2, 68, 263, 505, 530). Denn Dasein ist stets menschlich (das »Dasein, d.h. das Sein des Menschen«, ebd., 34); aber Heidegger widersetzt sich den begrifflichen Implikationen der Rede vom Menschen (vgl. ebd., 62), weshalb die Kritik am überkommenen Begriff des Menschen weiterhin gültig bleibt und beim späteren Heidegger noch verschärft wird (vgl. insbes. den *Brief über den »Humanismus*«, GA 9, 313–364).

lungsart des Folgenden erwachsene Titel lautet also vielmehr [statt *Ontologie*; F.Ch.]: *Hermeneutik der Faktizität*.⁶¹ »Hermeneutik der Faktizität« ist der eigentliche Titel der Vorlesung vom Sommersemester 1923, deren vermeintlicher Haupttitel, »Ontologie«, laut der Herausgeberin »vage und zufällig« ist, da Heidegger den zunächst angekündigten Titel »Logik« nur aufgrund eines gleichlautenden anderen Kollegs geändert habe.⁶² Der Doppeltitel »Ontologie (Hermeneutik der Faktizität)«, unter dem die Vorlesung auch publiziert ist, stimmt aber mit der Anlage des Gedankengangs insoweit überein, als Heidegger gerade auch aus der Kritik der »überlieferten und heutigen *Ontologie*«⁶³ seine Fragestellung gewinnt und die Hermeneutik der Faktizität als *Voraussetzung* der Ontologie bestimmen will.⁶⁴ Dementsprechend kann Heidegger auch in *Sein und Zeit* die Hermeneutik als »Ausarbeitung der Bedingungen der Möglichkeit jeder ontologischen Untersuchung« umreißen.⁶⁵

Der Begriff der Hermeneutik ist zur Zeit von Heideggers Vorlesung längst etabliert – sowohl durch die theologischen, juristischen und philologischen Spezialhermeneutiken als auch durch die allgemeine Hermeneutik, wie sie sich seit dem 17./18. Jahrhundert ausgebildet hat.⁶⁶ Hingegen ist ›Faktizität‹ ein von Fichte um 1800 eingeführter, im 19. Jahrhundert aber erst sporadisch verwendeter Begriff, den Heidegger in seinen frühesten Lehrveranstaltungen auf eigene Weise entwickelt und in der Vorlesung vom Sommersemester 1923 als »Bezeichnung für den Seinscharakter ›unseres‹ ›eigenen‹ *Daseins*« definiert.⁶⁷ Faktizität bezeichnet nicht das Dasein im Allgemeinen,

61 GA 63, 3.

62 Ebd., 113.

63 Ebd., 2.

64 Vgl. dazu auch Helmuth Vetter, *Philosophische Hermeneutik*. Unterwegs zu Heidegger und Gadamer (Frankfurt am Main u.a. 2007), 85.

65 GA 2, 50.

66 Exemplarisch für die Wahrnehmung der Geschichte und Systematik der Hermeneutik im frühen 20. Jahrhundert dürfte Diltheys Aufsatz *Die Entstehung der Hermeneutik* von 1900 sein, den auch Heidegger zitiert (GA 63, 14): Wilhelm Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik*, in: ders., *Gesammelte Schriften* (Leipzig, Berlin, Göttingen 1921–2006), Bd. V, 317–331. Heidegger weist im *Gespräch von der Sprache* darauf hin, dass ihm der Begriff der Hermeneutik von seinem »Theologiestudium her geläufig« gewesen sei und er ihn später in Diltheys »Theorie der historischen Geisteswissenschaften« wiedergefunden habe (GA 12, 91f.). Vgl. dazu auch Grondin, *Hermeneutik*, 44.

67 GA 63, 7. Heidegger hat den Terminus Faktizität spätestens ab 1920 verwendet. Obschon sich der Terminus etwa auch bei Kierkegaard und Feuerbach vereinzelt findet, dürfte Heidegger zunächst über Emil Lasks bei Heinrich Rickert entstandene Dissertation *Fichtes Idealismus und die Geschichte* (Tü-

sondern ein jeweils bestimmtes Dasein – das »faktische Leben«,⁶⁸ das nicht primär Objekt des Erkenntnisinteresses ist, nicht »Gegenstand der Anschauung«,⁶⁹ sondern für sich selbst da ist, und zwar auch und gerade, indem es sich *als* ein Dasein, das »ihm selbst *da*« ist, zeigt: »Dasein ist ihm selbst *da* im Wie seines eigensten Seins.«⁷⁰

Nach diesen ausgesprochen dichten einleitenden Bestimmungen wendet sich Heidegger einer Wort-, Begriffs- und Sachgeschichte der Hermeneutik zu und führt aus, weshalb der Begriff der Hermeneutik, wie er sich in den neuzeitlichen Hermeneutiken seit dem 17. Jahrhundert entwickelt hat, für seine eigene Explikation der Hermeneutik unzureichend ist. Er unterscheidet eine »ursprüngliche Bedeutung des Wortes«,⁷¹ wie sie bei Platon und Aristoteles zu finden ist und bis zu einem gewissen Grad noch bis zur Patristik nachwirkt,⁷² von späteren Eingrenzungen im Hinblick auf eine Wissenschaft der Hermeneutik, die sich in der Frühen Neuzeit ausbildet und bei Schleiermacher ihre konzentrierte Ausformulierung erreicht.⁷³ Zugleich räumt er ein, dass die »Etymologie des Wortes [...] dunkel« ist.⁷⁴ Die »ursprüngliche Bedeutung«, die Heidegger im Blick hat, soll denn auch keiner etymologischen Spekulation entspringen, sondern die ältesten Belegstellen, die er anführt, explizieren.

Heideggers erster Beleg – aus Platons *Ion* mit Verweis auf eine Parallelstelle im *Sophistes* – scheint dabei nur auf eine kurze Worterklärung zu zielen, auf die weitere Belege folgen. Aber die Stelle aus dem *Ion* umfasst, so wie Heidegger sie erläutert, das volle Gewicht seines hermeneutischen Denkens. Das zeigt sich bereits im Fortgang der Vorlesung von 1923, insbesondere aber daran, dass Heidegger drei Jahrzehnte später, in dem 1953/54 entstandenen⁷⁵ *Gespräch von*

bingen, Leipzig 1902) damit in Berührung gekommen sein. Vgl. Theodore Kisiel, *On the Genesis of Heidegger's Formally Indicative Hermeneutics of Facticity*, in: François Raffoul, Eric Sean Nelson (Hg.), *Rethinking Facticity* (Albany 2008), 41–85, ders., *Das Entstehen des Begriffsfeldes ›Faktizität‹ im Frühwerk Heideggers*, in: Dilthey-Jahrbuch 4 (1986/87), 91–120, sowie Eric S. Nelson, *Dilthey, Heidegger und die Hermeneutik des faktischen Lebens*, in: Gunter Scholz (Hg.), *Dilthey's Werk und die Wissenschaften. Neue Aspekte* (Göttingen 2013), 97–109.

68 GA 63, 7.

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Ebd., 9.

72 Vgl. ebd., 9–12.

73 Vgl. ebd., 12f.

74 Ebd., 9.

75 Vgl. GA 12, 259.

der Sprache, auf den *Ion* zurückkommt, um das Hermeneutische zur Sprache zu bringen.⁷⁶ Die ersten *hermēnēs* sind die Dichter:

Plato: οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἄλλ' ἢ ἐρμηνῆς εἰσὼ τῶν θεῶν (die Dichter sind nur die »Sprecher« der Götter). Daher gilt von den Rhapsoden, die ihrerseits die Dichter vortragen: *Οὐκοῦν ἐρμηνέων ἐρμηνῆς γίγνεσθε;* werdet ihr so nicht die Sprecher der Sprecher? *Ἐρμηνεύς* ist, wer an jemanden das mitteilt, kundgibt, was ein anderer »meint«, bzw. wer solche Mitteilung, Kundgabe, ihrerseits vermittelt, nachvollzieht; vgl. *Sophistes* 248a5, 246e3: *ἀφερμῆνευε*, berichte: kundtun, was die anderen meinen.⁷⁷

Während die Dichter die *hermēnēs tōn theōn* sind, die »Sprecher« der Götter«, wie Heidegger übersetzt, sind die Rhapsoden die *hermēneōn hermēnēs*, die »Sprecher der Sprecher« – sie sind Vermittler des bereits von den Dichtern Vermittelten. Platons früher Dialog *Ion*, in dem sich Sokrates mit dem nach der Darstellung im Dialog selbst berühmten⁷⁸ ephesischen Rhapsoden Ion über dessen Kunst unterhält, ist zwar schon von Goethe als eine einzige »Persiflage«⁷⁹ gelesen worden, in der wie in anderen frühen Dialogen die »unglaubliche Dummheit«⁸⁰ von Sokrates' Gesprächspartner herausgestellt wird, »damit nur Sokrates von seiner Seite recht weise sein könne«.⁸¹

76 Vgl. ebd., 115, sowie meine Ausführungen dazu unten. Ich zeichne damit ein etwas anderes Bild von Heideggers Grundlegung der Hermeneutik in der Vorlesung vom Sommersemester 1923 als Zaborowski, *Heidegger's Hermeneutics*. Zaborowski betont zu Recht das Gewicht der Auseinandersetzung des frühen Heidegger mit Aristoteles (vgl. dazu GA 61 und 62) für die Entwicklung einer hermeneutischen Philosophie und weist auf Heideggers kurze Analyse der aristotelischen *hermēneia* in der Vorlesung zur *Hermeneutik der Faktizität* hin (vgl. GA 63, 10f.; dazu Zaborowski, *Heidegger's Hermeneutics*, 22). Die zitierten Stellen aus Platons *Ion* sowie aus dem *Sophistes* und dem *Theaitetos* (GA 63, 9f.) eröffnen aber gerade die von Heidegger »ursprünglich« genannte Bedeutung (ebd., 9), mit der seine systematische Begründung der Hermeneutik im folgenden Abschnitt der Vorlesung einsetzt (ebd., 14), und weisen auf Heideggers Denken des Hermeneutischen im Spätwerk voraus, das nicht nur auf den *Ion* zurückkommt, sondern auch nach dem Ort der im *Ion* besprochenen *poētai*, der Dichter, im Hermeneutischen fragt.

77 GA 63, 9.

78 Vgl. Plat. *Ion* 530a–b.

79 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Dieter Borchmeyer u.a. (Frankfurt am Main 1985–2013), I 18, 380–384, hier 381.

80 So wörtlich Goethe, ebd., 382.

81 Ebd.

Wie Hellmut Flashar hervorgehoben hat, lassen sich im *Ion* jedoch verschiedene Teile unterscheiden, die nicht nur die offensichtliche Schmähung eines wenig klugen Rhapsoden betreffen, der Homers Epen nicht nur rezitiert, sondern auch meint, sie deuten zu können. Vielmehr umfasst das Gespräch im Mittelteil auch längere Ausführungen des Sokrates, die sich nicht auf eine Bloßstellung von Ion reduzieren lassen, sondern auch durchaus ernstzunehmende Thesen zur Dichtung vorbringen.⁸² Platons früher Dialog ist damit eine Urszene sowohl der Literaturwissenschaft als auch der Hermeneutik, wie Heidegger sie versteht. Denn die in der *Hermeneutik der Faktizität* zitierten Stellen aus dem *Ion* verweisen auf zwei grundlegende Annahmen in Heideggers Denken: Zum einen benennen das *hermēneuein* und der *hermēneus* bei Platon, so wie Heidegger ihn liest, nicht eine Theorie des Verstehens, sondern die Praxis eines Verstehensvollzugs. Zum anderen sind gerade die Dichter die ersten ›Hermeneuten‹ (*hermēnēs*), die als solche aber nicht einfach sich selbst artikulieren und etwa in ihren Absichten zu verstehen wären, sondern im Namen eines anderen sprechen. Sie sind, wie Heidegger übersetzt, »Sprecher‹ der Götter« (*ἐρμηνυῆς τῶν θεῶν*), weshalb ihr *hermēneuein* eine »Kundgabe«⁸³ sei.

Heidegger betont insbesondere den Gegensatz zwischen dem Hermeneutischen als Kundgabe und vermittelndem Vollzug einerseits – bei Platon als Vollzug des Dichtens, des rhapsodischen Vortrags und der rhapsodischen Erläuterung der Dichtung, die ein jeweils spezifisches Vermittlungsgeschehen sind – und der wissenschaftlichen Hermeneutik andererseits, die sich seit der Frühen Neuzeit in einer Theorie des Verstehens entwickelt, welche von der jeweiligen Auseinandersetzung mit einem bestimmten Gegenstand zunehmend abgelöst ist: »Hermeneutik ist jetzt [im 17./18. Jahrhundert; F.Ch.] nicht mehr die Auslegung selbst, sondern die Lehre von den Bedingungen, dem Gegenstand, den Mitteln, der Mitteilung und praktischen Anwendung der Auslegung.«⁸⁴ Während Heidegger zufolge noch in der Patristik die Hermeneutik als Auslegungsgeschehen begriffen wird

82 Vgl. Plat. *Ion* 533c–536d und Hellmut Flashar, *Nachwort*, in: Platon, *Ion*, griechisch/deutsch, übers. und hg. von Hellmut Flashar (Stuttgart 2002), 54–71, hier 59–62, sowie Hellmut Flashar, *Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie* (Berlin 1958), 54–77.

83 GA 63, 9.

84 Ebd., 13. Heidegger geht an dieser Stelle zusammenfassend auf die theologische Hermeneutik Johann Jakob Rambachs ein.

– »ἐρμηνεία = ἐξήγησις«⁸⁵ –, zielen die neueren Hermeneutiken auf eine »Lehre«,⁸⁶ eine Wissenschaft der Auslegung. Heidegger zeichnet damit wie Dilthey eine Geschichte der Hermeneutik und stimmt mit ihm darin überein, dass eine wissenschaftliche Hermeneutik sich erst in der Neuzeit ausbildet, weicht aber in seiner Erklärung dieser Entwicklung entschieden von ihm ab. Denn Dilthey charakterisiert in seiner Geschichte der Entstehung der Hermeneutik von der Antike bis zum 19. Jahrhundert die Abstraktionsbewegung der verschiedenen hermeneutischen Verfahrensarten hin zur Analyse der *Bedingungen* des Verstehens als fortschreitende Herausbildung dessen, was den Namen Hermeneutik erst eigentlich verdient und vollumfänglich erst mit Schleiermacher beginnt. Er fächert die Entstehung der Hermeneutik nicht nur historisch auf, sondern begründet sie durch die Geschichte ihrer Entstehung als konsequent fortschreitenden Prozess. So kommt bei Dilthey die volle Ausbildung einer wissenschaftlichen Hermeneutik durch Schleiermacher auch historisch zu sich selbst – sie begreift nicht nur die Bedingungen des Verstehens, sondern wird sich auch in ihrer historischen Entwicklung selbst durchsichtig.⁸⁷ Heidegger begreift jedoch diese gleichsam hegelsche Selbstdurchdringung der Hermeneutik in den wenigen Zeilen, die er Dilthey in der Vorlesung explizit widmet, lediglich als Ausdruck eines besonderen Erkenntnisinteresses, das keineswegs das Problem des Verstehens insgesamt umfasst, sondern vielmehr die Geschichte der Hermeneutik auf eine systematische Begründung der Geisteswissenschaften hin perspektiviert:

Allerdings zeigt sich gerade von da her eine verhängnisvolle Beschränkung seiner Position. In der Entwicklung der eigentlichen

85 Ebd., 12.

86 Ebd., 13.

87 Dilthey unterscheidet vier Phasen der Entstehung der Hermeneutik: (1.) die Rhetorik und Philologie der Griechen, insbesondere die alexandrinische Philologie (vgl. Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik*, 321 f.); (2.) die Auslegung der heiligen Schriften in der spätantiken Theologie (vgl. ebd., 322 f.); (3.) die Hermeneutik der Frühen Neuzeit, insbesondere Flacius (vgl. ebd., 323–326); schließlich (4.) die »definitive Begründung der wissenschaftlichen Hermeneutik« (ebd., 327) durch Schleiermacher. Erst mit Schleiermacher werden laut Dilthey nicht aus der Praxis des Verstehens Regeln abstrahiert, sondern umgekehrt die Voraussetzungen der Regelgebung in einer allgemeinen Theorie des Verstehens erschlossen: »Die Analyse des Verstehens ist sonach die Grundlage für die Regelgebung der Auslegung.« (Ebd., 329) Die in Diltheys Aufsatz implizit zu lesende fünfte Phase in der Geschichte der Hermeneutik ist die Durchdringung ebendieser Geschichte und ihrer Voraussetzungen bei Dilthey selbst.

Hermeneutik blieben ihm [Dilthey] daher die entscheidenden Epochen (Patristik und Luther) verdeckt, sofern er immer nur insoweit thematisch die Hermeneutik verfolgte, als in ihr sich die Tendenz zu dem zeigte, was er selbst als ihr Wesentliches nahm – zur Methodologie der hermeneutischen Geisteswissenschaften.⁸⁸

Die »verhängnisvolle Beschränkung« von Diltheys Position ist aber Heidegger zufolge nicht nur so zu verstehen, dass Dilthey etwa die Hermeneutiken von Augustinus⁸⁹ und Luther⁹⁰ in ihrer Bedeutung nicht erfasst. Vielmehr versteht Heidegger das, was Dilthey als Fortschrittsgeschichte zeichnet, in der erst bei Schleiermacher die Hermeneutik zu sich selbst kommt, als zunehmende Verschüttung des als Verstehensvollzug verstandenen Hermeneutischen – ein Vollzug der seinerseits die wissenschaftliche Hermeneutik überhaupt erst *ermögliche*.⁹¹ Denn was sich als Theorie des Verstehens in der neueren Hermeneutik ausgebildet hat, findet, so Heideggers Annahme, seinen Grund im Verstehensvollzug des Daseins. Die vermeintlichen Bedingungen des Verstehensvollzugs sind ihrerseits durch ebendiesen Vollzug bedingt. Schleiermachers Grundlegung einer wissenschaftlichen Hermeneutik ist deshalb in Heideggers Sicht der Dinge eine entschiedene Beschränkung des Verstehens auf eine nur mehr formal ausgebildete Methodologie:

Schleiermacher hat dann die umfassend und lebendig gesehene Idee der Hermeneutik (vgl. Augustin!) eingeschränkt auf eine »Kunst (Kunstlehre) des Verstehens« der Rede eines anderen und bringt sie als Disziplin mit Grammatik und Rhetorik in Zusammenhang mit der Dialektik; diese Methodologie ist formal, sie umgreift als »allgemeine Hermeneutik« (Theorie und Kunstlehre des Verste-

⁸⁸ GA 63, 14.

⁸⁹ Vgl. ebd., 12.

⁹⁰ Obschon Heidegger die Bedeutung des jungen Luther als »Begleiter im Suchen« im »Vorwort« zur *Hermeneutik der Faktizität* unterstreicht (ebd., 5), fehlt eine explizite Erörterung Luthers in der Geschichte der Hermeneutik im ersten Teil der Vorlesung.

⁹¹ Dass Heidegger dabei trotz aller Kritik an Dilthey wenn auch nicht an dessen Grundlegung der Geisteswissenschaften in der Hermeneutik, so doch an dessen »Nachdruck auf dem Verstehen als grundlegender Orientierungsweise des geschichtlichen Lebens« anschließen kann, unterstreicht Grondin, *Hermeneutik*, 44. Vgl. zur Nähe von Diltheys und Heideggers Denken des Historischen auch Charles R. Bambach, *Heidegger, Dilthey, and the Crisis of Historicism* (Ithaka, London 1995), bes. 238–244.

hens fremder Rede überhaupt) die speziellen theologischen und philologischen Hermeneutiken.⁹²

Diese umfassende hermeneutische Methodologie wird in der Folge ihrerseits auch zur Grundlage der disziplinären Hermeneutiken, wie sie etwa August Boeckh nach Schleiermacher für die Philologie entwickelt hat.⁹³

Wenn Heidegger die Ausbildung einer Methodologie der Hermeneutik kritisiert, wird deutlich, dass unter diesen Bedingungen auch der »Begriff des verständlichen und unverständlichen«⁹⁴ der wissenschaftlich ausgebildeten Hermeneutik auf eine andere Grundlage zu stellen ist. Ist die Unverständlichkeit bzw. »Dunkelheit«⁹⁵ in den Hermeneutiken der Aufklärung, wie sie exemplarisch Chladenius und Meier entworfen haben, vor allem ein Problem dunkler Stellen,⁹⁶ so räumt bereits Chladenius ein, dass alle Reden und Texte stets einen Rest an Unverständlichkeit bewahren. Denn »weil die Menschen nicht alles übersehen können, so können ihre Worte, Reden und Schriften etwas bedeuten, was sie selbst nicht willens gewesen zu reden oder zu schreiben«.⁹⁷ Deshalb ist ein »vollkommen verstehen«⁹⁸ als Übereinstimmung zwischen dem vom Urheber auf der einen und von »Zuhörer und Leser«⁹⁹ auf der anderen Seite Gedachten nicht restlos möglich, und mithin »werden alle Bücher der Menschen, und ihre Reden, etwas unverständliches an sich haben«.¹⁰⁰ Während die Konsequenzen dieser eigentlich radikalen Einsicht bei Chladenius jedoch überschaubar bleiben, ja die Einsicht wohl hauptsächlich der angestrebten Vollständigkeit und Redlichkeit der Argumentation geschuldet ist, geht Schleiermacher in seiner Hermeneutik axiomatisch nicht mehr vom Verstehen aus, das gelegentlich von dunklen Stellen mehr oder weniger behindert wird, sondern davon, *dass sich über-*

92 GA 63, 13.

93 Vgl. ebd. den Hinweis auf Boeckhs *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*.

94 Chladenius, *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften*, § 157.

95 Meier, *Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst*, § 176.

96 Chladenius, *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften*, § 179: »So findet das Auslegen eigentlich nur statt, wenn auf Seiten eines Lesers oder Zuhörers die Schuld ist, daß man eine oder mehrere Stellen nicht versteht [...].«

97 Ebd., § 156.

98 Ebd.

99 Ebd.

100 Ebd., § 157.

haupt nichts von selbst versteht. Er unterscheidet deshalb in den Manuskripten zur Hermeneutik von 1819 eine »kunstlose« bzw. »laxere Praxis«, die im Regelfall meint, »daß sich das Verstehen von selbst ergibt«, von einer »strengere[n] Praxis« oder »Kunst« des Verstehens: »Die Kunst geht davon aus daß sich das Mißverstehen von selbst ergibt und daß Verstehen auf jedem Punkt muß gewollt und gesucht werden.«¹⁰¹ Mit dem verallgemeinerten »Mißverstehen« ist aber zugleich die Forderung gegeben, durch die hermeneutische Methode das Verstehen überall jeweils überhaupt erst herbeizuführen, und das betrifft auch die dunklen Stellen, denen allein sich die »laxere Praxis« widmet. Genauer: Durch die Annahme, dass das »Mißverstehen oder *Nicht*Verstehen«¹⁰² immer schon währt, kollabiert die Unterscheidung zwischen dem ohne Weiteres Verständlichen und dem Nichtverständlichen, das der Auslegung bedarf. Alles bedarf der Auslegung. Das »Missverstehen« ist nur die Konsequenz daraus, dass nicht je schon ein »Nichtverstehen« angesetzt und mit der entsprechenden Methodik in ein Verstehen überführt wird. Dabei ist das Nichtverstehen zwar »*ein* Zustand der Hülflosigkeit (eine ἀπορία)«; aber gerade deshalb ist es »*die* Mahnung, *auf eine* vollkommene Weise zu Werk zu gehen, *und* das ist die Anwendung der hermeneutischen Regeln«.¹⁰³ Schleiermacher setzt also immer ein Nichtverstehen voraus, das sich erst durch das rechte »Verfahren« auflösen wird:

Das Nicht-Verstehen ist immer das ursprüngliche. So lange ich den Satz noch lese, bin ich immer im *Nicht*Verstehen; ich habe also auch *gleich* bei *dieser* successiven Operation die Aufforderung, die Regeln anzuwenden. Das strengere Verfahren also nur ist die Konsequenz; das andre inconsequent *und* unsicher.¹⁰⁴

Geht Schleiermacher von einem Nichtverstehen aus, das als Voraussetzung einer strengen wissenschaftlichen Hermeneutik diese über-

¹⁰¹ Schleiermacher, *Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik*, 127. Vgl. zum Miss- und Nichtverstehen bei Schleiermacher auch Manfred Frank, *Das individuelle Allgemeine*. Textstrukturierung und Textinterpretation nach Schleiermacher (Frankfurt am Main 32016), 150–156; Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit*, 49f.; Manuel Bauer, *Schlegel und Schleiermacher*, 281f.

¹⁰² Schleiermacher, *Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik*, 484 (Nachschrift Braune vom Wintersemester 1826/27 zu ebender oben zitierten Unterscheidung zwischen »laxerer« und »strengerer« Praxis; editorische Hervorh. i. Orig.).

¹⁰³ Ebd., 484f. (editorische Hervorh. i. Orig.).

¹⁰⁴ Ebd., 485 (editorische Hervorh. i. Orig.).

haupt erst methodisch begründen kann, will Heidegger die Hermeneutik auf eine andere Grundlage stellen. Er erörtert ein über die Probleme der jeweiligen Kunst der Auslegung entschieden hinausweisendes fundamentales Nichtverstehen, das sich *nicht* methodisch auflösen lässt. Gibt es ein Nichtverstehen, so ist dieses Heidegger zufolge *ontologisch* zu begründen, genauer: in einer hermeneutisch gewendeten Ontologie. Das Problem der Unverständlichkeit betrifft unter diesen Bedingungen nicht lediglich methodische Schwierigkeiten der Auslegung, sondern das Dasein selbst.

Wenn Heidegger die Hermeneutik als Selbstausslegung der Faktizität bestimmt, so bezieht sich diese Bestimmung also nicht auf die Hermeneutik als Wissenschaft; vielmehr zeichnet er ein Verstehensgeschehen nach, das im Rückgriff auf den Vollzugscharakter des *hermēneuein* bei Platon bestimmten Momenten des Daseins selbst angehört:

Im Titel der folgenden Untersuchung ist Hermeneutik *nicht* in der modernen Bedeutung und überhaupt nicht als noch so weit gefaßte Lehre *von* der Auslegung gebraucht. Der Terminus besagt vielmehr im Anschluß an seine ursprüngliche Bedeutung: eine bestimmte Einheit des Vollzugs des *ἐρμηνεύειν* (des Mitteilens), d. h. des zu Begegnung, Sicht, Griff und Begriff bringenden *Auslegens der Faktizität*.¹⁰⁵

Das ›Auslegen der Faktizität‹ unterscheidet sich von den Begriffen des Verstehens, wie sie sich in den Hermeneutiken des 17. bis 19. Jahrhunderts herausgebildet haben, dergestalt, dass es sich nach Heideggers Anspruch weder um eine von ihrem jeweiligen Gegenstand unabhängige Theorie handelt noch gar nur um eine Analyse-methode unter anderen, sondern das Auslegen seinem Gegenstand, dem Dasein, selbst eignet: ein »Wie des *Daseins* selbst« ist.¹⁰⁶ Deshalb ist die ›Hermeneutik der Faktizität‹ als Genitivus obiectivus *und* subiectivus zu lesen.¹⁰⁷ Denn in Heideggers Hermeneutik kommen ›Methode‹ und ›Gegenstand‹ überein:

105 GA 63, 14.

106 Ebd., 15. Vgl. zum philosophiegeschichtlichen Kontext dieser Argumentation Heideggers auch István M. Fehér, *Verstehen bei Heidegger und Gadamer*, in: Günter Figal, Hans-Helmut Gander (Hg.), »Dimensionen des Hermeneutischen«. Heidegger und Gadamer (Frankfurt am Main 2005), 89–115.

107 Vgl. Zaborowski, *Heidegger's Hermeneutics*, 23.

Hermeneutik ist nicht eine künstlich ausgeheckte und dem Dasein aufgedrungene Weise neugierigen Zerlegens. Aus der Faktizität selbst wird zu erheben sein, *inwiefern* und *wann* sie so etwas wie die angesetzte Auslegung fordert. Die Beziehung zwischen Hermeneutik und Faktizität ist dabei nicht die von Gegenstandserfassung und erfaßtem Gegenstand, dem jene sich lediglich anzumessen hätte, sondern das Auslegen selbst ist ein mögliches ausgezeichnetes Wie des Seinscharakters der Faktizität. Die Auslegung ist Seiendes vom Sein des faktischen Lebens selbst. Bezeichnet man – uneigentlich – die Faktizität als »Gegenstand« der Hermeneutik (wie die Pflanzen als Gegenstand der Botanik), dann wird diese (die Hermeneutik) in ihrem eigenen Gegenstand selbst angetroffen (analog als wären die Pflanzen, was und wie sie sind, mit und aus Botanik).¹⁰⁸

Die Hermeneutik benennt für Heidegger weder eine allgemeine Kunstlehre des Verstehens, eine hermeneutische Theorie, noch die Ausarbeitung materialer Regeln, die zum Verstehen führen sollen, sondern deren Voraussetzungen im »Vollzug[] des ἐρμηνεύειν«¹⁰⁹ als der jeweiligen Auslegung selbst. Dieser Vollzugscharakter unterscheidet sie von einer Wissenschaft des Verstehens, die auch unabhängig von ihrem jeweiligen Gegenstand bestünde. Denn die Hermeneutik, wie Heidegger sie versteht, wendet sich als Selbstverhältnis des jeweiligen Daseins sich selbst verstehend zu – damit aber eben demjenigen, das sich verstehend zu sich selbst verhält.¹¹⁰ So kann Heidegger in uneigentlicher Rede feststellen, dass die Hermeneutik »in ihrem eigenen Gegenstand selbst angetroffen« werde. Genauer: Es gibt einen »Seinszusammenhang der Hermeneutik mit ihrem »Gegenstand«,¹¹¹ der diese »vor alle Werkstellung von Wissenschaften« stellt.¹¹²

Allerdings heißt dies keineswegs, dass das Dasein sich je schon verstünde. Zwar indiziert die Hermeneutik bei Heidegger die grundlegende Dimension des Verstehens im Dasein: »Im Hinblick auf

¹⁰⁸ GA 63, 15.

¹⁰⁹ Ebd., 14.

¹¹⁰ Grondin spricht deshalb von Heideggers »philosophical hermeneutics of factual existence« als einer »self-interpretation of our self-interpretation« (*The Ethical and Young Hegelian Motives in Heidegger's Hermeneutics of Facticity*, 351).

¹¹¹ GA 63, 15.

¹¹² Ebd. Dies rückt die Hermeneutik, wie Heidegger sie versteht, in unmittelbare Nähe zu seinen früheren Versuchen, eine »vortheoretische Urwissenschaft« (GA 56/57, 63–117) zu entwickeln.

ihren ›Gegenstand‹ zeigt die Hermeneutik als dessen prätendierte Zugangsweise an, daß dieser sein Sein hat als auslegungsfähiger und bedürftiger, daß es zu dessen Sein gehört, irgendwie in Ausgelegtheit zu sein.«¹¹³ Aber »irgendwie in Ausgelegtheit zu sein« entspricht nur *scheinbar* einem Selbstverstehen des Daseins. Vielmehr versteht das Dasein in seiner jeweiligen Ausgelegtheit noch nicht einmal, *dass* es sich nicht versteht: dass die alltägliche Ausgelegtheit, in der es sich immer schon befindet, nur ein auf unvermeidliche Weise unzureichendes Verstehen ist und das Dasein von sich entfremdet – es mit »Selbstentfremdung« schlägt, wie Heidegger es formuliert.¹¹⁴ Das Dasein versteht sich nicht; es ist sich selbst fremd.¹¹⁵ Deshalb ist die Hermeneutik bei Heidegger nicht einfach ein beschreibender Terminus für einen verstehenden Vollzug, für das Geschehen der Selbstausslegung – einer Auslegung, die auch noch sich selbst in ihrem Wesen *als* Auslegung verstehen könnte –, sondern sie hat auch und gerade die Aufgabe, überhaupt erst herauszustellen, dass das rechte Verstehen noch aussteht und das Dasein in seiner alltäglichen Ausgelegtheit nur scheinbar versteht, was es ist:

Die Hermeneutik hat die Aufgabe, das je eigene Dasein in seinem Seinscharakter diesem Dasein selbst zugänglich zu machen, mitzuteilen, der Selbstentfremdung, mit der das Dasein geschlagen ist, nachzugehen. In der Hermeneutik bildet sich für das Dasein eine Möglichkeit aus, für sich selbst *verstehend* zu werden und zu sein.¹¹⁶

Verstehend *wird* das Dasein überhaupt erst als »Möglichkeit« in der Hermeneutik, während es stets mit jener »Selbstentfremdung« geschlagen ist, in der es sich *nicht* versteht.

Davon, wie weit das Nichtverstehen in der Selbstentfremdung reicht und wie der Begriff der Möglichkeit an dieser Stelle zu umgrenzen ist, hängt wesentlich ab, was Heidegger unter Hermeneutik versteht. Denn die angestrebte »*Möglichkeit*« eröffnet eine unhinter-

113 GA 63, 15.

114 Ebd. Zu den junghegelianischen Obertönen dieser Formulierung Heideggers vgl. Grondin, *The Ethical and Young Hegelian Motives in Heidegger's Hermeneutics of Facticity*.

115 Damit übereinstimmend wird Heidegger in *Sein und Zeit* mit großem Nachdruck herausstellen, dass das Dasein *sich selbst* am fernsten ist: »*Das Seiende, das wir je selbst sind, ist ontologisch das Fernste.*« (GA 2, 412)

116 GA 63, 15.

gehbare *Zeitlichkeit* des Verstehens, die anders als eine schon gegebene Möglichkeitsbedingung – aufgrund derer das Dasein je schon verstehend wäre und sich selbst verstehen könnte – das Verstehen auf eine *Zukünftigkeit* hin ausrichtet, ja aus dieser begründet. Das Verhältnis eines Verstehens, das sich jeweils schon vollzieht, und einer Auslegung, die ihre Bedingung in diesem Verstehen hat – also die Umkehrung eines hermeneutischen Modells, in dem wie in Schleiermachers Aufzeichnungen und Vorlesungen das Verstehen erst aufgrund der methodisch richtigen Auslegung sich ausbildet –, wird deshalb von Heidegger nun *nochmals* umgekehrt, wenn es weiter heißt:

Dieses Verstehen, das in der Auslegung erwächst, ist mit dem, was sonst Verstehen genannt wird als ein erkennendes Verhalten zu anderem Leben, ganz unvergleichlich; es ist überhaupt kein Sichverhalten zu ... (Intentionalität), sondern ein *Wie* des *Daseins* selbst; terminologisch sei es im vorhinein fixiert als *das Wachsein* des Daseins für sich selbst.¹¹⁷

Dieser Passus bereitet dem Verständnis einige Schwierigkeiten. Denn wenn das Verstehen ein »*Wie* des *Daseins* selbst« ist, scheint sich Heidegger auf eine grundlegende, immer schon gegebene Struktur des Verstehens im Dasein zu beziehen. Aber gleichwohl »erwächst«, wie es heißt, dieses Verstehen erst in der »Auslegung«, ist also keineswegs schon gegeben. Geht also doch die »Auslegung« dem »Verstehen« voraus? Oder haben wir es mit verschiedenen Ebenen des Verstehens zu tun? Die Schwierigkeiten einer endgültigen Beantwortung dieser Frage, die Heideggers Denken des Hermeneutischen aufwirft, werden bereits in der Vorlesung von 1923 näher umrissen und in *Sein und Zeit* anhand der Frage nach dem Sinn von ›Sein‹ nicht nur in einen Zusammenhang mit dem Verstehen des Daseins, sondern von ›Sein‹ überhaupt gerückt – und sie weisen voraus auf Heideggers spätes Sprachdenken und eine Praxis der Deutung, die zunehmend »vom Hellen ins Dunkle« will.¹¹⁸

¹¹⁷ Ebd., 15.

¹¹⁸ In der Marburger *Sophistes*-Vorlesung vom Wintersemester 1924/25 führt Heidegger den »alten Satz der Hermeneutik« an, »daß man beim Auslegen vom Hellen ins Dunkle gehen soll« (GA 19, 11). Dieser zeigt nicht nur die konkrete Orientierung der Interpretation vom noch verstehbaren »Hellen« (der aristotelischen Philosophie) zum ›Dunklen‹ an (zu Platons *Sophistes* und insbesondere zum Wort ›seiend‹ ebendort; vgl. Barbara Person, *Mit Aristoteles*

Das Hermeneutische bezeichnet bei Heidegger nicht einfach den Vollzug eines Verstehens, der sich jeweils schon ereignet, sondern es soll als und durch die »Untersuchung« des Daseins dessen Selbstverstehen überhaupt erst *entwickeln*:

Thema der hermeneutischen Untersuchung ist je eigenes Dasein, und zwar als hermeneutisch befragt auf seinen Seinscharakter im Absehen darauf, eine wurzelhafte Wachheit seiner selbst auszubilden. Das Sein des faktischen Lebens ist darin ausgezeichnet, daß es *ist* im Wie des Seins des *Möglichseins* seiner selbst.¹¹⁹

Ist das Dasein in seiner Alltäglichkeit mit »Selbstentfremdung«¹²⁰ geschlagen – es versteht sich nicht selbst, sondern versteht sich nur aus seiner durchschnittlichen »Öffentlichkeit«: dem von Heidegger so genannten »Man«¹²¹ –, so soll die »Wachheit«¹²² seiner selbst für es selbst überhaupt erst »ausgebildet« werden. Die Hermeneutik legt das Dasein in seinem »*Möglichsein*«¹²³ frei, wobei die äußerste oder »eigenste Möglichkeit seiner selbst, die das Dasein (Faktizität) ist, *und zwar ohne daß sie ›da‹ ist*«,¹²⁴ von Heidegger als »Existenz«¹²⁵ bezeichnet wird. »Existenz« ist eine »Möglichkeit« des Daseins, »es selbst oder nicht es selbst zu sein«, wie die Formulierung in *Sein und Zeit* lauten wird.¹²⁶

Entscheidend ist, dass es sich dabei nicht um ein präsenten, ein schon vollzogenes Verstehen handelt. Heidegger zitiert eine Passage aus Kierkegaards Tagebüchern, um zu unterstreichen, dass eine Verständlichkeit des Lebens, wenn überhaupt, erst nach dessen Ende gegeben sein könnte – dann aber kein Selbstverstehen mehr wäre:

zu Platon. Heideggers ontologische Ausdeutung der Dialektik im »Sophistes« [Frankfurt am Main 2008]), sondern auch die Richtung einer Hermeneutik, die überhaupt erst verstehen will, *dass* sie nicht versteht – und anders als Schleiermachers Hermeneutik diesem Nichtverstehen nicht mit einer Methodologie des Verstehens begegnet.

119 GA 63, 16.

120 Ebd., 15.

121 Ebd., 31; vgl. auch ebd., 17, 85. Heidegger führt in der Vorlesung von 1923 den Terminus »Man«, dem in *Sein und Zeit* §27 gewidmet ist (GA 2, 168–173), erst punktuell ein.

122 GA 63, 16 und passim.

123 Ebd.

124 Ebd.

125 Ebd.

126 GA 2, 17.

»Das Leben läßt sich erst erklären, wenn es durchgelebt ist [...].«¹²⁷ Demgegenüber ist die Selbstausslegung der Faktizität, dem Möglichkeitscharakter des Daseins entsprechend, nichts Festzulegendes, sondern zeitlich strukturiert, nämlich stets auf eine Zukünftigkeit hin angelegt. Gerade diese Zeitlichkeit ist für die Hermeneutik der Faktizität wesentlich. Das Dasein ist, wenn es »für sich selbst«¹²⁸ verstehend werden soll, nie *bei* sich:

Grundfraglichkeit der Hermeneutik und ihres Absehens: Der Gegenstand: Dasein ist nur in ihm *selbst*. Es *ist*, aber als das *Unterwegs* seiner selbst zu *ihm!* Diese Seinsart der Hermeneutik ist nicht wegzubringen, künstlich ersatzmäßig zu behandeln. Dem ist entscheidend Rechnung zu tragen. Es drückt sich darin aus, wie der *Vorsprung* zu nehmen ist und allein genommen sein kann. Vorsprung nicht: ein Ende setzen, sondern gerade dem Unterwegs Rechnung tragen, *es* freigeben, aufschließen, das *Möglichsein* festhalten.¹²⁹

Dieses »Unterwegs« als Grundzug der Hermeneutik prägt nicht nur die frühe Vorlesung, sondern auch *Sein und Zeit* und die späte Sammlung *Unterwegs zur Sprache*. Es zeigt eine Zeitlichkeit des Verstehens an, eine temporal-differentielle Struktur, durch die der Verstehensvollzug nie bei sich ist, nicht beim Verstehen anlangt, sondern zwischen seiner Möglichkeit und seiner Unmöglichkeit oszilliert, zwischen Verstehen und Nichtverstehen. Weitaus schärfer als im Verstehen des Daseins zeigt sich dies am Begriff ›Sein‹, dem eine Unverständlichkeit innewohnt, die Heidegger nicht nur für vorangegangene Versuche des Denkens diagnostiziert, sondern die – so die leitende Überlegung für den folgenden Durchgang durch *Sein und Zeit* – auch Heideggers eigenes Projekt einer fundamentalontologischen Hermeneutik bestimmt.

Zur Unverständlichkeit von ›Sein‹

Während das ›Unterwegs‹ als »Seinsart der Hermeneutik« in der Vorlesung zur *Hermeneutik der Faktizität* auf die (Selbst-)Ausle-

127 Søren Kierkegaard, *Die Tagebücher 1834–1855*, übers. von Theodor Haecker (Leipzig o.J.), 92 (Eintrag vom 15. April 1838), zit. nach GA 63, 16f.

128 GA 63, 15 (Hervorh. F.Ch.).

129 Ebd., 17

gung des Daseins beschränkt bleibt, wird es in *Sein und Zeit* auf eine breitere Basis gestellt. Die im Hauptwerk aufgeworfene »Frage nach dem Sinn von ›Sein‹« zieht für den vorliegenden Zusammenhang eine dreigliedrige Struktur in der Anlage von Heideggers Untersuchung nach sich. Erstens stellt Heidegger mit Platons *Sophistes* fest, dass »heute«¹³⁰ noch nicht einmal das Nichtverstehen von ›Sein‹ verstanden wird – die Frage, was der Ausdruck ›Sein‹ bedeute, wird gar nicht gestellt, tritt als Frage nicht hervor. Zweitens sucht Heidegger die Frage nach dem Sinn von ›Sein‹ auf dem Weg einer Analytik des menschlichen Daseins zu beantworten, die direkt an die *Hermeneutik der Faktizität* anschließen kann. Das ist die Hauptaufgabe des ersten, publizierten Teils von *Sein und Zeit*, der die Husserl'sche Phänomenologie hermeneutisch wendet und dabei anstelle einer Philosophie der Gegebenheiten des Bewusstseins eine Daseinsanalytik vorbringt. Diese hermeneutische Phänomenologie wird stets im Hinblick auf die Frage nach dem Sinn von ›Sein‹ überhaupt entwickelt, und sie revidiert die aristotelische Ontologie durch die Explikation der dem Dasein angemessenen ›Existenzialien‹, die an die Stelle von an Dingen orientierten Kategorien treten.¹³¹ Drittens zeigt sich im Fortgang der Untersuchung, ja eigentlich schon in ihrer Anlage,¹³² dass die Zeitlichkeit der Auslegung von Dasein ebenso wie von ›Sein‹ kein Verstehen in sich *einbegreift*, sondern, genauer besehen, nur die *Möglichkeit* eröffnet, zu verstehen – und damit auch, zu verstehen, dass das Verstehen als Grundstruktur des Daseins stets vorläufig, und das heißt, wie zu erläutern sein wird, sich selbst je schon *voraus* ist. Ebendeshalb wird aber die Möglichkeit des Verstehens zugleich in Frage gestellt. Dies betrifft aufgrund der bereits in der *Hermeneutik der Faktizität* praktizierten Doppelanlage der Untersuchung, in der Gegenstand und Methode übereinkommen (gleichsam die ›Wissenschaft vom Dasein‹ im Dasein selbst aufzufinden ist),¹³³ sowohl das

130 GA 2, I.

131 Dazu ist die Forschungsliteratur unüberblickbar geworden. Einen umfassenden, allerdings distanzlosen Kommentar hat Friedrich-Wilhelm von Herrmann vorgelegt, *Hermeneutische Phänomenologie des Daseins*. Ein Kommentar zu »Sein und Zeit« (Frankfurt am Main 1987–2008); im Hinblick auf die Entstehung ist grundlegend: Kisiel, *The Genesis of Heidegger's Being and Time*, unter Berücksichtigung der Wirkung mit ausdrücklichem Bezug zur Hermeneutik: Otto Pöggeler, *Heidegger und die hermeneutische Philosophie* (Freiburg im Breisgau, München 1983).

132 Vgl. bes. die Herausstellung der »formale[n] Struktur der Frage nach dem Sein« (GA 2, 6–11).

133 Vgl. GA 63, bes. 15, sowie die Erläuterungen dazu oben.

Selbstverstehen des Daseins in seinem Sein und das Verstehen von ›Sein‹ überhaupt, dem dunkelsten Begriff, als auch den Gang der Untersuchung. Die Untersuchung gelangt nicht nur zu keinem Ende,¹³⁴ sondern nötigt mit der Frage nach dem ›Sein‹ Heidegger bis ins Spätwerk zu immer neuer methodologischer Reflexion.

Am Beginn von *Sein und Zeit* steht eine Stelle aus Platons *Sophistes*, dem Dialog »über das Seiende«, die Heidegger nicht nur übersetzt, sondern mit der er die Ausgangslage seiner Untersuchung freilegt¹³⁵ – dass nämlich, abgekürzt formuliert, die Unverständlichkeit des Ausdrucks *on* (›seiend‹) nicht beachtet werde:

... δῆλον γὰρ ὡς ὑμεῖς μὲν ταῦτα (τί ποτε βούλεσθε σημαίνειν ὅποταν ὄν φθέγγησθε) πάλαι γινώσκετε, ἡμεῖς δὲ πρὸ τοῦ μὲν ὠόμεθα, νῦν δ' ἠπορήκαμεν ... »Denn offenbar seid ihr doch schon lange mit dem vertraut, was ihr eigentlich meint, wenn ihr den Ausdruck ›seiend‹ gebraucht, wir jedoch glaubten es einst zwar zu verstehen, jetzt aber sind wir in Verlegenheit gekommen«. Haben wir heute eine Antwort auf die Frage nach dem, was wir mit dem Wort »seiend« eigentlich meinen? Keineswegs. Und so gilt es denn, *die Frage nach dem Sinn von Sein* erneut zu stellen. Sind wir denn heute auch nur in der Verlegenheit, den Ausdruck »Sein« nicht zu verstehen? Keineswegs.¹³⁶

134 Grondin spricht mit Blick auf die Einleitung von *Sein und Zeit* von einem Werk, »das es als solches nicht gibt« (Jean Grondin, *Von Heidegger zu Gadamer*. Unterwegs zur Hermeneutik [Darmstadt 2001], 48). Auch der von Heidegger so benannte ›erste Teil‹ von *Sein und Zeit* liegt nicht vollständig vor; von den geplanten drei Abschnitten (vgl. GA 2, 53) sind nur die ersten zwei im *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* publiziert. Allerdings hat Heidegger neben dem Kant-Buch (GA 3), das an die Stelle des ersten Abschnitts des zweiten Teils von *Sein und Zeit* tritt, in den 1920er Jahren eine Reihe von Vorlesungen gehalten, die sich den Themen der unpublizierten Abschnitte zuordnen lassen (vgl. die Übersicht bei Vetter, *Grundriss Heidegger*, 61, die ausführlichere Darstellung bei Theodore Kisiel, *Das Versagen von Sein und Zeit: 1927–1930*, in: Thomas Rentsch [Hg.], Martin Heidegger: Sein und Zeit [Berlin, München, Boston 32015], 239–262, sowie Lee Braver [Hg.], *Division III of Being and Time. The Unanswered Question of Being* [Cambridge/Mass. 2015]).

135 Vgl. dazu auch John Sallis, *Heidegger und der Sinn von Wahrheit*, übers. von Tobias Keiling (Frankfurt am Main 2012), 50–54, sowie den Kommentar bei von Herrmann, *Hermeneutische Phänomenologie des Daseins*, Bd. 1, 1–19 (auf Sallis' und von Herrmanns Deutungen werde ich unten zurückkommen).

136 GA 2, 1.

Heidegger zitiert aus der Passage in Platons Dialog,¹³⁷ in der der namenlose eleatische Fremde (ξένος) feststellt, dass *wir* – ein grammatisch redundantes, akzentuiertes *hēmeis*, konkret: die Gesprächspartner Theaitetos, der Fremde und vielleicht auch der während des Gesprächs »über das Seiende« merkwürdigerweise durchgehend schweigende Sokrates – einst zwar zu verstehen glaubten, »was ihr eigentlich meint [τί ποτε βούλεσθε σημαίνειν], wenn ihr den Ausdruck ›seiend‹ [ὄν] gebraucht«. Nun aber (νῦν δέ), so der Fremde weiter, seien wir, wie Heidegger übersetzt, »in Verlegenheit gekommen«, nämlich in die *Aporie*, die ›Weglosigkeit‹: *nyn d' ēporēkamen*.¹³⁸ Es geht nicht mehr weiter, weil das Verstehen zum Erliegen gekommen ist.

Heideggers Hauptwerk beginnt also, erstaunlich genug, mit der Rede eines Fremden, die aus einem Dialog Platons zitiert wird.¹³⁹ Die Aporie des Verstehens angesichts des Ausdrucks ›seiend‹ in einem Dialog, der von Anfang an durch die Frage nach dem rechten Weg (*hodos*),¹⁴⁰ der richtigen Methode der Untersuchung (*methodos*),¹⁴¹ bestimmt ist, ist der Ort, an dem Heidegger mit seiner eigenen Untersuchung ansetzt, um zunächst überhaupt zu dieser Aporie zu *gelangen*. Der Ansatzpunkt bei Platon ist nicht zufällig gewählt – Heidegger hat ihn durch seine *Sophistes*-Vorlesung vom Wintersemester 1924/25 ausführlich vorbereitet.¹⁴² Die Passage im *Sophistes*, auf die es hier ankommt, ist eine Diskussion der vorsokratischen Verwendungen des Ausdrucks ›seiend‹ (ὄν) bzw. ›das Sein‹ (τὸ εἶναι).¹⁴³ Der Fremde und sein Gesprächspartner Theaitetos geben vor, mit den Vorsokratikern zu sprechen, als wären diese gegenwärtig: »Die beiden, der ξένος und Theätet«, so erläutert Heidegger in der Vorlesung, »verständigen sich, in der Weise vorzugehen, daß sie die Alten so fragen, gleich als wären sie selbst gegenwärtig.«¹⁴⁴ Das »ihr« (ὕμεις)

137 Plat. *soph.* 243d–244b; zitiert ist 244a.

138 Vgl. LSJ, s.v. ἀπορέω, 214.

139 Vgl. Sallis, *Heidegger und der Sinn von Wahrheit*, 50: »Man sollte zuerst einmal darüber erstaunen, dass die ersten Worte von Heideggers Werk nicht seine eigenen sind, sondern die Worte, die in einem platonischen Dialog gesprochen werden.«

140 Plat. *soph.* 218d.

141 Ebd.; vgl. auch ebd., 219a.

142 GA 19. Vgl. zur *Sophistes*-Vorlesung im Zusammenhang mit der Entwicklung von Heideggers Denken Markus J. Brach, *Heidegger – Platon. Vom Neukanthianismus zur existenziellen Interpretation des »Sophistes«* (Würzburg 1996).

143 Vgl. etwa Plat. *soph.* 243e, wo der Fremde fragt, was wir unter diesem ›Sein‹ der Vorsokratiker zu verstehen hätten (τί τὸ εἶναι τοῦτο ὑπολάβομεν ὑμῶν;).

144 GA 19, 445.

im Zitat zu Beginn von *Sein und Zeit* sind also die Vorsokratiker, die die Gesprächspartner »einst zwar zu verstehen« glaubten, nun aber nicht mehr verstehen. Theaitetos und der Fremde befassen sich mit den »Geschichten der alten Philosophen vom Seienden und ihrer Unverständlichkeit«. ¹⁴⁵ Dabei wännen sich die Gesprächspartner im Verhältnis zu diesen Geschichten in der Position von Kindern: »Jeder, scheint es, hat uns eine Geschichte [*μῦθος*] erzählt wie Kindern [*παισίην*].« ¹⁴⁶ Obschon der Fremde diese Kindergeschichten früher geglaubt hat, befragt er sie nun aus der Position eines Erwachsenen. ¹⁴⁷ Darin erblickt Heidegger eine grundlegende Kritik des Fremden an den Vorsokratikern; denn wenn diese jeweils eine »Geschichte« erzählt haben, so haben sie das »Sein« des Seienden, dass nämlich Seiendes *ist*, einfach selbst *als* Seiendes behandelt, ¹⁴⁸ also etwa als »feucht und trocken oder warm und kalt«. ¹⁴⁹ Die Frage, »*was Ihr denn eigentlich wollt, daß ὄν bedeute, wenn Ihr dieses Wort aussprecht*«, ¹⁵⁰ ist, so Heidegger, »*das eigentlich zentrale Bemühen dieser Stelle und des ganzen Dialogs*«. ¹⁵¹ Die »*Frage nach dem Sinn von Sein*«, ¹⁵² die Heidegger nun auch selbst stellt – und die in dieser Form in der Vorlesung zur *Hermeneutik der Faktizität* von 1923 noch gänzlich fehlte –, ist deshalb die Frage danach, »was Sein überhaupt besagt, im Sinne des oben zitierten platonischen Satzes«. ¹⁵³ Der Fremde und Theaitetos unterscheiden dabei in ihrem fingierten Gespräch mit den Vorsokratikern – deren Rolle Theaitetos spielt, während der Fremde

145 So die inhaltliche Zusammenfassung in der Gliederung des Dialogs in: Platon, *Sophistes*, griechisch/deutsch, übers. von Friedrich Schleiermacher, auf der Grundlage der Bearbeitung von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck neu hg. von Ursula Wolf, Kommentar von Christian Iber (Frankfurt am Main 2007), 93.

146 Ebd./Plat. soph. 242c.

147 Vor seiner Befragung der Vorsokratiker spricht er denn auch seinen jüngeren Gesprächspartner Theaitetos mit »Kind« an (*ὦ παῖ*, Plat. soph. 242b), also aus der Position von jemandem, der selbst kein Kind mehr ist. Aristoteles wird dann in seiner *Metaphysik* nicht mehr die Vorsokratiker als Erzähler von Geschichten bestimmen, die sich an Kinder richten, sondern umgekehrt die Vorsokratiker als stammelnde Kinder bezeichnen (vgl. Aristot. metaph. 993a).

148 Vgl. GA 2, 8.

149 Platon, *Sophistes*, 93 (242d).

150 GA 19, 446 (Plat. soph. 244a). Es handelt sich um eine leicht andere Übersetzung derselben Wendung, die Heidegger im *Sophistes*-Zitat am Anfang von *Sein und Zeit* in Klammern zur Verdeutlichung der eigentlich zitierten Stelle einfügt.

151 GA 19, 447.

152 Ebd.

153 Ebd.

sie skeptisch befragt¹⁵⁴ – drei Grundtypen von Bestimmungen des *on*.¹⁵⁵ Zu allen Typen äußert der Fremde seine Skepsis gegenüber der Wortverwendung von ›seiend‹ und ›Sein‹. Zu entscheiden, ob »nun an dem allen einer von ihnen etwas Wahres gesagt hat oder nicht, das ist schwierig [χαλεπόν]«, so der Fremde.¹⁵⁶ Das Schwierige der Frage nach dem ›Sein‹ ergibt sich für den Fremden aus der *Sprache* der Vorsokratiker.¹⁵⁷ Denn deren Rede scheint den Gesprächspartnern bei genauerer Betrachtung *schlicht nicht verständlich*: Der Fremde beschwert sich darüber, »daß sie gar nicht darauf achteten, ob das, was sie sagen, verständlich sei für uns Andere, ob wir mitkommen oder ob wir zurückbleiben müssen«. ¹⁵⁸

Heidegger will nun zum einen gewissermaßen zurück zu dieser Unverständlichkeit von ›Sein‹ im *Sophistes*. Denn »wir heute« sind nicht einmal in der »Verlegenheit«, »den Ausdruck ›Sein‹ nicht zu verstehen«. ¹⁵⁹ Der platonischen Aporie des Verstehens von ›Sein‹ entsprechend soll »allererst wieder ein Verständnis für den Sinn dieser Frage«¹⁶⁰ geweckt werden. Zum anderen geht Heidegger in den publizierten ersten zwei Abschnitten des ersten Teils von *Sein und Zeit* diese Frage über die *Via regia* einer Analytik des menschlichen Daseins an, das jeweils schon in einem gewissen »Seinsverständnis« lebe,¹⁶¹ weshalb die »ontologische Analytik des Daseins als Freilegung des Horizontes für eine Interpretation des Sinnes von Sein überhaupt«¹⁶² geltend gemacht werden soll. Allerdings führt dieses Vorgehen über die fundamentale Unverständlichkeit von ›Sein‹, vor die sich der Fremde und Theaitetos gestellt sehen, keineswegs einfach hinaus. Vielmehr hält sich der Sinn von ›Sein‹ bereits durch die Frage, was ›Sein‹ heißt,¹⁶³

154 Vgl. Plat. *soph.* 243e–244a.

155 Sie differenzieren seine Bestimmung (1.) als Vielheit – d.h. als Dreiheit (bei Pherekydes) oder Zweiheit (bei Anaximander) –, (2.) als Einheit (bei Xenophanes) oder (3.) als Kombination von Vielheit und Einheit (bei Heraklit und Empedokles). Vgl. ebd., 242c–e, sowie den Kommentar in Platon, *Sophistes*, 431f.

156 Platon, *Sophistes*, 93/Plat. *soph.* 243a.

157 Vgl. dazu auch meine Bemerkungen oben zum Schwierigen (χαλεπόν) in Platons *Timaios*.

158 So die Übersetzung von Heidegger (GA 19, 442f.; vgl. Plat. *soph.* 243a).

159 GA 2, 1.

160 Ebd.

161 Ebd., 6.

162 Ebd., 21.

163 Zur Formulierung dieser Frage vgl. neben *Sein und Zeit* v.a. die sich mit dem Hauptwerk schon weitgehend überschneidenden Ausführungen in der

in einem »Unverständnis«,¹⁶⁴ zu dem Will McNeill in seinen Überlegungen zu Heideggers Hermeneutik und mit Blick auf die Analytik des Daseins mit Nachdruck gefragt hat, wie tief es reiche: »How deep does this non-understanding reach?«¹⁶⁵ Vor dem Hintergrund dieser Frage soll im Folgenden erörtert werden, weshalb die Hermeneutik, wie sie Heidegger in *Sein und Zeit* exponiert, weder den Grund eines umfassenden Verstehens noch ein in sich ruhendes Fundament für die Beantwortung der Frage nach dem Sinn von ›Sein‹ bereitstellt, sondern beides, den Grund des Verstehens ebenso wie ein Fundament des Sinns, bei genauerem Hinsehen zumindest destabilisiert, wo nicht nachgerade in Frage stellt. Diese Infragestellung verschärft sich im Spätwerk, das, abgekürzt gesprochen, anstelle einer Analytik des Daseins schlicht die Frage des Fremden im *Sophistes* erneut stellt, sie *wiederholt*.¹⁶⁶

Mit diesen Überlegungen kann im Prinzip an Figals Analyse abgeschlossen werden, wonach Heidegger weder im Frühwerk und in *Sein und Zeit* noch in den späteren Schriften eine Hermeneutik im engeren Sinn entwickelt.¹⁶⁷ Anders als in Figals Schlussfolgerungen soll hier jedoch die Frage aufgeworfen werden, ob dies statt an einem unzureichend scharf gefassten und womöglich überlasteten Begriff des Verstehens¹⁶⁸ nicht vielmehr daran liegt, dass Heidegger das Verstehen in einer unauflöselichen Verschränkung mit dem Nichtverstehen denkt und es damit auf eine Weise bestimmt, die das Verstehen stets an seine Grenze führt – und über diese Grenze hinaus. Denn Verstehen hat Heidegger zufolge eine fundamental temporale Struktur, die es derart eng an die Zukunft bindet, dass mit guten Gründen daran zu zweifeln ist, ob ein auf diese Weise konzipiertes Verstehen schon ein Verstehen ist. Das Verstehen ist gewissermaßen zeitlich sich selbst voraus, es ist *noch* kein Verstehen und deshalb *ist* es kein Verstehen. »Jedes Vorweg des Verstehens – jedes Verstehen als Sich-

Vorlesung *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs* vom Sommersemester 1925 (GA 20, hier bes. 193).

164 Ebd., 202.

165 Will McNeill, *The First Principle of Hermeneutics*, in: Theodore Kisiel, John van Buren (Hg.), *Reading Heidegger from the Start. Essays in His Earliest Thought* (Albany 1994), 393–408, 463f., hier 401.

166 Vgl. zu dieser Wiederholung den Beginn des ersten Kapitels in *Sein und Zeit* (GA 2, 3) sowie im Spätwerk mit ausdrücklichem Bezug zum Anfang von *Sein und Zeit* die entsprechende Bemerkung des »Fragenden« im *Gespräch von der Sprache* (GA 12, 123f.).

167 Vgl. Figal, *Selbstverstehen in instabiler Freiheit* (zusammenfassend 91f.).

168 Vgl. ebd., 102f.

vorweg-sein – muß«, wie Hamacher zu Heideggers Hermeneutik vermerkt hat, »ein Vorweg in seine Unverständlichkeit sein«. ¹⁶⁹

»Sich-vorweg-sein« des Sinns: Verstehen als Nichtverstehen

In den Ausführungen zur »Zeitlichkeit des Verstehens« (§68a) hält Heidegger in *Sein und Zeit* ausdrücklich fest, dass sich Verstehen als Entwurf des Daseins in fundamentaler Weise auf eine Zukünftigkeit bezieht: »Das Verstehen ist als Existieren im wie immer entworfenen Seinkönnen *primär* zukünftig.« ¹⁷⁰ Damit resümiert er die Struktur des Verstehens, wie er sie in den Bestimmungen zum »Dasein als Verstehen« (§31) bereits ausführlich vorgebracht hat, und setzt sie in einen vornehmlichen Zusammenhang zur Zeitlichkeit des Daseins. Verstehen ist dabei in Heideggers Bestimmungen nicht eine »Erkenntnisart unter anderen« ¹⁷¹ (etwa neben »Erklären und Begreifen« ¹⁷²), sondern ein »fundamentales Existenzial«, ¹⁷³ das sich vor anderen Existenzialien, den »fundamentalen Strukturen des Daseins«, ¹⁷⁴ die Heidegger in *Sein und Zeit* herausarbeitet, als noch grundlegender auszeichnet. ¹⁷⁵

Hat Heidegger bereits in der Vorlesung zur *Hermeneutik der*

169 Hamacher, *Entferntes Verstehen*, 39f. Hamacher stellt das »Sein zum Tode« (§§46–53 in *Sein und Zeit*) als Unmöglichkeit eines Ganzseins des Daseins aufgrund der Unverständlichkeit des Todes in den Mittelpunkt seiner Analyse (vgl. *Entferntes Verstehen*, 35–39). Auf den je eigenen Tod als »*eigenste* Möglichkeit des Daseins« (GA 2, 349), die aber zugleich »absolut nicht angeeignet werden kann« und im Hinblick auf die deshalb die Entwurfsstruktur des (Selbst-)Verstehens bei Heidegger »ihre Richtung verliert«, verweist auch Sallis, *Heidegger und der Sinn von Wahrheit*, 198f. Ich werde mich demgegenüber im Folgenden in der Hauptsache auf die Komplikationen in der zeitlichen Struktur des Verstehens einlassen, die freilich mit der von Hamacher und Sallis hervorgehobenen Problematik eng zusammenhängen.

170 GA 2, 447.

171 Ebd., 190.

172 Ebd., 444; vgl. auch ebd., 190.

173 Ebd.; vgl. auch ebd., 444.

174 Ebd., 403.

175 Neben dem Verstehen bezeichnet Heidegger in *Sein und Zeit* explizit nur noch »Befindlichkeit« und »Wahrheit« sowie implizit »Sorge« als fundamentale Existenzialien; vgl. ebd., 178, 265, 393f., sowie Rainer A. Bast, Heinrich P. Delfosse, *Handbuch zum Textstudium von Martin Heideggers ›Sein und Zeit‹*. Stellenindizes, philologisch-kritischer Apparat (Stuttgart 1980), 115.

Faktizität Verstehen als Grundstruktur des Daseins ebenso wie als Grundstruktur der Analyse des Daseins umrissen, entwickelt er in *Sein und Zeit* eine konzise hermeneutische Terminologie. Das »*Unterwegs*«¹⁷⁶ des Daseins, mit dem er die Bewegung des Hermeneutischen in der frühen Vorlesung charakterisiert, wird im Hauptwerk näher bestimmt als Entwurfsstruktur des Verstehens, in dem das Dasein sich im Hinblick auf seine jeweiligen Möglichkeiten versteht: »Das Verstehen ist, als Entwerfen, die Seinsart des Daseins, in der es seine Möglichkeiten als Möglichkeiten *ist*.«¹⁷⁷ Als Entwurf ist das Verstehen dabei jeweils schon strukturiert, weil es in seinem Umgang mit etwas dieses in seinem »Um-zu«¹⁷⁸ als etwas versteht. Diese Struktur des Verstehens ist für Heidegger derart fundamental, dass zugleich mit ihr auch schon die Wahrnehmung, also etwa das Sehen, verstehend ist: »Alles vorprädikative schlichte Sehen des Zuhandenen ist an ihm selbst schon verstehend-auslegend.«¹⁷⁹ Heideggers Begriff des Zuhandenen, von ›Zeug‹ (z.B. »Schreibzeug«¹⁸⁰), das immer schon in einem bestimmten sinnhaften Zusammenhang steht, in einer »Bewandtnisganzheit«,¹⁸¹ und also nicht Gegenstand im Sinne einer bloßen sinnfreien Vorhandenheit ist, kommt mit dieser Struktur des Verstehens ebenso überein wie das Dasein und dessen »Mitsein« mit einem anderen Dasein. Deshalb ist nicht zunächst etwas in bloßer Gegenständlichkeit vorhanden, das sodann erst z.B. »als Tür, als Haus aufgefaßt«¹⁸² wird. Vielmehr ist das innerweltlich Begegnende jeweils schon verstehend erschlossen; es begegnet in einem sinnhaften Zusammenhang, einem »Ganze[n] von Bedeutsamkeit«.¹⁸³

Heidegger gliedert dabei die Auslegung, in der die Struktur des Verstehens explizit wird, in drei Momente: Die Auslegung gründe erstens »jeweils in einer *Vorhabe*. Sie bewegt sich als Verständniszueignung im verstehenden Sein zu einer schon verstandenen Bewandtnisganzheit.«¹⁸⁴ Das Dasein hat seinen Ort in einem jeweils schon konstituierten Zusammenhang des Verstehens – der allerdings

176 GA 63, 17.

177 GA 2, 193.

178 Ebd., 198.

179 Ebd.

180 Ebd., 92.

181 Ebd., 199: »Zuhandenes wird immer schon aus der Bewandtnisganzheit her verstanden.« Vgl. zum Verhältnis von »Bewandtnis und Bedeutsamkeit« auch ebd., 111–119 (§ 18).

182 Ebd., 199.

183 Ebd., 201.

184 Ebd., 199.

selbst wiederum die Struktur des Verstehens insgesamt voraussetzt. Aus diesem Zusammenhang eignet es sich das aus dem Zusammenhang bereits Verstandene an, und zwar in der bestimmten Perspektive des hermeneutischen »als«: Etwas wird stets *als* etwas verstanden. Das zu Verstehende ist also zugleich schon verstanden *und* noch nicht verstanden, nämlich in den vorausgesetzten Bedeutungszusammenhang *eingehüllt*, aus dem es erst in der Auslegung *enthüllt* werden soll: »Die Zueignung des Verstandenen, aber noch Eingehüllten vollzieht die Enthüllung immer unter der Führung einer Hinsicht, die das fixiert, im Hinblick worauf das Verstandene ausgelegt werden soll. Die Auslegung gründet« deshalb zweitens »jeweils in einer *Vorsicht*, die das in Vorhabe Genommene auf eine bestimmte Auslegbarkeit hin ›anschneidet‹.«¹⁸⁵ Der merkwürdige Begriff des Anschneidens, den Heidegger an dieser Stelle verwendet, hat zwar optische Konnotationen, ist gleichsam ein perspektivischer Schnitt – denn tatsächlich ist, wie vermerkt, auch die Wahrnehmung in die Verstehensstruktur einbegriffen. Das ›Anschneiden‹ strukturiert aber nicht nur die Wahrnehmung, sondern das Verstehen überhaupt in eine Richtung, auf die *hin* bzw., umgekehrt besehen, von der *her* etwas verstanden und begrifflich wird: »Das in der Vorhabe gehaltene und ›vorsichtig‹ anvisierte Verstandene wird durch die Auslegung begrifflich.«¹⁸⁶ Begrifflich wird es schließlich nicht nur durch die »*Vorsicht*«, sondern in der Sprache. Denn wenn sich das Verstehen artikuliert, vollzieht es sich in bestimmten Begriffen: Die »Auslegung hat sich je schon endgültig oder vorbehaltlich für eine bestimmte Begrifflichkeit entschieden; sie gründet in einem *Vorgriff*«. ¹⁸⁷

Dieser Trias von »*Vorhabe*« als dem vorausgesetzten Bedeutungszusammenhang, der »Welt, die in einer bestimmten Ausgelegtheit dem Dasein immer schon so oder so begegnet«, ¹⁸⁸ von »*Vorsicht*« als demjenigen, »woraufhin« dieser Bedeutungszusammenhang »angesehen wird«, ¹⁸⁹ und der von Heidegger »*Vorgriff*« genannten Begrifflichkeit der Auslegung entspricht die »Struktur des Verstehens«, ¹⁹⁰ die sich als Sinn artikuliert. Der Begriff des Sinns wird deshalb von Heidegger nicht Gegenständen zugeordnet, die einen bestimmten Sinn hätten, sondern dem menschlichen Dasein, das sich verstehend

185 Ebd., 199f.

186 Ebd., 200.

187 Ebd.

188 Vetter, *Grundriss Heidegger*, 236.

189 GA 20, 414.

190 GA 2, 200.

verhält: »Wenn innerweltliches Seiendes mit dem Sein des Daseins entdeckt, das heißt zu Verständnis gekommen ist, sagen wir, es hat *Sinn*. Verstanden aber ist, streng genommen, nicht der Sinn, sondern das Seiende, bzw. das Sein. Sinn ist das, worin sich Verständlichkeit von etwas hält.«¹⁹¹ Der Sinnbegriff umfasst für Heidegger die gesamte Verstehensstruktur und orientiert sie zeitlich, nämlich auf eine Zukünftigkeit des Verstehens im »Vor« der Trias von *Vorhabe*, *Vorsicht* und *Vorgriff*, d.h. in eine Richtung, die anzeigt, *woraufhin* etwas als etwas verstanden wird. Die Zeitlichkeit des Verstehens richtet sich mithin anders als etwa bei Gadamer nicht primär auf eine Vergangenheit, eine Tradition, die verstehend angeeignet werden soll und das Verstehen bestimmt, sondern entwirft eine Bedeutsamkeit voraus:¹⁹²

Der *Begriff des Sinnes* umfaßt das formale Gerüst dessen, was notwendig zu dem gehört, was verstehende Auslegung artikuliert. *Sinn ist das durch Vorhabe, Vorsicht und Vorgriff strukturierte Woraufhin des Entwurfs, aus dem her etwas als etwas verständlich wird.* Sofern Verstehen und Auslegung die existenziale Verfassung des Seins des Da ausmachen, muß Sinn als das formal-existenziale Gerüst der dem Verstehen zugehörigen Erschlossenheit begriffen werden. Sinn ist ein Existenzial des Daseins, nicht eine Eigenschaft, die am Seienden haftet, »hinter« ihm liegt oder als »Zwischenreich« irgendwo schwebt. Sinn »hat« nur das Dasein, sofern die Erschlossenheit des In-der-Welt-seins durch das in ihr entdeckbare Seiende »erfüllbar« ist. *Nur das Dasein kann daher sinnvoll oder sinnlos sein.* Das besagt: sein eigenes Sein und das mit diesem erschlossene Seiende kann im Verständnis zugeeignet sein oder dem Unverständnis versagt bleiben.¹⁹³

Wenn aus dem »*Woraufhin des Entwurfs*« das Dasein sich selbst und anderes, nämlich das mit ihm »erschlossene Seiende«, versteht, kann ihm beides, so Heidegger, »im *Verständnis* zugeeignet sein oder dem *Unverständnis* versagt bleiben«. Diese Doppelung des Verstehens in *Verständnis* und *Unverständnis* scheint nur die grundlegende Struktur des Verstehens zu bestätigen, in der Verstehen mitunter nicht ge-

191 Ebd., 201.

192 Zu der Überlegung, dass Verstehen »bei Heidegger vorwiegend zukunftsorientiert, bei Gadamer eher vergangenheitszugewandt« ist, vgl. Fehér, *Verstehen bei Heidegger und Gadamer*, 107–109 (das Zitat ebd., 107).

193 GA 2, 201.

lingt, aber doch stets und prinzipiell gelingen kann und soll.¹⁹⁴ Denn auf eine beabsichtigte Bewältigung der Unverständlichkeit des zu Verstehenden – des Daseins und damit der Anlage der Untersuchung gemäß von ›Sein‹ überhaupt – weist auch Heideggers Grundintention, aus der Uneigentlichkeit bzw. »Entfremdung«¹⁹⁵ die Möglichkeit einer »Eigentlichkeit des Daseins«¹⁹⁶ freizulegen: »Das Dasein versteht sich selbst immer aus seiner Existenz, einer Möglichkeit seiner selbst, es selbst oder nicht es selbst zu sein.«¹⁹⁷ Heideggers Bemühungen im zweiten und dritten Kapitel des zweiten Abschnitts von *Sein und Zeit* (§§ 54–66) zielen dabei auf ein »eigentliches Seinkönnen des Daseins«¹⁹⁸ unter Berücksichtigung einer Untersuchung des Gewissens und der »Entschlossenheit« als des »*Sichentwerfen[s] auf das eigenste Schuldigsein*«. ¹⁹⁹ Die Analyse eines »eigentlichen Seinkönnen[s]« schließt ein Verstehen nicht nur nicht aus, sondern setzt es voraus und soll die alltägliche »Selbstentfremdung« des Daseins überwinden, wie sie bereits in der *Hermeneutik der Faktizität* exponiert ist.²⁰⁰

Diese Ausführungen Heideggers stehen allerdings wie alle Kapitel des zweiten Abschnitts von *Sein und Zeit* unter dem Primat der Zeit. Die Zeitlichkeit eines ›Zirkels‹ im Verstehen, wie Heidegger sie prominent im Abschnitt zu »Verstehen und Auslegung« (§ 32) herausgestellt hat, erhält nun erst ihr volles Gewicht. Denn die »Verständniszueignung«²⁰¹ weist Heidegger zufolge eine eigentümliche Zirkelstruktur auf, die – und zwar im Unterschied zum hermeneutischen Zirkel bei Ast, Schleiermacher, Dilthey und auch

194 Kogge hat deshalb darauf aufmerksam gemacht, dass das Begriffsgerüst in *Sein und Zeit* eines Begriffes der Fremdheit oder Andersheit ermangele, wodurch »weder die je bestimmte Offenheit, noch die je bestimmte Beschränktheit von Verstehen sichtbar werden konnte« (Werner Kogge, *Verstehen und Fremdheit in der philosophischen Hermeneutik*. Heidegger und Gadamer [Hildesheim, Zürich, New York 2001], 161). Dieser Mangel betrifft nicht nur das Verhältnis zu den Dingen bzw. zum ›Zeug‹, sondern auch das ›Mitsein‹, also das grundlegende ebenso wie das alltägliche Verhältnis des Daseins zu einem anderen Dasein, das ebenso wie das Zuhandene je schon in einem Bedeutungszusammenhang verstanden ist (vgl. ebd., 157–168).

195 GA 2, 236.

196 Ebd., 293.

197 Ebd., 17.

198 Ebd., 355.

199 Ebd., 393.

200 Vgl. GA 63, 15, und meine Bemerkungen dazu oben.

201 GA 2, 199.

noch bei Gadamer²⁰² – kein geschlossener oder zumindest idealiter zu schließender Zirkel ist, ja eigentlich überhaupt kein Zirkel, und deshalb das Verstehen als zirkulären und zirkulär gelingenden Prozess in Frage stellt.²⁰³

Wenn jede Auslegung in einem Verstehen gründet, so vollzieht sie im Prinzip – wie Heidegger zunächst feststellt – nur nach, was eigentlich schon verstanden ist: »Alle Auslegung, die Verständnis beistellen soll, muß schon das Auszulegende verstanden haben. Man hat diese Tatsache immer schon bemerkt, wenn auch nur im Gebiet der abgeleiteten Weisen von Verstehen und Auslegung, in der philologischen Interpretation.«²⁰⁴ Damit scheint Heidegger die Struktur des klassischen hermeneutischen Zirkels bestätigen zu wollen, wie ihn die philologische Interpretation kennt – dass nämlich »aus dem Einzelnen« der »Geist des Ganzen zu finden, und durch das Ganze das Einzelne zu begreifen« sei.²⁰⁵ Wenn »das Auszulegende« im Prinzip schon »verstanden« ist, dann hat das Verstehen, so scheint es, die zirkuläre Struktur einer *Rückkehr* zu jenem Sinn, der ursprünglich schon gegeben ist und in der Auslegung nur explizit wird. Aber dieser »Zirkel des Verstehens ist nicht ein Kreis, in dem sich eine beliebige Erkenntnisart bewegt, sondern er ist«, so Heidegger, »der Ausdruck der existenzialen *Vor-Struktur* des Daseins selbst«. ²⁰⁶ Und da der »Zirkel« Ausdruck der »*Vor-Struktur* des Daseins selbst« ist, wird er am Ende der Ausführungen zu »Verstehen und Auslegung« in Anführungszeichen gesetzt. Denn der Zirkel, wie er »in der philolo-

202 Vgl. Friedrich Ast, *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik* (Landshut 1808), 178–181; Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Akademievorträge*. Kritische Gesamtausgabe, im Auftrag der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen hg. von Günter Meckenstock u.a. (Berlin, Boston 1980ff.), Bd. I/11, 623–642; Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik*, 330; GW 2, 57–65.

203 Bei den vier exemplarisch gegenüber Heidegger genannten Autoren ist der Zusammenhang des hermeneutischen Zirkels mit der Konzeption des Verstehens in Schleiermachers Hermeneutik freilich ausgesprochen anspruchsvoll (vgl. dazu grundlegend Frank, *Das individuelle Allgemeine*, sowie Hamacher, *Entferntes Verstehen*, 49–53, und Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit*, 50). Dilthey – mit dem sich Heidegger ausführlicher als mit Schleiermacher auseinandergesetzt hat – betrachtet jedoch den »Zirkel« als »die zentrale Schwierigkeit aller Auslegungskunst« als von Schleiermacher »aufgelöst« (Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik*, 330).

204 GA 2, 202.

205 So die Formulierung bei Ast, *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik*, 178.

206 GA 2, 203.

gischen Interpretation«²⁰⁷ bekannt ist, entspricht keineswegs dieser – ontologischen – Grundstruktur des Daseins, sondern bewegt sich im Rahmen jener Hermeneutik, die Heidegger schon in der Vorlesung zur *Hermeneutik der Faktizität* ausdrücklich kritisiert:

Der »Zirkel« im Verstehen gehört zur Struktur des Sinnes, welches Phänomen in der existenzialen Verfassung des Daseins, im auslegenden Verstehen verwurzelt ist. Seiendes, dem es als In-der-Weltsein um sein Sein selbst geht, hat eine ontologische Zirkelstruktur. Man wird jedoch unter Beachtung, daß »Zirkel« ontologisch einer Seinsart von Vorhandenheit (Bestand) zugehört, überhaupt vermeiden müssen, mit diesem Phänomen ontologisch so etwas wie Dasein zu charakterisieren.²⁰⁸

Heidegger hat mit dem »Zirkel im Verstehen« die ontologische Grundstruktur des Daseins im Blick. Aber ebendiese hat bei näherem Hinsehen gerade keine Zirkelstruktur, weshalb man »überhaupt vermeiden« müsse, mit dem »Zirkel« das Dasein »zu charakterisieren«.²⁰⁹ In den Bemerkungen zur hermeneutischen Situation im zweiten Abschnitt von *Sein und Zeit* ist deshalb noch deutlicher vom »*unangemessenen Ausdruck »Zirkel«* in Zusammenhang mit der »Analyse der Struktur des Verstehens überhaupt« die Rede.²¹⁰ Heidegger stellt klar, dass die »Rede vom »Zirkel« des Verstehens [...] der Ausdruck einer doppelten Verkennung« sei,²¹¹ nämlich der Verkennung des Verstehens als einer »Grundart des Seins des Daseins« und dessen Konstitution als »Sorge«,²¹² d. h. als »*Sich-vorweg-sein*«.²¹³

Weshalb ist aber die Rede von einem Zirkel dem Verstehen des Daseins unangemessen, worin genau liegt die »Verkennung«? Die Voraussetzung, schon verstanden zu haben, was ausgelegt werden soll, ist, wie es scheint, die Bedingung des Verstehens, gerade auch im Hinblick auf das »fundamentalontologische Problem«,²¹⁴ von dem Heidegger in *Sein und Zeit* ausgegangen ist. So lautet denn der

207 Ebd., 202.

208 Ebd., 204.

209 Vgl. dazu auch Hamacher, *Entferntes Verstehen*, 34f.

210 GA 2, 416 (Hervorh. F. Ch.).

211 Ebd., 418.

212 Ebd.

213 Ebd., 255. Da das Dasein zugleich »in eine Welt geworfen« ist, besagt »Sich-vorweg-sein« freilich »voller gefaßt: *Sich-vorweg-im-schon-sein-in-einer-Welt*.« (Ebd.)

214 Ebd., 416.

»Zirkel einwand«, den Heidegger selbst probeweise gegen die Anlage seiner Untersuchung insgesamt anführt: »[D]ie Idee der Existenz und des Seins überhaupt wird ›vorausgesetzt‹ und ›darnach‹ das Dasein interpretiert, um daraus die Idee des Seins zu gewinnen.«²¹⁵ An diesen prima facie durchaus berechtigten Einwand, der eine Erschleichung des Beweisgrunds in der Konzeption von *Sein und Zeit* freizulegen scheint, schließt Heidegger jedoch die Frage an: »Allein was bedeutet das ›Voraussetzen?‹«²¹⁶ Das Voraussetzen, das strukturell auch die Voraussetzung – die Bedingung – des Verstehens ist, ist ein »Voraus-setzen«²¹⁷ in die Zukunft, und das heißt: Es hat den »Charakter des verstehenden Entwerfens.«²¹⁸ Wenn jedoch diese Bedingung des Verstehens ihm nicht in der Vergangenheit vorhergeht, sondern vom Verstehen selbst überhaupt erst auf die Zukunft hin entworfen wird, dann gründet das Verstehen nicht in einem Zirkel, in dem das je schon Verstandene ausgelegt wird, sondern gewissermaßen nur in sich selbst – genauer: in der ein Voraus entwerfenden Verstehensstruktur. Das Verstehen, wie Heidegger es in *Sein und Zeit* umreißt, ist ebendeshalb »primär zukünftig.«²¹⁹ Es entspricht, wie Kisiel es formuliert, »a never ceasing, futuristic, finite transcendence.«²²⁰ Der Ausdruck ›Verstehen‹ benennt bei Heidegger diese unablässige (Selbst-)Transzendenz: die Verzeitlichung in eine nicht einzuholende Zukunft.

Jean-Luc Nancy hat deshalb in eindringlichen Bemerkungen zu *Sein und Zeit* darauf hingewiesen, dass die Auslegung bei Heidegger in einer Art Antizipation ihrer selbst besteht: »[D]ie Auslegung entspringt nicht einer vor-gegebenen Antizipation« – das wäre das Modell der klassischen Hermeneutik –, »sondern die Auslegung antizipiert sich selbst in ihrer Struktur und ihrem Fundamentalsinn. Ihre Antizipation ist die Struktur des Sinnes selbst [...].«²²¹ »Kurzum«, so Nancy weiter, »die Hermeneutik antizipiert den Sinn, wohingegen das *hermeneuein* die antizipatorische und ›kundgebende‹ Struktur des Sinnes selbst macht [l'herméneutique anticipe le sens, tandis que l'*hermeneuein* fait la structure anticipatrice ou ›annonciative‹ du

215 Ebd.

216 Ebd.

217 Ebd., 417.

218 Ebd.

219 Ebd., 447.

220 Kisiel, *Heidegger's Way of Thought*, 184.

221 Jean-Luc Nancy, *Die Mit-Teilung der Stimmen*, übers. von Alexandru Bulucz (Zürich 2014), 27f.

sens lui-même].«²²² Während die überkommene Hermeneutik, wie Heidegger sie bereits in der Vorlesung von 1923 kritisch in den Blick nimmt, von der Antizipation eines Sinns ausgeht und aus dieser Antizipation allmählich im Verstehen fortschreiten will, indem sich das aufgrund dieser Antizipation schon Verstandene und die durch das schon Verstandene korrigierte Antizipation wechselseitig erhellen – bis im besten Fall die Antizipation in der Auslegung eingeholt ist und man also endlich ganz und gar versteht –, ist Heideggers Hermeneutik formal enger bestimmt; sie ist nur die zeitliche Struktur eines Sich-voraus. Deshalb definiert Heideggers *hermèneuein*, wie Nancy bemerkt, »weder eine Interpretation noch strenggenommen so etwas wie ein ›Vorverstehen‹. Es definiert Folgendes: Das Verstehen ist nur durch eine Antizipation des Sinnes möglich, die den Sinn selbst macht [la compréhension n'est possible que par une anticipation du sens qui fait le sens lui-même]«. ²²³ Der Begriff des Sinns bezeichnet bei Heidegger nicht, *was* in der Antizipation antizipiert wird, sondern die Antizipation *selbst*. Diese Antizipation ist mit der hermeneutischen Antizipation, wie sie etwa Gadamer im Begriff des Vorverständnisses entwickelt hat, ²²⁴ nicht nur nicht identisch, sondern geht ihr auf eine Weise voraus, »dass sie [diese ontologische Antizipation] die zirkuläre Perspektive einer endgültigen Rückkehr zum ursprünglichen, aufgehobenen und ›verstandenen‹ Sinn gewiss nicht erschließt«. ²²⁵ Darin liegt Nancy zufolge auch begründet, weshalb Heidegger nur unter Vorbehalten die Rede vom hermeneutischen Zirkel aufgreift und in *Unterwegs zur Sprache* schließlich verwirft. ²²⁶ Denn die antizipatorische Struktur des Sinns ist in ihrer Verzeitlichung – ihrer futurischen Dimension – immer so dynamisiert, dass sie nicht als Rückkehr zu einem Sinn begriffen werden kann, sondern dort, wo sich Sinn überhaupt erst konstituiert, also in der Sinnstruktur des Daseins selbst, sich stets voraus und deshalb fundamental offen ist. Statt sich in einem geschlossenen Zirkel zu bewegen, greift das Verstehen in dieses Sich-vorweg-Sein aus, das den Sinn nicht in einer rückläufigen Kreisbewegung identifiziert, sondern ihn alteriert – ihn in das, was er *nicht* ist, stellt. Der Sinn ist keineswegs nicht-existent oder gar beliebig; er ist vielmehr, will man Nancys Heidegger-Lektüre folgen,

222 Nancy, *Die Mit-Teilung der Stimmen*, 30/Jean-Luc Nancy, *Le partage des voix* (Paris 1982), 37.

223 Nancy, *Die Mit-Teilung der Stimmen*, 30f./Nancy, *Le partage des voix*, 37.

224 Vgl. GW 1, 272f., 299f., sowie GW 2, 61.

225 Nancy, *Die Mit-Teilung der Stimmen*, 31.

226 Vgl. ebd., 40, und GA 12, 142.

in sich different und kann deshalb nicht in der Form der Selbstidentität gefasst werden:

Das *hermeneuein* bezeichnet dieses konstitutive Antezedens, das weder das einer Intention noch das eines Glaubens noch das einer Teilhabe am Sinn ist – sondern das der Sinn *ist*. Der »Sinn« des *hermeneuein* bleibt in diesem Sich-vorweg-Sein des Sinnes [dans cette avance du sens sur lui-même], ein Vorweg, das man unendlich nennen könnte, wäre es nicht das Unterscheidungsmerkmal der Endlichkeit des Daseins [...] – das *hermeneuein* bezeichnet nicht das Gegenteil von einem »hermeneutischen Zirkel«, sondern ganz etwas anderes: das, aufgrund dessen sich jeder hermeneutische Zirkel, willig oder wider Willen, als Zirkel, paradoxerweise als *offen* erweist. Das heißt, der sich an jener Alterität oder Alteration des Sinnes zeigt, ohne die die Identifikation *eines* Sinnes – die Rückkehr des Zirkels zum *Selben* – nicht einmal stattfinden könnte.²²⁷

Diese »Alterität oder Alteration des Sinnes« bestimmt das verstehende Verhältnis des Daseins zu seinem Sein – und damit zum Sinn von »Sein« überhaupt, der, wie es in der Einleitung von *Sein und Zeit* heißt, »in Dunkel gehüllt ist«.²²⁸ Das Verstehen, das der frühe Heidegger als Vollzug des Selbstverstehens umreißt, erweist sich in *Sein und Zeit* auch als ein Verstehen, in dem das Dasein nicht nur zunächst mit »Selbstentfremdung« geschlagen ist,²²⁹ in der es sich selbst nicht verständlich ist, aus der es sich aber in der Auslegung befreien könnte. Anstelle einer Rückkehr zum nicht entfremdeten Selbst *bleibt* vielmehr das Verstehen sich selbst »fremd«, d.h. nicht verständlich. Denn diese Struktur der Selbstentfremdung oder Alteration *hat der Sinn selbst*, der, wie Nancy unterstreicht, in seinem »Sich-vorweg-Sein« – das den Sinn ausmacht – sich auf sich selbst als anderen öffnet: »Die Öffnung des *hermeneuein* ist in diesem Sinne Öffnung des Sinns und zum Sinn als *Anderem*. Nicht zu einem »anderen«, höheren, transzendenten oder ursprünglicheren Sinn, sondern zum Sinn selbst als Anderen, zu einer den Sinn definierenden Alterität.«²³⁰

Der Sinn ist bei Heidegger »voraus-gesetzt« in eine Zukünftigkeit,

227 Nancy, *Die Mit-Teilung der Stimmen*, 32/Nancy, *Le partage des voix*, 39.

228 GA 2, 6.

229 GA 63, 15; vgl. dazu die Formulierungen zur »Entfremdung« des Daseins in *Sein und Zeit*, GA 2, 236.

230 Nancy, *Die Mit-Teilung der Stimmen*, 32.

die nicht einzuholen ist (das wäre das Ende des Sinns). Vielmehr *ist* der Sinn dieses Voraus, diese Dynamik und *dynamis*. Er ist, wenn man so will, sich selbst voraus, deshalb aber nie mit sich eins. Das Verstehen, wie Heidegger es beschreibt, vollzieht sich von diesem voraus-gesetzten Sinn her, ist aber ebendeshalb zugleich noch kein Verstehen – es ist gerade dessen andauerndes ›Noch-nicht‹. Auch das von Heidegger im Unterschied zum ›uneigentlichen‹ so genannte ›eigentliche Verstehen‹²³¹ bleibt in diesem Sinne immer ›uneigentlich‹. Denn das Verstehen ist im »*Da-sein*« nicht da – nicht gegenwärtig –, sondern stets zukünftig. Diese Verzeitlichung des Verstehens muss freilich auch »im Gebiet der abgeleiteten Weisen von Verstehen und Auslegung, in der philologischen Interpretation«²³² ihre Geltung haben. Dass in der Tat auch die Voraussetzungen der Textinterpretation davon betroffen sind, machen denn auch Heideggers Lektüren im Spätwerk deutlich.²³³ Die fundamentalen Probleme des Verstehens, die Heidegger exponiert, betreffen aber ebenso die Interpretation seines Werks, also auch die vorliegende Deutung. Denn Überlegungen zu den Problemen des Verstehens rühren stets auch an die Rede von diesen Problemen, wollen sie nicht sich selbst widersprechen. Sallis hat deshalb die Frage aufgeworfen, ob vielleicht gerade in den Schriften der Marburger Zeit, deren Zentrum *Sein und Zeit* ist, »die Verwicklungen des Schreibens am unverständlichsten sind«. Weil »das Projekt, dem man den Titel *Seinsverständnis* geben kann«, nicht »abgerundet« ist, »bleibt auch der Text offen«.²³⁴ Dass auch Heidegger selbst immer wieder auf *Sein und Zeit* zurückkommt – dass er sich an der Lektüre seines eigenen fragmentarischen Hauptwerks abarbeitet, ohne zu definitiven Ergebnissen zu gelangen –, belegen nicht nur die teilweise publizierten, teilweise nachgelassenen entsprechenden Schriften,²³⁵ sondern auch die Randbemerkungen im sogenannten Hüttenexemplar, das Heidegger bis ins hohe Alter zu lesen und zu annotieren pflegte.²³⁶

231 Vgl. GA 2, 194.

232 Ebd., 202.

233 Davon wird im folgenden Unterkapitel die Rede sein.

234 Sallis, *Heidegger und der Sinn von Wahrheit*, 195 f.

235 Vgl. exemplarisch den späten Vortrag *Zeit und Sein* und das zugehörige Seminar von 1962 (GA 14, 3–66). Heideggers umfangreiche Auseinandersetzungen mit seinem Hauptwerk »in eigens zu diesem Zwecke verfaßten Schriften und Aufzeichnungen« (GA 2, 581) liegen seit 2018 in GA 82, 1–398 vor.

236 Die in der *Gesamtausgabe* verzeichneten Randbemerkungen Heideggers zu *Sein und Zeit* »erstrecken sich über den langen Zeitraum von 1929 bis in die letzten Jahre« (GA 2, 580).

Die Unverständlichkeit des Sinns von ›Sein‹, von der Heidegger mit Platon ausgegangen ist, ist nicht eine mit der Hermeneutik des Daseins überwundene Zwischenstufe des Fragens, die man hinter sich lassen könnte, wenn der Sinn von ›Sein‹ einmal verstanden wäre. Vielmehr ist noch immer, auch nach der Durchführung der existenziellen Analytik, der Sinn von ›Sein‹ nicht verstanden – oder nur so zu verstehen, dass er ebendieses ›Noch-nicht‹ ist. Das Nichtverstehen und die »Unverständlichkeit« von ›Sein‹, wie sie Heidegger zu Beginn von *Sein und Zeit* exponiert,²³⁷ ist deshalb auch und gerade in der Hermeneutik des Daseins, die zunächst als Weg einer *Klärung* des Sinns von ›Sein‹ angelegt zu sein scheint, auf eine fundamentale Weise bewahrt. Zeigt der Begriff der Unverständlichkeit an dieser Stelle in der in sich durchaus kohärenten, aber idealisierenden – Widersprüche glättenden – Lektüre, die von Herrmann vorgelegt hat, lediglich an, dass ›Sein‹ nur so lange nicht verstanden ist, wie sich das Dasein im uneigentlichen Verstehen eines durch Vorurteile geprägten Bereichs bewegt,²³⁸ reicht die Dunkelheit der Frage nach dem ›Sein‹²³⁹ bei Heidegger tiefer. Ja es zeigt sich nun eine präzisere Bedeutung des Begriffs der Unverständlichkeit am Anfang von *Sein und Zeit*. Unverständlich ist der Sinn von ›Sein‹ nicht nur dergestalt, dass man sich seit der griechischen Antike dem Ausdruck ›Sein‹ nicht mehr oder zumindest nicht auf die richtige Weise gestellt hätte, nun aber mit Heidegger endlich wieder so weit wäre, nach dem ›Sein‹ zu fragen – und in *Sein und Zeit* auch gleich noch die Antwort auf die Frage nach dem Sinn von ›Sein‹ finden könnte. Vielmehr macht die Anlage von Heideggers Hermeneutik deutlich, dass die Unverständlichkeit des Sinns von ›Sein‹ nicht ein Ungenügen einer bestimmten Entwicklung der Philosophie darstellt, sondern dessen strukturelle Bestimmung ist. Denn »sie [die Unverständlichkeit] macht offenbar, daß in jedem Verhalten und Sein zu Seiendem als Seiendem a priori ein Rätsel liegt.«²⁴⁰ Wenn die Formulierung Heideggers, dass qua Unverständlichkeit von ›Sein‹ »in jedem Verhalten und Sein zu Seiendem als Seiendem a priori ein Rätsel« liege, mit vollem Gewicht gelesen werden darf, so ist die Unverständlichkeit keine nur provisorische Bestimmung des Sinns von ›Sein‹ und damit der Anlage des Hauptwerks gemäß keine nur provisorische Bestimmung der Sinnstruktur

237 Ebd., 1 und 6.

238 Vgl. von Herrmann, *Hermeneutische Phänomenologie des Daseins*, Bd. 1, 47–49.

239 Die »Frage nach dem Sein« ist »selbst dunkel und richtungslos« (GA 2, 6).

240 Ebd.

überhaupt, sondern ist für den sich selbst vorauseilenden Sinn konstitutiv. Die Fundamentalhermeneutik in *Sein und Zeit* ist deshalb auch eine Hermeneutik der fundamentalen Unverständlichkeit.

Heidegger zieht aus dieser fundamentalen Unverständlichkeit jedoch nicht die Konsequenz, dass ein Selbstverstehen, eine *Eigentlichkeit* im entwerfenden Verstehen des Daseins, nicht zu erreichen ist. Das Nichtverstehen *im* Verstehen scheint gegenüber der »Eigentlichkeit des Selbstseins«,²⁴¹ die Heidegger in *Sein und Zeit* der schon in der Vorlesung von 1923 herausgearbeiteten »Selbstentfremdung« des Daseins entgegenstellt, nicht genügend ins Gewicht zu fallen.²⁴² Die Folgen für Heideggers Denken sind gravierend. Auch Versuche, gerade in der Rede von der Eigentlichkeit den ethischen Aspekt seines Denkens auszumachen, müssen problematisch bleiben: Wenn etwa Grondin in der hermeneutischen Aufgabe, gegenüber der Selbstentfremdung im Verstehen sich selbst und nichts außerdem zu ergreifen, eine Ethik vorgebildet sieht, so handelt es sich dabei gewissermaßen um eine unethische Ethik, da sie das Dasein in der »Eigentlichkeit des Selbstseins« isoliert.²⁴³ Dies gilt auch für Luckners ausgesprochen nuncierten Versuch, die Uneigentlichkeit als Konformität zu denken.²⁴⁴ Luckners Lektüre ist zwar insbesondere im Hinblick auf Heideggers Erläuterung einer »Diktatur« des ›Man‹²⁴⁵ einsichtig – der Begriff der Eigentlichkeit zielt bei Heidegger durchaus auch auf die Kritik konformen Redens, Denkens und Handelns. Im Zusammenhang mit der Begründung einer Ethik vernachlässigen aber sowohl Grondin als auch Luckner, dass der Begriff der Uneigentlichkeit bei Heidegger

241 Ebd., 245.

242 Zur Spannung zwischen Heideggers Hermeneutik in *Sein und Zeit* und dem sie korrumpierenden Anspruch einer ›Eigentlichkeit‹ im Selbstverstehen vgl. auch den vorzüglichen Aufsatz von Peter E. Gordon, *Heidegger, Metaphysics, and the Problem of Self-Knowledge*, in: Michael Bowler, Ingo Farin (Hg.), *Hermeneutical Heidegger* (Evanston/Ill. 2016), 172–200. Gordon kennzeichnet Heideggers Ideal der ›Durchsichtigkeit‹ (vgl. GA 2, 195 und passim) als »an enduring commitment to the metaphysical idea of self-transparency even though this is a commitment the philosopher ought to have disavowed« (Gordon, *Heidegger, Metaphysics, and the Problem of Self-Knowledge*, 173; vgl. zur »Metaphysics of Transparency« auch ebd., 182–187).

243 Grondin, *The Ethical and Young Hegelian Motives in Heidegger's Hermeneutics of Facticity*. Diese hinsichtlich der Vorlesung von 1923 entwickelte Argumentation bringt Grondin auch in Bezug auf *Sein und Zeit* vor; vgl. ders., *Von Heidegger zu Gadamer*, 69f.

244 Andreas Luckner, *Wie es ist, selbst zu sein*. Zum Begriff der Eigentlichkeit, in: Thomas Rentsch (Hg.), *Martin Heidegger: Sein und Zeit* (Berlin, München, Boston 2015), 141–159.

245 GA 2, 169.

derart eng mit dem Begriff der Entfremdung zusammenhängt, dass in der Eigentlichkeit alles ihr Fremde prinzipiell ausgeschlossen werden müsste. Während das Verstehen durch seine zeitliche Struktur, wie Heidegger sie bestimmt, nie eigentlich bei sich ist, soll das Dasein doch zu einer »Eigentlichkeit des Selbstseins« gelangen, in der es aus der Selbstentfremdung findet.

Dieses Spannungsverhältnis zwischen der fundamentalen Unverständlichkeit von ›Sein‹ sowie der strukturellen Alteration des Verstehens auf der einen Seite und dem eigentlichen Selbstverstehen des Daseins auf der anderen Seite betrifft nicht nur *Sein und Zeit*. Der terminologische und sachliche Wechsel vom einzelnen Dasein zu einem Wir – zu ›den Deutschen‹ gegenüber ›dem Fremden‹ – in Heideggers Vorlesungen und Seminaren der 1930er und 1940er Jahre²⁴⁶ ebenso wie die in einem antisemitischen Zusammenhang erfolgende Rede von einer »Selbstentfremdung der Völker« in den *Schwarzen Heften*²⁴⁷ sind in dieser philosophischen Inkonsequenz vorgebildet. Denn die »Eigentlichkeit des Selbstseins« betrifft nicht nur das einzelne Dasein, sondern in Heideggers Sicht der Dinge, wie er sie in den Jahren nach der Publikation von *Sein und Zeit* öffentlich vertritt und in den *Schwarzen Heften* zum eigenen Gebrauch festhält, auch die »Völker«. Die Rede von einem ›Wir‹ und Heideggers damit einhergehendes Engagement für den Nationalsozialismus lassen sich deshalb von seiner ambivalenten Explikation der Hermeneutik nicht trennen. Diese Explikation erweist sich als philosophisch umso inkonsequenter, wo Heidegger zeitgleich mit seinen nationalsozialistisch orientierten Vorlesungen und Aufzeichnungen ›Sein‹ noch immer als Unverständliches und Befremdendes schlechthin denken will, etwa wenn er festhält: »Die Philosophie geht zurück in das Verborgene als das Unverständliche und Befremdende.«²⁴⁸ Ja er akzentuiert in den 1930er Jahren die Unverständlichkeit von ›Sein‹ noch deutlicher als im Hauptwerk. Sie soll im Zentrum des Denkens stehen:

246 Vgl. zur Verwendung dieser Begriffe etwa die Vorlesung *Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein«* vom Wintersemester 1934/35 (GA 39, 1 und passim). Zur Rede von einem ›Wir‹ in der Vorlesung *Hölderlins Hymne »Der Ister«* vom Sommersemester 1942 (GA 53) vgl. Verf., *Das Jetzt der Lektüre*. Zur Edition und Deutung von Friedrich Hölderlins *Ister*-Entwürfen (Frankfurt am Main, Basel 2013), 126–144.

247 GA 96, 56 (Hervorh. F.Ch.).

248 GA 94, 252. Vgl. dazu das Kapitel »Das Fremde und das Fremde« in Peter Trawny, *Heidegger und der Mythos der jüdischen Weltverschwörung* (Frankfurt am Main 2015), 71–80.

Dieses muß bewältigt und für die Haltung bestimmend sein: daß das denkerische Sagen nie auf das Verständliche führt und aus einem Solchen sich belegen und bewähren kann – sondern in das Un-verständliche, Un-gängige hineinspricht, nicht um *dieses* zum Verständlichen zu verwandeln, sondern um den Menschen da-hin zurückzustellen – in die Befremdung des Seins.²⁴⁹

Man möchte meinen, dass dieses Denken des Unverständlichen und der fundamentalen »Befremdung des Seins« es auch Heidegger hätte erlauben sollen, eine nationalistische Entgegensetzung von ›Eigennem‹ und ›Fremdem‹ auf grundsätzliche Weise in Frage zu stellen. Denn der Anlage des Hauptwerks entsprechend ist eine Analyse des menschlichen Daseins nicht unabhängig von der Frage nach dem ›Sein‹ überhaupt zu leisten.²⁵⁰ Ist ›Sein‹ fremd, so ist stets und unabänderlich auch das ›eigene‹ Dasein fremd. Das »Un-verständliche« und die »Befremdung des Seins«, in die das »denkerische Sagen« führen soll, stehen jedoch in Heideggers Aufzeichnungen neben Invektiven gegen die »Selbstentfremdung«, die mit »der Entrassung [...] in eins« gehe.²⁵¹

Lässt sich von daher eine Linie von philosophischen Problemen in Heideggers Schriften zu seinen politischen Verfehlungen ziehen, ist es wenig verwunderlich, dass die in den vergangenen Jahren aus dem Nachlass veröffentlichten *Schwarzen Hefte* einen engen Zusammenhang zwischen Heideggers Philosophie und seinem politischen Denken explizit machen.²⁵² Wenn dabei die »Selbstentfremdung« bei Heidegger einerseits ein negativ besetzter Gegenbegriff zur »Eigentlichkeit« (des Daseins, der »Völker«) ist, andererseits aber mit der von ihm herausgestellten unabweisbaren Unverständlichkeit im Verstehen des Daseins und von ›Sein‹ überhaupt aufs Engste zusammenhängt, könnte gerade der Begriff der Unverständlichkeit einen Ansatzpunkt für eine immanente Kritik Heideggers bieten. Denn genau dort, wo Heidegger das Unverständliche und das Fremde überwinden will, beginnen die philosophischen ebenso wie die politischen Probleme. Demgegenüber könnte ein konsequent entwickelter Be-

249 GA 94, 253.

250 Dass »die Frage nach dem Sein zuinnerst gegründet ist in die nach dem Dasein und umgekehrt«, hält Heidegger noch im 1937/38 geschriebenen *Rückblick auf den Weg* ausdrücklich fest (GA 66, 414).

251 GA 96, 56.

252 Vgl. dazu im Einzelnen v.a. die Beiträge in Heinz, Kellerer (Hg.), *Martin Heideggers »Schwarze Hefte«*.

griff der Unverständlichkeit einen anderen Weg des Denkens aufzuzeigen. Obschon die vollen Konsequenzen aus diesen Umständen wohl erst mit Adornos Denken der Unverständlichkeit und Celans Poetik der Dunkelheit zu ziehen sind,²⁵³ soll im Folgenden zunächst noch einmal zur Debatte stehen, inwieweit sich gewissermaßen zugleich mit und gegen Heidegger eine fundamentale Unverständlichkeit umreißen lässt, die auch ethischen Ansprüchen genügt. Gerade an der desaströsen Entwicklung von Heideggers Denken nach *Sein und Zeit* wird augenscheinlich, dass es sich dabei keineswegs um ein nebensächliches Problem handelt, sondern die Frage nach der Unverständlichkeit in ethische Grundprobleme hineinführt.

Eine weiterführende Kritik kann auch deshalb über Heideggers frühe Hermeneutik hinausgehen, weil die Unverständlichkeit von ›Sein‹ auch nach *Sein und Zeit* einer der Ausgangspunkte seines Denkens bleibt. So stehen im späteren Werk die mit großem Nachdruck vorgebrachten Überlegungen zum Wesen der *alētheia*, der Wahrheit als »Unverborgenheit«,²⁵⁴ die entbergend und zugleich selbst verborgen ist, ein »Sichverbergen«,²⁵⁵ in engster sachlicher Verbindung zur Unverständlichkeit von ›Sein‹, wie sie zu Beginn von *Sein und Zeit* exponiert ist, und versuchen, das dort Dargelegte noch schärfer, jedoch unabhängig von einer Analytik des Daseins zu fassen.²⁵⁶ Die in Heideggers Denken des Hermeneutischen exponierte Struktur des Verstehens und die damit zusammenhängenden Probleme lassen sich auch in weiten Teilen des Spätwerks vermerken. Bei allen Differenzen ist die »*wesenhafte Verborgenheit des Seins für das Verstehen*«²⁵⁷

253 Vgl. dazu die Ausführungen in den Kapiteln zu Adorno und Celan unten.

254 So schon die Übersetzung von griech. *alētheia* in *Sein und Zeit* (GA 2, 290f.).

255 GA 14, 88. Vgl. grundlegend dazu das Kapitel »*Aletheia* and the Concealment of Concealing« in: Robert Bernasconi, *The Question of Language in Heidegger's History of Being* (Atlantic Highlands 1985), 15–27.

256 Vgl. dazu neben dem vorangehend zitierten späten Vortrag *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens* (GA 14, 67–90) v.a. den Aufsatz *Logos* (Heraklit, *Fragment 50*), in dem Heidegger die oben in den einleitenden Bemerkungen angesprochenen Probleme des Verstehens von Heraklits *Fragment* mit dessen Gehalt zusammenführt (GA 7, 211–234, hier zum »Entbergen und Verbergen« 225f.), sowie den Aufsatz *Der Spruch des Anaximander* (GA 5, 321–373, hier 337): »Die Unverborgenheit des Seienden, die ihm gewährte Helle, verdunkelt das Licht des Seins. / Das Sein entzieht sich, indem es sich in das Seiende entbirgt.«

257 Oliver Cosmus, *Lévinas und Heidegger. Philosophische Perspektiven des Seinsdenkens*, in: ders., Franke A. Kurbacher (Hg.), *Denkspuren. Festschrift für Heinrich Hüni* (Würzburg 2008), 331–342, hier 340 (die zitierte Formulierung bezieht sich auf Heideggers Schriften nach *Sein und Zeit*).

bereits in den Vorlesungen der mittleren 1920er Jahre und dann insbesondere in *Sein und Zeit* strukturell angelegt. Sie wird aber erst in den späteren Schriften voll entfaltet – eine Entfaltung, die freilich, ist es ihr um die Verborgenheit von ›Sein‹ zu tun, das Denken vor fundamentale methodologische Probleme stellt. Im Folgenden sollen diese Verborgenheit für das Verstehen und die mit ihr einhergehenden methodologischen Probleme exemplarisch anhand von Heideggers später Sammlung *Unterwegs zur Sprache* untersucht werden. Im Vordergrund wird dabei das Verhältnis zur Sprache stehen, und das heißt für den späten Heidegger vornehmlich: das Verhältnis zur Sprache der Dichtung.

Lektüren der Dunkelheit:

Zu Heideggers später Sammlung *Unterwegs zur Sprache*

»Wir meinen, beim ersten Hinhören den Dichter zu verstehen; aber kaum haben wir den Vers nachdenkend gleichsam angerührt, sinkt, was er sagt, ins Dunkel.«
Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*²⁵⁸

Heidegger äußert bei der Arbeit an zwei Texten, von denen er den einen zu einem Fragment Heraklits in die publizierten *Vorträge und Aufsätze* (1954), den anderen zu einem Gedicht Trakls in die Sammlung *Unterwegs zur Sprache* (1959) aufnehmen wird, »daß wir im Sagen eines Tages das ganz Unverständliche wagen müssen«. ²⁵⁹ Die Schriften des späten Heidegger erscheinen zwar keineswegs ›ganz unverständlich‹; sie stellen aber die in den Texten explizit vorgebrachte Anforderung an die Lektüre, ²⁶⁰ ihre eigentümliche Diktion und damit, wie sich im Folgenden zeigen soll, zugleich die Sprache überhaupt zu reflektieren. In dieser Reflexion liegt eine der zentralen Aufgaben einer Deutung von Heideggers Spätwerk. ²⁶¹ Dies gilt ohne Umschweife im

²⁵⁸ GA 12, 181.

²⁵⁹ Arendt, Heidegger, *Briefe*, 124 (vgl. die Bemerkungen dazu oben).

²⁶⁰ Vgl. z. B. GA 12, 10.

²⁶¹ Für eine ausgesprochen luzide Analyse von Heideggers Stil in der Sammlung *Unterwegs zur Sprache* vgl. Markus Wild, *Heidegger and Trakl*. Language Speaks in the Poet's Poem, in: Günter Figal u. a. (Hg.), *Paths in Heidegger's Later Thought* (Bloomington 2020), 45–63. Wild geht davon aus, dass Heidegger in *Unterwegs zur Sprache* auf zwei *genera dicendi* zurückgreift, nämlich das *genus humile* und das *genus sublime*, die mit der überkommenen

Hinblick auf die Sammlung *Unterwegs zur Sprache*,²⁶² aber im Prinzip genauso für die Schriften zur Technik,²⁶³ zum Humanismus,²⁶⁴ ja zu allen Fragen, zu denen sich der späte Heidegger äußert, da diese Äußerungen, will man Heidegger hierin folgen, stets vordringlich nach der Sprache fragen. »Am meisten beschäftigt mich die Frage nach der Sprache«, stellt Heidegger in einem Brief an Elfriede Heidegger vom Mai 1954 lapidar fest.²⁶⁵ Der Gegenstand seines Spätwerks wäre in diesem Sinne die Sprache. Allerdings soll die Sprache gerade nicht in ihrer Gegenständlichkeit betrachtet werden – Heideggers späte Schriften wollen kein Nachdenken, kein Sprechen »über« die Sprache sein: keine »Metasprache«.²⁶⁶ Aber was sind sie dann?

Im fragmentarischen Dialog *Aus einem Gespräch von der Sprache*, der »[z]wischen einem Japaner und einem Fragenden«²⁶⁷ stattfindet, stellt der »Fragende« zu seinem Vortrag *Die Sprache* fest (also just zu dem Vortrag, bei dessen Ausarbeitung Heidegger glaubt, noch »eines Tages das ganz Unverständliche wagen« zu müssen): »Der Vortrag ist kein Sprechen über die Sprache ...«²⁶⁸ Auf die einfache Nachfrage »Sondern?« des im Untertitel des *Gesprächs* genannten »Japaner[s]« – dessen Äußerungen Heidegger in einer Anmerkung auf sein Gespräch mit dem japanischen Germanisten Tomio Tezuka zurückführt²⁶⁹ – erwidert der »Fragende«, dass er das nicht beant-

Auffassung von Sprache einerseits (»Sprache ist Ausdruck«; GA 12, 17) und der Frage nach der Sprache *als* Sprache andererseits zusammenhängen. Heideggers Sprache kann deshalb durchaus auch mit Rücksicht auf die antike Stillehre betrachtet werden, die insbesondere bei Demetrios die verschiedenen Stillagen mit dem Problem der *obscuritas* der Rede verknüpft (siehe dazu die Ausführungen im Kapitel »Zur *obscuritas* in der antiken Rhetorik« oben).

262 Vgl. Michael Steinmann, *Die Offenheit des Sinns*. Untersuchungen zu Sprache und Logik bei Martin Heidegger (Tübingen 2008), 326f.: Die »Vorgehensweise« in *Unterwegs zur Sprache* »schreibt der Sprache eine neue, beherrschende Stellung zu«; die Sprache rücke nun »in das systematische Zentrum der Konzeption«.

263 GA 7, 5–36.

264 GA 9, 313–364.

265 Martin Heidegger, »*Mein liebes Seelchen!*«. Briefe Martin Heideggers an seine Frau Elfriede, hg. und kommentiert von Gertrud Heidegger (München 2005), 298.

266 GA 12, 150.

267 Ebd., 79.

268 Ebd., 139.

269 Vgl. ebd., 259, sowie die nicht unkritische Darstellung des Gesprächs von Tomio Tezuka, *Eine Stunde bei Heidegger*, japanisch/deutsch, übers. von Reinhard May, in: Reinhard May, Heideggers verborgene Quellen. Sein Werk unter chinesischem und japanischem Einfluss (Wiesbaden 2014), 85–103.

worten *könne*: »Wenn ich Ihnen jetzt antworten könnte, wäre das Dunkel um den Weg gelichtet. Aber ich kann nicht antworten.«²⁷⁰ Das »*Dunkel* um den Weg« ist dabei ein Dunkel um die richtige ›Methode‹ der Untersuchung: »um den *Weg*«. ²⁷¹ Und obschon sich das Dunkel nicht aufhellen lässt – denn der ›Fragende‹ kann nicht antworten –, wird im weiteren Verlauf des Gesprächs doch deutlich, dass es statt um ein Sprechen ›über‹ die Sprache um ein Sprechen ›von‹ der Sprache gehen soll, nämlich von der Sprache *her*: »Dann gäbe es nur ein Sprechen *von* der Sprache ...«, stellt der »Japaner« fest.²⁷² Denn »ein Sprechen *über* die Sprache«, so der ›Fragende«, »macht sie fast unausweichlich zu einem Gegenstand«. ²⁷³

Will man diese Formulierungen Heideggers ernst nehmen, ihnen also zumindest probeweise das denkerische Gewicht geben, das ihr Autor selbst ihnen zweifellos zugemessen hat, ist entscheidend, dass auch der späte Heidegger seine frühe, an Rickerts Neukantianismus und an Husserls Phänomenologie orientierte Zuspitzung transzendentalphilosophischer Fragen nicht einfach aufgibt, sondern entgegen allem Anschein noch weiter verschärft, sie damit aber auch auf grundsätzliche Weise verändert. Wenn die Zuspitzung im Frühwerk zunächst in die Rede von einer »Urwissenschaft« mündet,²⁷⁴ sodann bei der Ausarbeitung einer *Hermeneutik der Faktizität* und in *Sein und Zeit* in die Bestimmung des Verstehens als »fundamentales Existenzial«²⁷⁵ und der Hermeneutik als »Ausarbeitung der Bedingungen der Möglichkeit jeder ontologischen Untersuchung«²⁷⁶ und damit auch der Bedingungen der Einzelwissenschaften,²⁷⁷ fragt Heidegger auch im Spätwerk nicht zuletzt danach, was die Einzelwissenschaften und die Wissenschaft insgesamt überhaupt *ermöglicht*. Die Sammlung *Unterwegs zur Sprache* zielt dabei konkret auf die

270 GA 12, 139.

271 In der Parmenides-Vorlesung vom Wintersemester 1942/43 versteht Heidegger die griechische *methodos* mit Blick auf das ihr zugrunde liegende Wort *hodos* (Weg) und im Gegensatz zur neuzeitlichen ›Methode‹ nicht als »Verfahren‹ einer Untersuchung; sie sei »eher diese selbst als das Auf-dem-Weg-bleiben« (GA 54, 87). Vgl. zur damit zusammenhängenden Bestimmung des ›Wegs‹ bei Heidegger auch Ute Guzzoni, *Wege im Denken*. Versuche mit und ohne Heidegger (Freiburg im Breisgau, München 1990).

272 GA 12, 141.

273 Ebd.

274 Vgl. GA 56/57, bes. 95–117.

275 GA 2, 190.

276 Ebd., 50.

277 Vgl. ebd., 14f., sowie spezifisch zu Anthropologie, Psychologie und Biologie ebd., 61–67.

Sprachwissenschaft.²⁷⁸ Fasst die Sprachwissenschaft, wie er glaubt, Sprache als einen »Gegenstand« auf, stellt Heidegger mit seinem späten Denken nicht zuletzt die Frage nach den Bedingungen der Gegebenheit dieses Gegenstands und seiner Betrachtung und stellt zugleich in Frage, ob die Sprache als Gegenstand, als Objekt des Denkens, zureichend erschlossen werden kann. Denn da auch jedes Sprechen »über« die Sprache diese im eigenen Sprechen schon voraussetzt, also ein Sprechen »von« der Sprache ist, ist die Sprache, auf die sich das Sprechen als Gegenstand beziehen will, zugleich Ermöglichungsgrund dieses Sprechens: »Wir sprechen und sprechen von der Sprache. Das, wovon wir sprechen, die Sprache, ist uns stets schon voraus. Wir sprechen ihr ständig nur nach.«²⁷⁹ Wie Flatscher in seinen Untersuchungen zur Sprachauffassung in Heideggers Spätwerk bemerkt hat, spricht deshalb jedes »Sprechen über Sprache [...] immer schon aus und mit ihr. Sprache als vermeintlicher »Gegenstand« einer Untersuchung [...] stellt zugleich – um in der traditionellen Terminologie zu bleiben – die Bedingung der Möglichkeit der Untersuchung dar.«²⁸⁰ Allerdings verwendet der späte Heidegger anders als der frühe die wissenschaftliche bzw. philosophische Terminologie nicht mehr, die etwa nach »Bedingungen der Möglichkeit«,²⁸¹ nach »transzendente[r] »Allgemeinheit««,²⁸² nach einem Apriori fragt.²⁸³ Die Frage nach den impliziten Voraussetzungen der Wissenschaften lässt sich für Heidegger nicht als Teil dieser Wissenschaften und auch nicht als Teil einer anderen Wissenschaft beantworten, etwa einer Philosophie der Wissenschaft oder einer »wissenschaftlichen Philosophie«.²⁸⁴ Diese Wissenschaften ebenso wie die Ontologie,

278 Vgl. dazu insbesondere den letzten in die Sammlung aufgenommenen Beitrag, *Der Weg zur Sprache* (GA 12, 227–257, bes. 231, 235), der sich am deutlichsten – d.h. in einer für die Verhältnisse des späten Heidegger zu Teilen fast schon wissenschaftlichen Standards genügenden Sprache – mit dem Verhältnis des Denkens, das Heidegger anstrebt, und einer begrifflich operierenden Wissenschaft befasst und mit dieser durchaus den Dialog sucht.

279 Ebd., 168.

280 Matthias Flatscher, *Logos und Lethe*. Zur phänomenologischen Sprachauffassung im Spätwerk von Heidegger und Wittgenstein (Freiburg im Breisgau, München 2011), 234.

281 GA 2, 50.

282 Ebd., 265; diese Allgemeinheit ist eine »apriorisch-ontologische« (ebd., 264).

283 In *Sein und Zeit* heißt es zur Methode der Untersuchung noch unmissverständlich: »Der »Apriorismus« [d.h. die Erschließung des Apriori; F.Ch.] ist die Methode jeder wissenschaftlichen Philosophie, die sich selbst versteht.« (Ebd., 67, Anm. 9)

284 Ebd. Diesen in *Sein und Zeit* affirmativ gebrauchten Ausdruck verwendet

die traditionell den Status einer ersten Philosophie hat, operieren bereits mit bestimmten ungeklärten Grundannahmen, die Heidegger zufolge nicht *in* der jeweiligen Wissenschaft durchsichtig werden können, weil sie sie als Wissenschaft überhaupt erst konstituieren.²⁸⁵ Heidegger verwirft die Wissenschaften denn auch nicht. Er glaubt, wie er zu betonen nicht müde wird, durchaus an die Berechtigung wissenschaftlicher Forschung.²⁸⁶ Gleichwohl will er noch immer, wie im Früh- und im Hauptwerk, die impliziten Voraussetzungen wissenschaftlicher Grundannahmen klären, die sich aber – so die methodische Ausgangslage, die keine Methode mehr sein will – in einem Bereich jenseits oder besser: *diesseits* der Wissenschaften finden sollen.²⁸⁷ Die Untersuchung dieses Bereichs nennt er im Spätwerk nicht mehr »Urwissenschaft« oder »Fundamentalontologie«, ja er verwendet dafür überhaupt keine Fachtermini. Da jedoch auch Heidegger es nicht für möglich hält, den fachphilosophischen Begrifflichkeiten auf geradem Weg zu entgehen, tappt seine Untersuchung – durchaus konsequent – im Dunkeln: Sie lässt sich auf »das Dunkel *um* den Weg« ein.²⁸⁸

Es ist Heidegger in der Sammlung *Unterwegs zur Sprache* denn

Heidegger in *Unterwegs zur Sprache* bezeichnenderweise kritisch-distanziert (vgl. GA 12, 150).

285 Vgl. etwa zur Physik das *Gespräch selbstdritt auf einem Feldweg zwischen einem Forscher, einem Gelehrten und einem Weisen*, GA 77, 1–157, bes. 5–8. Eine ausführliche Diskussion von Heideggers Verhältnis zu den Naturwissenschaften, insbesondere zu Physik und Biologie, bietet Trish Glazebrook (Hg.), *Heidegger on Science* (Albany 2012).

286 Vgl. z.B. GA 12, 150f. zu Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie: »Nun darf allerdings nicht die Meinung aufkommen, die wissenschaftliche und die philosophische Erforschung der Sprachen und der Sprache werde hier abschätzig beurteilt. Diese Forschung hat ihr besonderes Recht und behält ihr eigenes Gewicht.« Die naheliegende Annahme, dass Heidegger die wissenschaftliche Auffassung von Sprache für irrig halte, trifft deshalb nicht zu: »Das angeführte [philosophische und sprachwissenschaftliche; F.Ch.] Betrachten der Sprache ist richtig«, so Heidegger in aller wünschenswerten Deutlichkeit. Nur nehmen diese Betrachtungen Heidegger zufolge die Sprache jeweils in Hinsicht auf etwas anderes in den Blick (etwa die Physiologie oder die Bedingungen der Kommunikation) und »geleiten« so »trotz ihrer Verständlichkeit niemals zur Sprache als Sprache« (GA 12, 13), der sein Interesse gilt. Vgl. dazu auch Wild, *Heidegger and Trakl*.

287 Vgl. dazu auch die Bemerkungen zum Problem der Methode im Vortrag *Das Wesen der Sprache*: Heidegger bestimmt mit Bezug auf zwei Notate des späten Nietzsche die Methode gegenüber den Themen in den Wissenschaften als vorgeordnet und weist für das Denken, das er selbst anstrebt, eine Methode ebenso wie ein Thema zurück (GA 12, 167–169).

288 Ebd., 139 (Hervorh. F.Ch.).

auch nicht um wie immer geartete »Kenntnisse über die Sprache« zu tun, sondern darum, »mit der Sprache eine Erfahrung [zu] machen«. ²⁸⁹ Wenn er feststellt, dass »unser Verhältnis zur Sprache unbestimmt, dunkel, beinahe sprachlos« sei und es sich deshalb kaum vermeiden lasse, »daß zunächst jede Bemerkung dazu befremdet und unverständlich klingt«, ²⁹⁰ will er doch »Möglichkeiten« aufzeigen, »die uns erlauben, eingedenk zu werden der Sprache und unseres Verhältnisses zu ihr«. ²⁹¹ Diese »Möglichkeiten« unterscheiden sich fundamental von einer fachwissenschaftlichen Betrachtung:

Dies nun jedoch, mit der Sprache eine Erfahrung machen, ist etwas anderes als sich Kenntnisse über die Sprache beschaffen. Solche Kenntnisse werden uns durch die Sprachwissenschaft, durch die Linguistik und die Philologie der verschiedenen Sprachen, durch die Psychologie und durch die Sprachphilosophie bereitgestellt und ständig ins Unübersehbare gefördert. ²⁹²

Die Erfahrung »mit der Sprache« steht dabei in engstem Bezug zu Heideggers Denken des Hermeneutischen. Hat schon der frühe Heidegger in seinen Vorlesungen zur *Hermeneutik der Faktizität* das *hermeneuein* mit Platons *Ion* als »Kundgabe« und Vermittlung dieser Kundgabe bestimmt, ²⁹³ kommt er in seinem Spätwerk zur Sprache auf ebendiese Bestimmung zurück. Im *Gespräch von der Sprache* führt der »Fragende« aus:

Der Ausdruck »hermeneutisch« leitet sich vom griechischen Zeitwort *ἐρμηνεύειν* her. Dies bezieht sich auf das Hauptwort *ἐρμηνεύς*, das man mit dem Namen des Gottes *Ἑρμῆς* zusammenbringen kann in einem Spiel des Denkens, das verbindlicher ist als die Strenge der Wissenschaft. Hermes ist der Götterbote. Er bringt die Botschaft des Geschickes; *ἐρμηνεύειν* ist jenes Darlegen, das Kunde bringt, insofern es auf eine Botschaft zu hören vermag. Solches Darlegen wird zum Auslegen dessen, was schon durch die Dichter gesagt ist, die selbst nach dem Wort des Sokrates in Pla-

²⁸⁹ Ebd., 150.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Ebd.

²⁹³ GA 63, 9.

tons Gespräch ION (534e) ἑρμηνυῖς εἰσὼ τῶν θεῶν »Botschafter sind der Götter«.294

Das *hermēneuein* ist zwar ein Auslegen, aber ein »Auslegen dessen, was schon durch die Dichter gesagt ist«, die ihrerseits die »Sprecher« (wie der frühe Heidegger übersetzt)²⁹⁵ bzw. die »Botschafter [...] der Götter« sind. Während in der frühen Vorlesung die sokratische Bestimmung der Dichter als erste *hermēnēs* noch als einigermaßen beliebiger Beleg unter anderen für die Verwendung von *hermēneuein* und verwandten Wörtern im Sinne eines Verstehensvollzugs erscheint,²⁹⁶ wird im Spätwerk deutlich, dass Heidegger den platonischen Dialog beim Wort nimmt. In der Hermeneutik, wie sie der späte Heidegger entwirft, führt kein Weg an der Dichtung vorbei. Das Hermeneutische ist primär ein Auslegen der »Botschaft« der Dichter. Statt über die Sprache im Allgemeinen zu sprechen, sie als Gegenstand einer allgemeinen Sprachphilosophie oder Sprachwissenschaft zu bestimmen,²⁹⁷ wendet Heidegger sich der Sprache der Literatur zu. *Hermēneuein* heißt deshalb nun auch und insbesondere: das Lesen von Dichtung. Wenn Grondin mit einigem Recht die späte Lektürepraxis Heideggers insgesamt hermeneutisch nennt,²⁹⁸ so trifft das in dem weiten Sinn des Wortes, den Grondin im Blick hat, nur beschränkt auf Heideggers eigenes Verständnis des Hermeneutischen zu. Denn Heideggers Bestimmung der Hermeneutik im *Gespräch von der Sprache* ist enger: Sie zielt nicht auf eine allgemeine Hermeneutik, wie sie Grondin im Anschluss an Gadamer vorschwebt,²⁹⁹ sondern – viel spezifischer – auf ein Verhältnis zur Sprache der Dichtung.

Ist Heidegger in *Sein und Zeit* mit Platons *Sophistes* von der Frage ausgegangen, ob und wie der »Ausdruck ›Sein«³⁰⁰ überhaupt zu verstehen sei, also etwa das Wort ›ist«, wendet er sich im Spätwerk nochmals eindringlich der Sprache zu – und spezifisch dem Umstand, »daß der Mensch darin seine Auszeichnung vor allem anderen Seienden« habe, »daß er ›ist« sagen kann«:³⁰¹ »Der Mensch wäre nicht

294 GA 12, 115.

295 GA 63, 9.

296 Vgl. ebd., 9–11, sowie meine Ausführungen zur *Hermeneutik der Faktizität* oben.

297 Vgl. GA 12, 9.

298 Vgl. Grondin, *The Ethical and Young Hegelian Motives in Heidegger's Hermeneutics of Facticity*, 356.

299 Vgl. Grondin, *Von Heidegger zu Gadamer*.

300 GA 2, 1 (Hervorh. F.Ch.).

301 GA 53, 112.

Mensch, wenn ihm versagt bliebe, unablässig, überallher, auf jegliches zu, in mannigfaltigen Abwandlungen und zumeist unausgesprochen in einem ›es ist‹ zu sprechen.«³⁰² Statt den Sinn des ›ist‹ aber wiederum über eine Analyse des menschlichen Daseins zu klären, will Heidegger sich nun noch näher auf die Sprache und ihre »welt-eröffnende[] Dimension«³⁰³ einlassen – und zwar vornehmlich auf die Sprache der Dichtung, die diese Dimension exemplarisch zur Sprache bringt, ja Heidegger zufolge deren eigentlicher Ort ist. Erst durch das Wort, so Heideggers Annahme in der Lektüre von Georges Gedicht *Das Wort*, erst durch die Sprache *ist* ein Ding.³⁰⁴ Das »Wunder aller Wunder: daß Seiendes i s t«,³⁰⁵ das »Offenbarungsgeschehen des Seins«, wird nun »als Geschehen der Sprache« gedacht.³⁰⁶ Unterschieden vom alltäglichen Sprechen ist dabei das Sprechen des Gedichts, insofern es, wie Steinmann in seinen Untersuchungen zu Sprache und Logik bei Heidegger vermerkt, »als dieses nicht durch den Bezug auf eine außerhalb seiner liegende Instanz erläutert werden kann: weder subjektiv durch den Bezug auf einen mentalen Zustand noch objektiv durch den Bezug auf einen Sachverhalt, den es repräsentiert«.³⁰⁷ Deshalb sind Heideggers Ausführungen nicht systematische sprachphilosophische Argumentationen, sondern primär Lektüren, die sich auf die Sprache der Dichtung einlassen wollen. Diese Lektüren der Dichtung zielen zwar durchaus auf das Verhältnis von Sprache und ›Sein‹, wie es laut Heidegger etwa in Trakls oder Georges Dichtung zu lesen ist. Allerdings wird dieses Verhältnis keineswegs einfach geklärt, sondern bleibt fundamental rätselhaft: »Also bleibt es eine rätselhafte Sache: das Wort der Sprache und sein Verhältnis zum Ding, zu jeglichem, was ist – daß es ist und wie es ist.«³⁰⁸ ›Sein‹ ist dabei im Spätwerk nicht schlicht der »dunkelste« und paradigmatisch unverständliche Begriff, als der es in *Sein und Zeit* gekennzeichnet ist,³⁰⁹ sondern wird von Heidegger überhaupt nicht mehr als Begriff verstanden – ebenso wenig, wie die Sprache »auf einen Begriff« gebracht werden soll.³¹⁰ Auf die Nachfrage des ›Japaners‹ im *Gespräch*

302 GA 12, 229f.

303 Flatscher, *Logos und Lethe*, 33.

304 GA 12, 159.

305 GA 9, 307.

306 Thomas Böning, *Alterität und Identität in literarischen Texten von Rousseau und Goethe bis Celan und Handke* (Freiburg im Breisgau 2001), 185.

307 Steinmann, *Die Offenheit des Sinns*, 331.

308 GA 12, 155.

309 Vgl. GA 2, 5f.

310 GA 12, 10.

von der Sprache, warum der ›Fragende‹ auf den »ursprünglichen Sinn des ἐρμηνεύειν« abhebe, antwortet der ›Fragende‹: »Weil dieser mich bewog, mit seiner Hilfe das phänomenologische Denken zu kennzeichnen, das mir den Weg zu ›Sein und Zeit‹ öffnete. Es galt und gilt noch, das Sein des Seienden zum Vorschein zu bringen; freilich nicht mehr nach Art der Metaphysik [...].«³¹¹ Wenn ›Sein‹ nicht mehr »nach Art der Metaphysik« gedacht werden soll – nicht mit den überkommenen philosophischen Begrifflichkeiten, die bei aller kritischen Distanz auch noch die frühen Vorlesungen und *Sein und Zeit* prägen –, so soll auch die Sprache der Dichtung nicht auf den Begriff gebracht werden. Vielmehr zielen Heideggers Lektüren auf ein »Hören«.³¹² Wie dieses Hören seinerseits zu verstehen – oder nicht zu verstehen – ist, soll im Folgenden mit Blick auf Heideggers Lektüre von Trakls Dichtung näher untersucht werden. Dabei wird der strukturelle Zusammenhang der Trakl-Lektüre mit Heideggers spätem Sprachdenken im Vordergrund stehen und die Dunkelheit der Dichtung – die Heidegger zugleich bestreitet und bejaht – ins Zentrum des Gedankengangs führen.

Die Dunkelheit von Trakls Dichtung ist ein »Topos der Trakl-Forschung«.³¹³ Eine Untersuchung von Heideggers Ausführungen zu

³¹¹ Ebd., 116.

³¹² Ebd., 243 und passim. Eine Unterscheidung zwischen alltäglichem ›Hören‹ und emphatischem ›Horchen‹, wie sie Kleinberg-Levin in seinem Beitrag zu »Heideggers Sprache des Horchens« vorschlägt, lässt sich zwar von der Sache her, nicht aber in Heideggers Wortverwendung nachweisen; vgl. David Kleinberg-Levin, *Abyssal Tonalities*. Heidegger's Language of Hearkening, in: Michael Bowler, Ingo Farin (Hg.), *Hermeneutical Heidegger* (Evans-ton/Ill. 2016), 222–261, hier 223 zur Differenzierung zwischen ›Hören‹ und ›Horchen‹.

³¹³ Elisabetta Mengaldo, *Semantische Codierung und syntaktische Ambivalenz in der modernen Lyrik*. Zu Verschlüsselungsverfahren bei Georg Trakl, in: Uta Degner, Martina Wörgötter (Hg.), *Literarische Geheim- und Privatsprachen. Literaturwissenschaftliche und linguistische Perspektiven* (Würzburg 2017), 49–65, hier 49. Vgl. auch Verf., *Logiken des Sinns – Logiken der Schrift. Überlegungen zur Textgenese und Deutung von Trakls später Dichtung*, in: Uta Degner, Martina Wörgötter (Hg.), *Literarische Geheim- und Privatsprachen. Literaturwissenschaftliche und linguistische Perspektiven* (Würzburg 2017), 67–79. Exemplarisch sei der erste Satz von Walther Killys klassischer Studie *Über Georg Trakl* (Göttingen 1960), 5, zitiert: »Die Sprache dieses Dichters ist dunkel.« Bereits Wittgenstein stellt in einem Brief an Ludwig von Ficker vom Herbst 1914 fest: »Ich verstehe sie [die Gedichte Trakls] nicht, aber ihr Ton beglückt mich.« Ludwig Wittgenstein, *Briefe*. Briefwechsel mit B. Russell u.a., hg. von Brian F. McGuinness und Georg Henrik von Wright (Frankfurt am Main 1980), 65 (vgl. dazu Verf., *Logiken des Sinns – Logiken der Schrift*).

Trakl ist deshalb in doppelter Hinsicht erschwert: zum einen in Bezug auf die Dunkelheit, den »hermetic character of Trakl's poetry«,³¹⁴ zum anderen im Hinblick auf die Sprache des späten Heidegger, die gerade in den beiden Texten zu Trakl, die die Sammlung *Unterwegs zur Sprache* eröffnen, dem Verständnis kaum kleinere Hindernisse entgegenstellt als die besprochene Dichtung.³¹⁵ Es scheint also, als habe man es bei Heideggers Bemerkungen zu Trakls Dichtung mit den Schwierigkeiten einer gedoppelten Dunkelheit zu tun: Von der dunklen Dichtung ist in dunklen Worten die Rede.

Demgegenüber hält Heidegger zwar einerseits daran fest, dass Trakls Dichtung durchaus *verständlich* sei, wenn er zum Gedicht *Ein Winterabend* zunächst bemerkt: »Der Inhalt des Gedichtes ist verständlich. Kein Wort findet sich, das, für sich genommen, unbekannt oder unklar wäre.«³¹⁶ Deshalb sieht sich Heidegger in der Lage, die drei Strophen des Gedichts inhaltlich wiederzugeben, nachdem er das Gedicht zitiert hat. Die erste Strophe von Trakls *Winterabend* lautet:

Wenn der Schnee ans Fenster fällt,
Lang die Abendglocke läutet,
Vielen ist der Tisch bereitet
Und das Haus ist wohlbestellt.³¹⁷

Heideggers Inhaltsangabe der Strophe hält sich eng an den Wortlaut des Gedichts. Die inhaltliche Bestimmung ist beinahe tautologisch – sie will gewissermaßen dasselbe durch dieselben Worte sagen:

³¹⁴ Karsten Harries, *Language and Silence*. Heidegger's Dialogue with Georg Trakl, in: *boundary 2* /4:2 (1976), 494–511, hier 495.

³¹⁵ Dass es sich bei Heideggers Trakl-Lektüre *Die Sprache im Gedicht* um einen Text handelt, der das Verständnis vor derart große Probleme stellt, dass er »praktisch unübersetzbar« ist, hat Jacques Derrida vermerkt: *Geschlecht (Heidegger)*, übers. von Hans-Dieter Gondek (Wien 2005), 82. Derrida widmet sich in seinem Vortrag *Geschlecht III* ausführlich Heideggers Trakl-Lektüre: Jacques Derrida, *Geschlecht III*. Geschlecht, Rasse, Nation, Menschheit, hg. von Geoffrey Bennington, Katie Chenoweth und Rodrigo Therezo, übers. von Johannes Kleinbeck und Oliver Precht (Wien, Berlin 2021). Vgl. dazu auch David Farrell Krell, *Marginalia to Geschlecht III: Derrida on Heidegger on Trakl*, in: *The New Centennial Review* 7/2 (2007), 175–199.

³¹⁶ GA 12, 15.

³¹⁷ Ebd., 14. Heidegger zitiert das Gedicht ohne Seitenangabe nach Georg Trakl, *Die Dichtungen*. Gesamtausgabe, hg. von Kurt Horwitz (Zürich 1946), 120. Der Wortlaut des Gedichts entspricht in dieser Ausgabe ebenso wie bei Heidegger ohne Abweichungen dem Erstdruck in Trakls zweitem Gedichtband *Sebastian im Traum* (Leipzig 1915), 30 (vgl. ITA 3, 414).

Das Gedicht beschreibt *einen Winterabend*. Die erste Strophe schildert, was draußen geschieht: *Schneefall* und *Läuten der Abendglocke*. Das Draußen rührt an das Drinnen der menschlichen Wohnstatt. *Der Schnee fällt ans Fenster*. Die *Glocke läutet* in jegliches *Haus* hinein. Drinnen ist alles *gut bestellt* und *der Tisch bereitet*.³¹⁸

Insbesondere die Wiedergabe des ersten Verses, »Wenn der Schnee ans Fenster fällt«, durch den Satz »Der Schnee fällt ans Fenster« scheint in ihrer wörtlichen Entsprechung *beinahe nichtssagend* zu sein – sie fügt dem Wortlaut des Gedichts nichts hinzu.

Andererseits dient diese Inhaltsangabe ebenso wie diejenigen der folgenden beiden Strophen des Gedichts in Heideggers Argumentationsgang lediglich dazu, die Beschränktheit aller Inhaltsangaben herauszustellen. Denn die – vermeintliche – Verständlichkeit von Trakls Dichtung betrifft nur den »Inhalt des Gedichtes« und dessen einzelne Wörter:

Der Inhalt des Gedichtes ließe sich noch deutlicher zergliedern, seine Form noch genauer umgrenzen, wir blieben bei solchen Verfahren jedoch überall in die Vorstellung von der Sprache gebannt, die seit Jahrtausenden herrscht. Darnach ist die Sprache der vom Menschen vollzogene Ausdruck innerer Gemütsbewegungen und der sie leitenden Weltansicht.³¹⁹

Heidegger räumt durchaus die Begrenztheit auch seiner eigenen Inhaltsangabe ein, die nur beginnt, was noch viel ausführlicher unternommen werden könnte: »Der Inhalt des Gedichtes ließe sich noch deutlicher zergliedern [...]«. Wenn er in der folgenden Wendung die *Voraussetzungen* derartiger Angaben kritisch in den Blick nimmt, die dementsprechende »Vorstellung von der Sprache«,³²⁰ tritt an dieser Stelle eine Formulierung zum Argumentationsgang hinzu, die Heidegger ebenfalls der »Vorstellung von der Sprache [...], die seit Jahrtausenden herrscht«, zuschlägt, ohne dies näher zu erläutern: Nicht nur der »Inhalt des Gedichtes ließe sich noch deutlicher

318 GA 12, 16 (Hervorh. der wörtlichen oder beinahe wörtlichen Übereinstimmungen mit dem Gedicht F.Ch.).

319 Ebd.

320 Diese »Vorstellung« ist die Bestimmung von Stimme und Schrift in Aristoteles' Abhandlung *Peri hermēneias* (Aristot. int. 16a) bzw. deren Rezeption (vgl. dazu ausführlich Flatscher, *Logos und Lethe*, 52–73).

zergliedern«, sondern auch »seine Form noch genauer umgrenzen«. Zur »Form«, die sich »noch genauer umgrenzen« ließe, findet sich im ganzen Vortrag *Die Sprache* allerdings nur die kurze Bemerkung: »Das Gedicht ist durch drei Strophen geformt.«³²¹ Diese strophische Gliederung bestimmt sowohl die (von Heidegger freilich unmittelbar in Frage gestellte) Angabe eines verständlichen Inhalts des Gedichts als auch seine Lektüre. Beide erfolgen in drei Schritten, die den drei Strophen entsprechen.³²² Im Gegensatz zur Deutlichkeit der Inhaltsangabe fehlen weitere Kommentare zur »Form«: Heidegger erwähnt das »Versmaß und die Reimart«, die sich »nach den Schemata der Metrik und Poetik genau bestimmen« ließen,³²³ ohne diese möglichen Bestimmungen vorzunehmen. Ebenso wie damit eine Formanalyse explizit ausgelassen wird, ist Heidegger zufolge der Umstand zu vernachlässigen, dass Trakl der Autor des Gedichts ist: »Das Gedicht hat Georg Trakl gedichtet. Daß er der Dichter ist, bleibt unwichtig; hier, wie bei jedem anderen großgeglückten Fall eines Gedichts. Das Großgeglückte besteht sogar mit darin, daß es Person und Namen des Dichters verleugnen kann.«³²⁴ Die »Poetik« ebenso wie die Autorschaft des Gedichts, die »Ausdruck innerer Gemütsbewegungen«³²⁵ wäre, sind nicht Teil von Heideggers Ausführungen.

Der Titel des Vortrags, der sich zu wesentlichen Teilen mit dem

321 GA 12, 15.

322 Vgl. ebd., 16, zur vorläufigen Inhaltsangabe der drei Strophen sowie die Erläuterungen zur ersten (ebd., 18–20), zur zweiten (ebd., 20f.) und zur dritten Strophe (ebd., 23–25). Ein Dreischritt bestimmt auch die Gliederung der *Erörterung von Georg Trakls Gedicht*, die in der Sammlung folgt (vgl. ebd., 31–78).

323 Ebd., 15.

324 Ebd. Diese Formulierungen im 1959 erfolgten Druck des im Oktober 1950 erstmals gehaltenen Vortrags wirken umso entschiedener aufgrund des Umstands, dass zu Heideggers 1953 im *Merkur* publiziertem Aufsatz *Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes* (*Merkur* 61 [1953], 226–258; in *Unterwegs zur Sprache* unter dem Titel »Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht«) drei Jahre nach der Erstveröffentlichung eine ausgesprochen kritische, teilweise offen polemische Replik in der *Deutschen Vierteljahrsschrift* erschien, die mit der Zusicherung beginnt: »Die folgenden Ausführungen sind veranlaßt durch Heideggers Auslegung Georg Trakls, die vor einiger Zeit im ›Merkur‹ erschienen ist. Unsere Bemühung gilt in erster Linie dem Dichter. Die qualvolle Zerspaltung seiner Seele, die unversöhnlichen Kontraste seines Werkes sollen in ganzer Schärfe erscheinen. Es geht uns darum, den Blick offen zu halten für die eigentümliche Tragik Trakls« (W.H. Rey, *Heidegger – Trakl: Einstimmiges Zwiegespräch*, in: DVjs 30/1 [1956], 89–136, hier 89).

325 GA 12, 16.

Gedicht *Ein Winterabend* auseinandersetzt, bezieht sich denn auch nicht direkt auf Trakl, sondern lautet schlicht: »Die Sprache«. ³²⁶ Die vormalige Benennung als »Sprachvortrag« im Brief an Arendt vom 6. Februar 1951, ³²⁷ die eher beiläufig wirkt, dürfte ihren präzisen Sinn darin haben, dass Heidegger die Unterscheidung von Objekt- und Metasprache im Vortrag aufgeben will. Der Vortrag soll schlicht selbst sein, wovon er spricht: Sprache. Dass von einem Gedicht Trakls die Rede sein wird, erschließt sich der Leserin, dem Leser erst nach einigen Seiten, die allerdings weniger als allgemeine Einleitung in die Gedichtlektüre angelegt sind, sondern vielmehr – *genau umgekehrt* – zu erkennen geben, dass die Frage nach der Sprache erst vom Gedicht her recht gestellt werden kann. Wenn Heidegger dabei die wissenschaftliche Auffassung von Sprache als »Tätigkeit des Menschen« und als »Ausdrücken« charakterisiert, das »stets ein Vorstellen und Darstellen des Wirklichen und Unwirklichen« sei, ³²⁸ so sind diese »richtigen Vorstellungen von der Sprache« ihm zufolge auch und gerade durch ihre »Verständlichkeit« gekennzeichnet. ³²⁹ Sie »geleiten« aber »trotz ihrer Verständlichkeit niemals zur Sprache als Sprache«. ³³⁰ Die überkommene Auffassung von Sprache ist also selbst *verständlich* und fasst, mit dieser Verständlichkeit übereinkommend, *die Sprache überhaupt als etwas Verständliches*. Demgegenüber will Heidegger jedoch gerade vermeiden, auf diese verständliche Weise von der Sprache als einem verständlichen Gegenstand des Denkens zu sprechen. Noch vor Trakls Gedicht zitiert er einen Brief von Hamann an Herder, in dem Hamann – dessen Werk im 19. ebenso wie im 20. Jahrhundert als geradezu beispielhaft dunkel gilt ³³¹ – zur Sprache bringt, dass ihm die Identifizierung von Vernunft und Sprache im Wort *logos* als unlösbares, in Finsternis gehülltes Problem erscheint: »Vernunft ist Sprache, *λόγος*. An diesem Markknochen nage ich und werde mich zu Tode darüber nagen. Noch bleibt es immer finster über dieser Tiefe für mich [...].« ³³² Die für Hamann lichtlose »Tiefe« der mit dem griechischen *Logos*-Begriff gegebenen

³²⁶ Ebd., 7. Vgl. dazu auch Heideggers Bemerkung zum Titel ebd., 9f.

³²⁷ Arendt, Heidegger, *Briefe*, 124.

³²⁸ GA 12, 12.

³²⁹ Ebd., 13.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Vgl. dazu Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit*, bes. 89–94.

³³² Hamann an Herder am 10.8.1784, zit. nach GA 12, 11. Vgl. zu Hamann und Heidegger die Kap. I und II in: Knut Martin Stünkel, *Leibliche Kommunikation*. Studien zum Werk Johann Georg Hamanns (Göttingen 2018), zu dem Brief 58. Womöglich war Heidegger Hamanns Brief auch bekannt aus Ernst

Identifizierung von Vernunft und Sprache, aufgrund derer das *zōon logon echon*³³³ – der Mensch als das ›logos habende Lebewesen‹ – als *animal rationale* verstanden worden ist,³³⁴ sitzt laut Heidegger nicht nur einer problematischen Übersetzung auf.³³⁵ Vielmehr weist sie auf die Sprache selbst als »Abgrund«.³³⁶ Wenn Heidegger im Bestreben, gleichsam in den finsternen Abgrund der Sprache zu blicken, den Beschränkungen der überkommenen verständlichen Rede von der Sprache entgehen will, setzt er dieser verständlichen Rede deshalb eine Tautologie entgegen: »Die Sprache ist: Sprache.«³³⁷ Diese Wendung ist scheinbar nichtssagend oder schlicht nicht verständlich, zumindest, wie Heidegger selbst feststellt, ein »seltsame[r] Satz«.³³⁸ Allerdings hat dieser ›seltsame Satz‹ ebenso wie sein Komplement – die nicht weniger seltsame Formulierung »Die Sprache spricht«³³⁹ – auch eine argumentativ durchaus nachvollziehbare doppelte Funktion in Heideggers Gedankengang. Einerseits stellt er eine Distanz zur »Verständlichkeit«³⁴⁰ des überkommenen »Betrachten[s] der Sprache«³⁴¹ her, soll also *als* merkwürdiger Satz gehört werden. Andererseits soll mit ihm das »Dunkel um den Weg«³⁴² in den Blick genommen werden, und das heißt nun: die »Sprache als Sprache«.³⁴³ In Heideggers Terminologie der 1920er Jahre formuliert, geht es um das »Sein des Seienden«, das die Sprache ist und das Heidegger bereits in *Sein und Zeit* schlicht »dunkel« nennt: »Wir besitzen eine Sprach-

Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen*. Erster Teil: Die Sprache (Berlin 1923), 93.

333 Aristot. pol. 1253a.

334 So bei Sen. epist. 41,8.

335 Vgl. dazu bereits die Vorlesung zu den *Grundbegriffen der aristotelischen Philosophie* von 1924 (GA 18, 124) sowie *Sein und Zeit* (GA 2, 219): »Die spätere Auslegung dieser Definition des Menschen [als ζῷον λόγον ἔχον] im Sinne von animal rationale, ›vernünftiges Lebewesen‹, ist zwar nicht ›falsch‹, aber sie verdeckt den phänomenalen Boden, dem diese Definition des Daseins entnommen ist. Der Mensch zeigt sich als Seiendes, das redet.« Diese Bestimmung in §34 von *Sein und Zeit* ist einer der zentralen Einsatzpunkte von Heideggers Spätwerk zur Sprache; vgl. dazu insbesondere auch den *Brief über den »Humanismus«* von 1946 (GA 9, 322).

336 GA 12, 11. Das Wort »Abgrund« entnimmt Heidegger ebenfalls Hamanns Brief (vgl. ebd.).

337 Ebd.

338 Ebd.

339 Ebd.

340 Ebd., 13.

341 Ebd.

342 Ebd., 139 (Hervorh. F.Ch.).

343 Ebd., 13.

wissenschaft, und das Sein des Seienden, das sie zum Thema hat, ist dunkel; sogar der Horizont ist verhüllt für die untersuchende Frage darnach.«³⁴⁴

Die Aufgabe, die dunkle Sprache statt als »Ausdruck«³⁴⁵ als Sprache *zur* Sprache zu bringen,³⁴⁶ verlangt nicht die Wiedergabe eines vermeintlich verständlichen Gedichtinhalts. Denn diese Wiedergabe würde voraussetzen, dass unabhängig von der Sprache dasjenige, wovon im Gedicht die Rede ist, schon gegeben, schon vorgegeben ist. Heidegger fragt aber mit Trakls Gedicht nach einem Zusammenhang – nach der Relationalität³⁴⁷ – von Menschen bzw. »Sterblichen«,³⁴⁸ Dingen und Welt, der nicht vorgegeben ist, sondern in der Sprache überhaupt erst *erscheint*.³⁴⁹ Entgegen der von ihm kritisierten, mehr oder weniger methodisch verfahrenen wissenschaftlichen Hermeneutik exponiert Heidegger ein Sprechen von der Sprache des Gedichts *her*, die das Gedicht nicht als Gegenstand des Verstehens behandeln, sondern das Sprechen des Gedichts ebenso wie das Sprechen *vom* Sprechen des Gedichts diesseits seiner vermeintlichen Verständlichkeit zur Sprache bringen will. In diesem Sinne entwirft Heidegger im Spätwerk noch immer – wie in *Sein und Zeit* – eine Fundamentalhermeneutik, die nun aber keine allgemeinen apriorischen Bestimmungen mehr vornimmt, sondern die Beschränkung auf das *hermēneuein* als Vollzug, die Heidegger bereits in der Vorlesung zur *Hermeneutik der Faktizität* von 1923 gefordert hatte, selbst umzusetzen sucht.

Den drei Strophen des Gedichts entsprechend, stellt Heidegger die Relata des Zusammenhangs, den er im Blick hat, und den Zusammenhang selbst heraus. Die erste Strophe erscheint als »Nennen«, das nicht nur »die vorstellbaren, bekannten Gegenstände und Vorgänge: Schnee, Glocke, Fenster, fallen, läuten – mit den Wörtern einer Spra-

344 GA 2, 221.

345 GS 12, 17.

346 Ebd., 230: »Wir wagen hierbei etwas Seltsames und möchten es auf die folgende Weise umschreiben: *Die Sprache als die Sprache zur Sprache bringen.*«

347 Vgl. Andrew J. Mitchell, *Heidegger's Poetics of Relationality*, in: Daniel O. Dahlstrom (Hg.), *Interpreting Heidegger. Critical Essays* (Cambridge 2011), 217–231, zu Trakl 222–226.

348 GA 12, 11 und passim.

349 Dabei handelt es sich freilich auch um ein Weiter- und Umdenken der Bestimmungen im Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerkes* von 1935/36 (GA 5, 1–74), das auch im »Zusatz« zum Kunstverkaufsatz von 1956 angelegt ist (ebd., 70–74, bes. 74). Vgl. zum Verhältnis von Aufsatz und »Zusatz« Geulen, *Das Ende der Kunst*, 143–175, bes. 154.

che« behänge: »Das Nennen verteilt nicht Titel, verwendet nicht Wörter, sondern ruft ins Wort. Das Nennen ruft. Das Rufen bringt sein Gerufenes näher.«³⁵⁰ Diese, mit Heidegger gesprochen, erneut durchaus »seltsamen Sätze« fassen Trakls Gedicht nicht als Sprechen, das als Beschreibung oder als Vermittlung der »dichterische[n] Einbildungskraft«³⁵¹ etwas »ausdrücken« würde und sich dabei auf die Dinge in der Welt oder im Gemüt des Dichters bezöge. Vielmehr ist Heidegger zufolge die Sprache des Gedichts – und zwar »auf nicht weiter erklärbare Weise«³⁵² – genau dasjenige, was überhaupt erst die Dinge als Dinge erscheinen lässt: sie, wie Heidegger formuliert, »ins Anwesen« ruft.³⁵³

Dass derartige Formulierungen eine »Zumutung«³⁵⁴ sind, ist Heidegger durchaus bewusst. Im ebenfalls in den frühen 1950er Jahren entstandenen Rundfunkvortrag *Was heißt Denken?* nennt Heidegger seine Wendung, »Sein des Seienden« heiße »Anwesen des Anwesenden, Präsenz des Präsenten«, denn auch einen »Sprung ins Dunkle«.³⁵⁵ Heideggers Sprache nimmt für sich selbst an den entscheidenden Stellen ebjenene Dunkelheit in Anspruch, von der her sie sprechen will. Diese Dunkelheit korrespondiert mit dem Umstand, dass sich das »Anwesen« in der Sprache zugleich radikal entzieht: Die Sprache heißt die Dinge kommen, ohne dass sie doch *im* Wort anwesend wären. Bezogen auf die Vortragssituation heißt es deshalb weiter: »Was ruft die erste Strophe? Sie ruft Dinge, heißt sie kommen. Wohin? Nicht als Anwesende unter das Anwesende, nicht den im Gedicht genannten Tisch hierher zwischen die von Ihnen besetzten Sitzreihen.«³⁵⁶ Deshalb rufe das Gedicht die Dinge zugleich ins »Abwesen«: »Das Herrufen ruft in eine Nähe. Aber der Ruf entreißt gleichwohl das Gerufene nicht der Ferne, in der es durch das Hinrufen gehalten bleibt. Das Rufen ruft in sich und darum stets hin und her; her: ins Anwesen; hin: ins Abwesen.«³⁵⁷ In der Bewegung des *hermēneuein*, wie Heidegger sie umreißt, sind die Dinge der Welt

350 GA 12, 18.

351 Ebd., 17.

352 Ebd.

353 Ebd., 18.

354 Ebd., 170.

355 GA 7, 141.

356 GA 12, 19. Die Stelle kombiniert exemplarisch den von Wild, *Heidegger and Trakl*, festgestellten hohen Ton (»[n]icht als Anwesende unter das Anwesende«) mit dem *genus humile* (»nicht den im Gedicht genannten Tisch hierher zwischen die von Ihnen besetzten Sitzreihen«).

357 GA 12, 18.

nicht schon da und ist die Sprache nur eine sekundäre Nomenklatur der Dinge; erst in der Sprache *werden* die Dinge in ihre ›Dinglichkeit‹ gerufen, *sind* sie, und zwar zugleich nah (anwesend) und fern (abwesend). Das Hermeneutische besteht für den späten Heidegger nicht darin, etwas zu verstehen, sondern auf dieses Rufen der Sprache zu hören. Gehört werden soll gerade, was nicht ausdrücklich zu verstehen ist, sondern in der Sprache überhaupt erst hergerufen wird: die Dinge und die Welt, »aus der sie«, die Dinge, »erscheinen«. ³⁵⁸ Genauer: Gehört werden soll das Rufen selbst, durch das erst die Dinge in der Welt erscheinen. Dieses »Dingen der Dinge«, ³⁵⁹ wie Heidegger es mit einem seine Bestimmungen verdichtenden Polypoton nennt, entspringt dem Sprechen, das »die Dinge zur Welt [...] kommen heißt«. ³⁶⁰

In einer dazu genau komplementären Lektüre der zweiten Strophe stellt Heidegger die umgekehrte Bewegung heraus: Die Verse »Golden blüht der Baum der Gnaden / Aus der Erde kühlem Saft« rufen, so Heidegger, »die Welt«: »Der dritte und vierte Vers der zweiten Strophe rufen den Baum der Gnaden. Sie heißen eigens die Welt kommen.« ³⁶¹ Die zweite Strophe von Trakls Gedicht lautet:

Mancher auf der Wanderschaft
Kommt ans Tor auf dunklen Pfaden.
Golden blüht der Baum der Gnaden
Aus der Erde kühlem Saft. ³⁶²

Nach dem Hinweis auf die »Wanderschaft« mancher »Sterblichen«, ³⁶³ der eng mit Heideggers Rede vom »Fremdling« in den in *Unterwegs zur Sprache* folgenden Ausführungen zur *Sprache im Gedicht* zusammenhängt, ³⁶⁴ hebt Heidegger mit größtem Nachdruck das Wort »Golden« hervor, das dem Gold in der pindarischen Wendung *periōsion pantōn* entspreche: »περιώσιον πάντων, das was alles, πάντα, jegliches Anwesende ringsum, vor allem durchglänzt.« ³⁶⁵ Der Glanz zeigt das gegenwendige Verhältnis von Dingen und Welt an,

358 Ebd., 19f.

359 Ebd., 19.

360 Ebd., 21.

361 Ebd.

362 Ebd., 14/ITA 3, 414.

363 GA 12, 20.

364 Vgl. ebd., 31–78, passim.

365 Ebd., 21.

das die Sprache hervorruft: »Wie das Rufen, das die Dinge nennt, her- und hinruft, so ruft das Sagen, das die Welt nennt, in sich her und hin. Es traut Welt den Dingen zu und birgt zugleich die Dinge in den Glanz von Welt.«³⁶⁶ Die Sprache von Trakls Gedicht nennt laut Heidegger die Dinge nicht einfach beim Namen, sondern eröffnet wechselweise das Verhältnis von Dingen und Welt: »Das Sprechen der beiden ersten Strophen spricht, indem es Dinge zur Welt und Welt zu den Dingen kommen heißt.«³⁶⁷ Dieses Verhältnis von Welt und Dingen fasst Heidegger in seiner Lektüre der dritten Strophe noch genauer, nämlich als »Unter-Schied« beider, die »weder Distinktion noch Relation« sei,³⁶⁸ sondern ihre »Mitte«, ihre unterschiedene »Innigkeit«.³⁶⁹ Heideggers Hinweis, dass der »Unter-Schied« gerade keine »Relation« sei, fordert dazu auf, den Bezug von Dingen und Welt, der in der Sprache erscheint, nicht als nachträgliche Verbindung zu fassen,³⁷⁰ sondern als *primäre* Bestimmung der Sprache gegenüber ihren sekundären relationalen Funktionen, etwa der Referenz auf Gegenstände.³⁷¹

Diesen »Unter-Schied« nennt jener Vers des Gedichts, der aus der Abfolge der Verse laut Heidegger vollkommen heraustritt: »Schmerz versteinerte die Schwelle.« Die dritte und letzte Strophe von Trakls Gedicht lautet im Zusammenhang:

Wanderer tritt still herein;
Schmerz versteinerte die Schwelle.
Da erglänzt in reiner Helle
Auf dem Tische Brot und Wein.³⁷²

Heideggers Angabe des »verständlichen Inhalts« zu Beginn seiner Erläuterungen, von der er sich sodann entschieden absetzt, übergeht bezeichnenderweise den zweiten Vers dieser Strophe.³⁷³ Demgegenüber will Heidegger nun zeigen, dass mit diesem Vers »[j]äh und befremdlich« das »Tor« gerufen sei, das die »Schwelle« zum

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Ebd., 23; vgl. auch ebd., 22.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Vgl. ebd., 22: »Der Unter-Schied vermittelt nicht nachträglich, indem er Welt und Dinge durch eine herzugebrachte Mitte verknüpft.«

³⁷¹ Vgl. dazu auch Mitchell, *Heidegger's Poetics of Relationality*, 229, sowie Steinmann, *Die Offenheit des Sinns*, 373–377.

³⁷² GA 12, 15/ITA 3, 414.

³⁷³ Vgl. GA 12, 16.

»Haus« ist.³⁷⁴ Der Vers fügt sich nicht in das Gedicht, sondern steht für sich: »Einsam spricht dieser Vers im Gesprochenen des ganzen Gedichtes.«³⁷⁵ Das »Befremdliche« und »Überraschende« des Verses³⁷⁶ ist in Heideggers Text auch durch viermalige abgesetzte Zitierung in dieser Passage hervorgehoben.³⁷⁷ Der Vers »Schmerz versteinerte die Schwelle« ist der wichtigste in Heideggers Lektüre des Gedichts – und zugleich derjenige, mit dem er sich am deutlichsten von der Vorstellung von Sprache als Ausdruck von etwas, das zu verstehen wäre, abgrenzt. Heideggers Erläuterung, dass dieser Vers mit der »Schwelle« nicht einen anthropologisch, d. h. nicht als »Empfindung« zu verstehenden »Schmerz« nenne, sondern einen Schmerz, der der »Unter-Schied selber« sei,³⁷⁸ ist dabei ebenso befremdlich, wie es der Vers selbst laut Heidegger ist. Denn Trakls Gedicht wäre, so gelesen, nicht nur ein dichterisches Sprechen, das zu einer Reflexion der Sprache einlädt, sondern wäre selbst schon ein Sprechen von der Sprache, das die »*Sprache als die Sprache zur Sprache*«³⁷⁹ brächte. Das Wort »Schmerz« würde im Gedicht die Relationalität, die die Sprache überhaupt erst ins Werk setzt, auch *benennen*. Das Gedicht würde also bereits sagen, was Heidegger erst sagen will. Es spräche nicht nur von der Sprache, den Dingen und der Welt, sondern würde mit dem Wort »Schmerz« auch die Relationalität von Dingen und Welt aussprechen.

Damit tritt (zugespitzt formuliert) Trakls Gedicht an die Stelle einer fundamentalontologischen Analyse, wie sie Heidegger in *Sein und Zeit* vorgelegt hat – nur dass es dasjenige, was Heidegger in seinem Hauptwerk erst ungenügend darzustellen meint, gültig zur Sprache bringt. Freilich tut das Gedicht dies nur, so wie Heidegger es liest. Die Behauptung, dass das Gedicht als rein Gesprochenes auf

374 Ebd., 23.

375 Ebd.

376 Dies stellt Heidegger schon in der als *ēthopoiia* – in der Maske eines konventionellen Interpreten – vorgetragenen Angabe des verständlichen Inhalts eingangs fest (ebd., 15), in der er nicht auf den Inhalt dieses Verses eingeht. Er weist aber auf »eine besondere Schönheit der gebrauchten Bilder« hin (ebd., 16) – freilich ebenfalls nur in der Rolle des konventionellen Interpreten. Er unterstreicht damit, dass der zentrale Einsatz seiner Lektüre im Befremden vor der Sprache des Gedichts nicht durch eine an der Auffassung von Sprache als Ausdruck orientierten Interpretation einzuholen wäre. Diese sähe im Befremdlichen der Sprache lediglich eine Art Schmuck, den *ornatus* dichterischer Rede.

377 Vgl. ebd., 23–25.

378 Ebd., 24.

379 Ebd., 230.

diese Weise »zu uns sprechen« könne,³⁸⁰ wenn dieses Gesprochene nur auf die rechte Weise gehört werde, soll dabei das Denken verändern. Es findet nun als eine sozusagen vom Kopf auf die Füße gestellte Transzendentalphilosophie den »Apriorismus«,³⁸¹ den Heidegger bereits in *Sein und Zeit* in die Immanenz des Daseins zurückgebogen hat – und der deshalb freilich gerade kein »Apriorismus« im strengen Sinne mehr ist –,³⁸² in der Sprache der Dichtung. Genau dort im Gedankengang, wo Heidegger in seinen Anfängen eine »Urwissenschaft« entwickelt und in *Sein und Zeit* eine fundamentalontologische Hermeneutik ausarbeitet, widmet er sich nun dem Lesen eines Gedichts, das, wird es nur auf die rechte Weise gelesen bzw. gehört, zur Sprache bringen soll, was Heidegger zur Sprache bringen will, nämlich die welteröffnende Sprache selbst. Gerade im Hinblick auf diese Entwicklung seines Denkens ließe sich deshalb durchaus mit einigem Recht einwenden, Heidegger würde nur sein eigenes Sprachdenken auf Trakls Gedicht umwälzen, das dann bestenfalls einer Art Allegorese im Hinblick auf dieses Sprachdenken unterzogen würde.³⁸³ Allerdings ist mit Heideggers Rede vom Befremdlichen des Verses »Schmerz versteinerte die Schwelle« angezeigt, dass es ihm gerade nicht um eine – bessere oder schlechtere – Interpretation des Gedichts zu tun ist, sondern um ein Verhältnis zu seiner Sprache und damit um »unser Verhältnis zur Sprache« überhaupt, das »unbestimmt, dunkel, beinahe sprachlos« sei.³⁸⁴ Erst mit Blick auf dieses Verhältnis zeigt sich das Gedicht als jenes Sprechen von der Sprache, auf das Heideggers Lektüre zielt.

In Heideggers auf den Vortrag *Die Sprache* folgender Erörterung *Die Sprache im Gedicht* ist das Verhältnis zur Sprache mit dem Wort »fremd« und seinen Derivaten »Fremdes«, »Fremder« und »Fremdling«

³⁸⁰ Ebd., 14.

³⁸¹ GA 2, 67, Anm. 9.

³⁸² Vgl. dazu Heideggers Aufzeichnung *Das Transzendente in »Sein und Zeit«* (GA 82, 381f.).

³⁸³ Vgl. etwa die durchaus ambivalente Beurteilung des Vortrags *Die Sprache* durch Görner, der von Heideggers »an begrifflich-assoziativer Originalität nicht zu übertreffender Deutung von Trakls Gedicht »Ein Winterabend« im Rahmen seines philosophischen Versuchs »Die Sprache« spricht (Rüdiger Görner, *Georg Trakl. Dichter im Jahrzehnt der Extreme* [Wien 2014], 145). Dass Heidegger die Dichtung durch sein Denken beschlagnahmt, hat exemplarisch Adorno im Hinblick auf Heideggers *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* festgestellt; vgl. GS 11, 452, und zu Adorno ausführlich die Überlegungen im folgenden Kapitel.

³⁸⁴ GA 12, 150.

gefasst, die die drei Hauptabschnitte des Textes dominieren.³⁸⁵ ›Fremd‹ versteht Heidegger dabei nicht als »das Nichtvertraute«, sondern über das althochdeutsche *fram* als »anderswohin, vorwärts, unterwegs nach ...«. ³⁸⁶ Das ›Befremdliche‹ von Trakls Dichtung, das Heidegger an die Stelle ihrer Verständlichkeit setzt und das mit seinem Befund, dass Sprache in ihrem »Sein« überhaupt »dunkel« sei,³⁸⁷ übereinkommt, ist dabei keine inhaltliche Bestimmung, obschon es auf die Rede vom »Fremdling« bei Trakl zurückgreift. Vielmehr handelt es sich um die Bestimmung der »Sprache im Gedicht«: »Welcher Art ist demnach die Sprache der Dichtung Trakls? Sie spricht, indem sie jenem Unterwegs entspricht, auf dem der Fremdling vorausgeht.«³⁸⁸ Dem Entsprechen im »Unterwegs«, das Trakls Dichtung Heidegger zufolge ist, entspricht wiederum Heideggers Sprechen, das »*Unterwegs zur Sprache*« ist und damit einen Bogen von Heideggers früher Bestimmung der Hermeneutik als »*Unterwegs*«³⁸⁹ zum Spätwerk schlägt. Denn Heideggers Sammlung *Unterwegs zur Sprache* ist als ›Sprechen des Sprechens‹ der Dichtung angelegt, wie das *Gespräch von der Sprache* mit der Bestimmung des *hermēneuein* in Platons *Ion* herausstellt: »Solches Darlegen wird zum Auslegen dessen, was schon durch die Dichter gesagt ist [...].«³⁹⁰ ›Auslegen‹ heißt für den späten Heidegger nicht Interpretation, sondern bedeutet ein zweites Sprechen, ein *Nachsprechen* der Dichtung, das zuletzt nur noch ihr rhapsodischer Vortrag ist. Genau auf dieses Nachsprechen, diesen Vortrag der Dichtung, halten seine Erläuterungen zu. Es wird zu diskutieren sein, wie sich gegenüber diesem Nachsprechen bei Heidegger Adornos Ästhetik des Mitvollzugs und Celans Kritik von allem Mit- und Nachvollzug des Gedichts verhalten.

Will man der Annahme folgen, dass ein Sprechen *über* die Sprache diese stets *als* Sprache verfehlt, dass sie auf diese Weise gewissermaßen nur im Leerlauf ihre Begriffe bildet, so entspricht die Sprache des späten Heidegger gerade dort der Sprache der Dichtung, wo sie

385 Vgl. ebd., 35–78.

386 Ebd., 36f. Heideggers Quelle für die etymologische Angabe dürfte Friedrich Kluges *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* gewesen sein, das bereits ab der ersten Auflage (Straßburg 1883), s.v. fremd, 89, die Angabe »ahd. *fram* Adv. ›fort, vorwärts‹« enthält. Dass Heidegger Kluges *Wörterbuch* bereits in den 1920er Jahren benutzt hat, vermerkt Hermann Mörchen, *Denken, Glauben, Dichten, Deuten* (Münster 2006), 70.

387 GA 2, 221.

388 GA 12, 70.

389 GA 63, 17.

390 GA 12, 115.

nur noch als beinahe leeres oder tautologisches Sprechen erscheint und nicht mehr als Sprechen über diesen oder jenen Gegenstand. Sie wird dann zum *hermēneuein* in Heideggers Sinn, zum ›Sprechen des Sprechens‹ – und das heißt für den späten Heidegger: zu einem Sprechen der Dichtung bzw. des Gedichts, das denn auch am Ende des Vortrags *Die Sprache* noch einmal in voller Länge zitiert wird.³⁹¹ Dieses erneute Zitieren des ganzen Gedichts ist kein bloßes Beiwerk, sondern Ziel und Höhepunkt des Vortrags.³⁹² In Entsprechung zu Platons *Ion*, die im *Gespräch von der Sprache* explizit gemacht wird, nimmt Heidegger dabei nicht die Position von Sokrates ein, der die Dichtung inhaltlich verstehen will, sondern diejenige Ions: des Rhapsoden, der die Dichtung Homers im Vortrag zu Gehör bringt. Bloßgestellt wäre unter diesen Voraussetzungen in Platons Dialog nicht Ion, der nicht weiß, worüber die Dichtung spricht, sondern Sokrates, der Ion wie einen Schuljungen zu seinem Wissen über die homerischen Gedichte befragt, statt sie wie Ion zur Sprache zu bringen.³⁹³ Der letzte Satz von Platons Dialog, den Sokrates zu Ion spricht, ist – mit Heidegger gelesen – keine Verhöhnung des Rhapsoden, keine »Persiflage«,³⁹⁴ sondern benennt genau die Differenz, um die es Heidegger beim Lesen von Trakls Dichtung zu tun ist: »Dies Schönerer also wird dir zuteil bei uns, Ion, zu sein ein göttlicher und nicht fachkundiger Homerverherrlicher.«³⁹⁵

Dabei stellt sich jedoch die Frage, inwieweit Heidegger mit der Position des Rhapsoden, eines Sprechers des Sprechers, auch auf die Philologie verzichten kann, die nach der Definition von Schleiermacher, die Heidegger im *Gespräch von der Sprache* zitiert, nicht nur die Hermeneutik, sondern auch die Textkritik umfasst.³⁹⁶ Obschon

391 Vgl. ebd., 30.

392 Vgl. dazu auch Derridas entsprechende Bemerkung zu Heideggers Zitierweise im zweiten Trakl-Aufsatz, der ebenfalls von einem langen Gedichtzitat beschlossen wird: Derrida, *Geschlecht III*, 156.

393 Vgl. Plat. *Ion* 536d–542a sowie meine Bemerkungen zu Heidegger und Platons *Ion* oben.

394 Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I 18, 381.

395 Platon, *Ion*, 41 (542b: *θεῖον εἶναι καὶ μὴ τεχνικὸν περὶ Ὀμήρου ἐπαυέτην*); vgl. dazu GA 12, 115.

396 Vgl. GA 12, 92: »Hermeneutik und Kritik, beide philologische Disziplinen, beide Kunstlehren, gehören zusammen, weil die Ausübung einer jeden die andere voraussetzt.[.]« Dieser von Heidegger zitierte Satz ist nicht von Schleiermachers Hand überliefert; es handelt sich um eine Zusammenfassung des Herausgebers Friedrich Lücke in der postumen Edition von 1838 aufgrund von Schleiermachers 1828 erfolgten Randbemerkungen zum *Hermeneutik*-Manuskript von 1819 sowie mehreren Vorlesungsnachschriften (vgl. dazu

er den Gegensatz zwischen seinem Sprechen, das darauf aus ist, »mit der Sprache eine Erfahrung [zu] machen«, und den »Kenntnisse[n]« der Philologie betont,³⁹⁷ hat Heidegger im *Zürcher Seminar* (1951) gegenüber Emil Staiger durchaus eingeräumt, dass er »anerkennen kann und muß«, wenn Staiger ihn auf eine philologische, nämlich textkritische Unzulänglichkeit in seinen Ausführungen aufmerksam macht.³⁹⁸ Betrifft Heideggers Kritik der Methode also nur die Hermeneutik als »die Lehre von den Bedingungen, dem Gegenstand, den Mitteln, der Mitteilung und praktischen Anwendung der Auslegung«, ³⁹⁹ nicht aber die Textkritik? Ein genauerer Blick auf Heideggers Vortrag *Die Sprache* zeigt in dieser Hinsicht zweierlei: Zum einen wiederholt Heidegger die Schleiermacher'sche wechselseitige Voraussetzung von Hermeneutik und Kritik gleichsam auf höherer Ebene. Der Text ist nicht unabhängig vom *hermēneuein*, wie Heidegger es bestimmt, gegeben. Zum anderen rekurriert er auf philologische Annahmen, die sowohl mit neueren Prinzipien der Textkritik konfliktieren als auch seinen eigenen Grundüberlegungen prinzipiell widersprechen müssten.

Will Heidegger in Trakls Vers »Golden blüht der Baum der Gnaden« das Wort »Golden« und »sein Gerufenes deutlicher hören«,

im Einzelnen die historisch-kritische Ausgabe: Schleiermacher, *Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik*). Der Satz widerlegt sich, so wie Heidegger ihn zitiert, gewissermaßen selbst, weil sein Wortlaut textkritisch vollkommen unbedarft ist und es deshalb an ebenjener Kritik, d. h. Textkritik, mangelt, die Voraussetzung der Hermeneutik wäre (wie auch umgekehrt die Textkritik immer schon die Hermeneutik voraussetzt). Dass noch Manfred Frank die Ausgabe von 1838 einer historisch-kritischen vorzieht, wie sie mit der Edition von Heinz Kimmeler bereits 1959 in immerhin größerer Zuverlässigkeit als in der Lücke'schen Ausgabe vorlag, und sie sogar noch einmal drucken lässt (Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers, hg. von Manfred Frank [Frankfurt am Main 1977]), hat inhaltliche Gründe, keine textkritischen (vgl. die Einleitung ebd., 7–67). Frank liest Schleiermachers Entwürfe zur *Hermeneutik und Kritik* nur als Hermeneutik, nicht als Kritik.

397 GA 12, 150; vgl. auch ebd., 92f.

398 GA 15, 428. Staigers »philologische[r] Beweis«, wie er es selbst nennt (ebd.), ist im Zusammenhang des Seminars nicht ganz einwandfrei, da er bei dem berechtigten Hinweis auf eine in Heideggers Text gegenüber der Handschrift von Hölderlins Feiertagshymne abweichende Interpunktion auch davon ausgeht, dass Prosa- und Versentwurf der Feiertagshymne syntaktisch identisch sein müssten (vgl. dazu im Einzelnen Verf., *Heideggers Philologie*). Davon unberührt bleibt jedoch der Umstand, dass Heidegger die Relevanz eines philologischen Arguments, ob es nun im Einzelnen zutrifft oder nicht, auch für sein Lesen anerkennt.

399 GA 63, 13.

erinnert er, wie bereits vermerkt, zu diesem Zweck an Pindars fünfte Isthmische Ode: »Der Dichter nennt am Beginn dieser Ode das Gold *περιώσιον πάντων*, das was alles, *πάντα*, jegliches Anwesende ringsum, vor allem durchglänzt. Der Glanz des Goldes birgt alles Anwesende in das Unverborgene seines Erscheinens.«⁴⁰⁰ Dass Heidegger Pindar auf Griechisch anführt, scheint zweifellos eine wörtliche Wiedergabe anzuzeigen. Pindar wörtlich zu zitieren wäre gerade Aufgabe jenes Nachsprechens der Dichtung, auf das Heidegger als *hermēneōn hermēneus* – als Sprecher der Dichter – im Vortrag *Die Sprache* zielt. Tatsächlich findet sich die von ihm angeführte Wendung *periōsion pantōn* aber nirgendwo in dem Gedicht. Vielmehr lautet der Beginn der fünften Isthmischen Ode:

Μᾶτερ Ἀελίου πολυώνυμε Θεία,
σέο ἕκατι καὶ μεγασθενῆ νόμισαν
χρυσὸν ἄνθρωποι περιώσιον ἄλλων.⁴⁰¹

Wo nach Heideggers Text die Wendung *periōsion pantōn* zu erwarten wäre, lautet Pindars Text: *periōsion allōn*. Nun ließe sich zwar vermuten, Heidegger sei schlicht ein Fehler unterlaufen – er zitiere etwa aus dem Gedächtnis nicht ganz richtig (statt *allōn* also *pantōn*) und hätte das Zitat für den Druck ebenso wenig prüfen wollen wie die irri- ge Betitelung seiner frühen Vorlesung *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks*,⁴⁰² die im *Gespräch von der Sprache* »Ausdruck und Erscheinung« oder »Ausdruck und Bedeutung« genannt wird.⁴⁰³ Der Hinweis auf Pindars Ode erfolgt allerdings keineswegs nur bei- läufig. Denn Heidegger kann darin seine ausführlich kommentierte Teilübersetzung der fünften Isthmie in dem umfangreichen Manu- skript *Der Spruch des Anaximander* aufgreifen.⁴⁰⁴ Die im nachge-

⁴⁰⁰ GA 12, 21.

⁴⁰¹ Pind. I. 5,1–3. Vgl. Pindar, *Oden*, griechisch/deutsch, übers. und hg. von Eugen Dönt (Stuttgart 1986), 259: »Mutter der Sonne, vielnamige Theia, / deinetwegen halten die Menschen auch das Gold für besonders / mächtig vor den anderen Dingen.«

⁴⁰² GA 59.

⁴⁰³ GA 12, 86, 121. Die Unsicherheit der Erinnerung an den korrekten Titel wird an beiden Stellen thematisch; bei der ersten fügt Heidegger eine Randbemerkung in sein Handexemplar ein, die den korrekten Titel annotiert (vgl. ebd., 86, Anm. a).

⁴⁰⁴ GA 78, 65–98, 284–296. Das Manuskript, bei dem es sich vermutlich um den Entwurf zu einer nicht gehaltenen Vorlesung handelt, ist erst 2010 von Ingeborg Schüßler im Rahmen der *Gesamtausgabe* herausgegeben worden. Vgl. zur darin enthaltenen Pindar-Übersetzung auch Richard Capobianco,

lassenen Manuskript vielfach korrekt zitierte Wendung *περιώσιον ἄλλων*⁴⁰⁵ gibt Heidegger – statt etwa mit ›weit vor anderem⁴⁰⁶ – mit der sich aus seinen weiteren Ausführungen ergebenden Übersetzung »anwesender rings um anderes alles« wieder.⁴⁰⁷ Das Wort *πάντων* ist kein wörtliches Zitat aus Pindars Ode. Es handelt sich vielmehr um die *Rückübersetzung* eines verdeutlichenden Wortes der deutschen Übersetzung Heideggers, nämlich des Wortes »alles«, das in *Unterwegs zur Sprache* auf Griechisch wiedergegeben ist und sich als – vermeintliches – Zitat zu erkennen gibt, zumal es weiter heißt, mit dem »Gold« (*χρυσός*) nenne der Dichter »das was alles, *πάντα*, jegliches Anwesende ringsum, vor allem durchglänzt«. ⁴⁰⁸ Heidegger verändert also aufgrund seiner Übersetzung den Wortlaut des Gedichts. Obschon durchaus einiges dafürspricht, *allōn* an dieser Stelle im Sinne von ›gegenüber *allem* anderen‹ zu übersetzen,⁴⁰⁹ steht das *pantōn* im überlieferten Text ebenso wenig wie das *panta*.

Dabei belässt es Heidegger aber nicht. Er gibt außerdem die Formulierung, dass »die Menschen« (*ἄνθρωποι*) das »Gold« für »weitverwaltend [mächtig] erachten« (*μεγασθενῆ νόμισαν*), »rings um anderes alles [vor den anderen Dingen]«, ⁴¹⁰ durch die Bemerkung wieder: »Der *Dichter* nennt am Beginn dieser Ode das Gold *περιώσιον πάντων*, das was alles, *πάντα*, jegliches Anwesende ringsum, vor allem durchglänzt.« ⁴¹¹ Statt mit der griechischen Wendung Pindar zu zitieren, zitiert Heidegger eine Rückübersetzung seiner deutschen Übersetzung, die das komplexe Satzgefüge am Beginn der fünften Isthmischen Ode in ein unvermitteltes Nennen des Dichters verwan-

Heidegger on Pindar's »Gold« and Heraclitus' »Kosmos« as Being Itself, in: *Filozofia* 72/5 (2017), 347–356.

405 Heidegger zitiert die von ihm behandelten ersten 18 Verse von Pindars Ode nach: *Pindari Carmina cum fragmentis selectis*, hg. von Otto Schroeder (Leipzig 1914), 245 f. (vgl. GA 78, 65 und 350). Schroeder setzt Ἄλλων, Snell und Maehler, wie oben zitiert, Ἀείλιον (*Pindari carmina cum fragmentis*, nach Bruno Snell hg. von Herwig Maehler [Leipzig 1971–1975], Bd. 1, 175).

406 LSJ, s.v. *περιώσιος*, 1394, gibt als Übersetzung der Wendung *περιώσιον ἄλλων* ›far beyond the rest‹ an. Dönt (Pindar, *Oden*, 259) übersetzt: »vor den anderen Dingen«. Vgl. auch die von Heidegger verwendeten Übertragungen: *Pindar*, übers. von Franz Dornseiff (Leipzig 1921), 56; Pindar, *Die Dichtungen und Fragmente*, übers. von Ludwig Wolde (Leipzig 1942), 182 (vgl. GA 78, 291 f.).

407 GA 78, 66; identisch ebd., 285.

408 GA 12, 21.

409 So übersetzt Dornseiff (*Pindar*, 56, zit. nach GA 78, 291).

410 Pind. I. 5,2f.; ich zitiere die Übersetzung Heideggers aus dem Anaximander-Manuskript (GA 78, 66 und 285), in eckigen Klammern zum Vergleich die Übersetzung Dönts (Pindar, *Oden*, 259).

411 GA 12, 21 (Hervorh. F.Ch.).

delt. Wenn nach Schleiermacher, so wie Heidegger ihn zitiert, die Hermeneutik auch die Voraussetzung der Textkritik ist, die nicht ohne das Verstehen auskommt, so nimmt Heidegger als *hermēneōn hermēneus* nicht etwa nur aufgrund eines bestimmten Verständnisses eine entsprechende Konjektur am überlieferten Text vor, wo die Überlieferung unsicher oder dunkel wäre,⁴¹² sondern setzt das eigene Sprechen, das sagen soll, »was schon durch die Dichter gesagt ist«,⁴¹³ an die Stelle des Gedichts.

Mit diesem Seitenblick auf Pindar ist nun das Augenmerk für eine Problematik geschärft, die auch für Heideggers Umgang mit Trakls Gedicht gilt. Denn Heidegger will sich mit seiner Orientierung am Hören zwar auf das »Rufen«⁴¹⁴ der Dichtung, wie er es nennt, einlassen: auf die Worte des Gedichts, deren »Befremdliches«⁴¹⁵ in Heideggers Erläuterungen nicht aufgelöst, sondern noch befremdlicher wird. Das Gedicht wird vollends befremdlich, wenn er den »Schmerz« mit dem »Unter-Schied selber«,⁴¹⁶ der wechselseitigen Relationalität von Dingen und Welt gleichsetzt. Ein derartiges Sprechen hat kaum noch etwas mit einer Interpretation zu tun, die das Gedicht verständlich machen wollte – und es soll mit ihr auch nichts zu tun haben. Heidegger setzt sich von einer Interpretation ab, die eine verständliche Dichtung verständlich wiedergeben würde, und will sich dem Dunkel der Sprache des Gedichts aussetzen, ja überhaupt dem finsternen Abgrund der Sprache, von dem er mit Hamann ausgegangen ist.

Während die Sprache auf diese Weise *als* Sprache hervortreten soll, bleibt allerdings die Fügung der Worte in Heideggers Ausführungen eigentümlich entrückt, also dasjenige, was er verächtlich »Form« nennt.⁴¹⁷ Schon in der ersten Strophe von Trakls Gedicht *Ein Winterabend* wirft die Form eine Reihe von Fragen auf. Denn nach dem ersten Vers scheinen die folgenden Verse syntaktisch zwischen Neben- und Hauptsatz zu oszillieren. Der Vers »Lang die Abendglocke läutet« scheint wie der erste Vers direkt vom ersten Wort des Gedichts, »Wenn«, abzuhängen. Erst beim Lesen des dritten und vierten Verses wird deutlich, dass es sich womöglich um eine Anastrophe

412 Vgl. dazu meine Überlegungen zu Heideggers Übersetzung des ersten Stasimons von Sophokles' *Antigone*: Verf., *Heideggers Philologie*, 31–35.

413 GA 12, 115.

414 Ebd., 18.

415 Vgl. ebd., 15, 23.

416 Ebd., 24.

417 Ebd., 16.

handelt: eine Inversion, die das Adverb »Lang« durch Initialstellung hervorhebt, statt es auf das Verb »läutet« folgen zu lassen. Aber umgekehrt könnten auch der dritte und vierte Vers noch immer zum Adverbialsatz gehören, wenn bei ihnen eine Umstellung der Abfolge der Satzglieder vorausgesetzt wird, wie sie in der Grammatik von Gedichten, etwa mit Blick auf den Reim, durchaus zulässig ist:

Wenn der Schnee ans Fenster fällt,
 Lang die Abendglocke läutet,
 Vielen ist der Tisch bereitet
 Und das Haus ist wohlbestellt.⁴¹⁸

In der Textgenese ersetzt das Komma nach dem zweiten Vers einen Punkt.⁴¹⁹ Die Syntax, die in diesem scheinbar einfachen Gedicht die größte Herausforderung einer insistierenden Lektüre darstellt, ist also zunächst so konstruiert, dass der Vers »Lang die Abendglocke läutet« den Hauptsatz bildet, der auf den Adverbialsatz folgt. Durch das neu gesetzte Komma fügt sich der dritte Vers jedoch stärker an den zweiten an und tritt damit in einen Voraussetzungs-zusammenhang mit dem ersten Vers, obschon er im Prinzip einen selbständigen Hauptsatz bildet. Das Komma am Ende des zweiten Verses schafft also eine syntaktische Relation, welche die vormalige Entgegensetzung von erster und zweiter Strophenhälfte aufhebt. Durch die Initialstellung von »Vielen« im dritten Vers wird zudem vorweggenommen, wem das Bereitmachen des Tisches gilt. Diese spannungsvollen Inversionen kennzeichnen auch die zweite und dritte Strophe des Gedichts. Rainer Nägele hat vermerkt, wie in der zweiten Strophe die Reihenfolge von Ziel und Weg vertauscht wird: »Im Unterschied zum Schnee, der ans Fenster fällt, kommt der Wanderer ans Tor, das weniger Grenze als Schwelle ist. Er *Kommt ans Tor auf dunklen Pfaden*. Die Wortstellung stellt das Ziel dem Weg voran, und stellt die dunklen Pfade in der syntaktischen Folge hinters Tor.«⁴²⁰ Heidegger scheint jedoch die Stellung der Worte im Gedicht kaum zu bemerken, wenn er zum

418 Ebd., 14/ITA 3, 414.

419 Den Punkt, den Trakl im ersten Entwurf nach dem zweiten Vers setzt, ersetzt er erst bei der Überarbeitung der Entwurfshandschrift und bei der Abschrift des Gedichts in einem Brief an Karl Kraus vom Dezember 1913 – die Heidegger als »erste[] Fassung« zitiert (GA 12, 15) – durch ein Komma. Vgl. ITA 3, 412f.

420 Rainer Nägele, *Darstellbarkeit*. Das Erscheinen des Verschwindens (Basel, Weil am Rhein 2008), 169.

dritten und vierten Vers anmerkt: »Die beiden Verszeilen sprechen wie Aussagesätze, als ob sie Vorhandenes feststellten.«⁴²¹ Wie einfache Aussagesätze sprechen diese Verse gerade nicht – oder nur dann, wenn man ihren diffizilen syntaktischen Zusammenhang mit den vorangehenden Versen ebenso wie ihre Wortstellung missachtet.

Obgleich Heidegger seine Angabe eines vermeintlich verständlichen Inhalts des ersten Verses, »Der Schnee fällt ans Fenster«,⁴²² zurückweist, liest er im Folgenden das Gedicht, als wäre der Vers ebenso, wie er ihn paraphrasiert, bei Trakl zu lesen. Heideggers Paraphrase ist, obschon nur um der Distanzierung willen vorgetragen, auch für seine Lektüre vorausgesetzt. Er lässt das erste Wort des Gedichts, die Konjunktion ›wenn‹, die in der ersten Strophe eine bestimmte Folge der Worte nach sich zieht und einen Bogen bis zum Wort ›da‹ im zweitletzten Vers des Gedichts aufspannt (darin liegt der Sinn der gespannten Syntax), nicht nur in der vorangestellten kurzen Inhaltsangabe aus, sondern auch in seiner weit ausgreifenden Lektüre. Ebenso wenig wie der genaue Wortlaut der ersten Verse von Pindars Gedicht seine kurze Bemerkung zur fünften Isthmie bestimmt, in der er statt Pindar seine ins Griechische transponierte erläuternde Übersetzung zitiert, erschließt Heidegger den Wortlaut von Trakls Gedicht im Zusammenhang der Verse – oder auch nur den Modus des Sprechens, die kühne Trakl'sche Syntax. Erst aus der syntaktischen Konstruktion ersteht die Intensität des Gedichts, die zwischen dem anfänglichen »Wenn« und dem »Da«, das die beschließenden zwei Verse einleitet, das poetische Vokabular ordnet.

Mit der Vernachlässigung der Syntax geht einher, dass Heidegger von verschiedenen › Fassungen‹ des Gedichts spricht und die zweite Gedichthälfte auch »in der ersten Fassung« zitiert.⁴²³ Da die Rede von verschiedenen › Fassungen‹ suggeriert, dass derselbe Inhalt in verschiedenen sprachlichen Formen wiedergegeben werden könnte, müsste Heidegger diese Art, über ein Gedicht zu sprechen, eigentlich als metaphysisches Relikt der überkommenen Vorstellung von Sprache zurückweisen, wenngleich sie freilich auch das textkritische Vokabular bis in die jüngste Zeit geprägt hat.⁴²⁴ Wenn Dichtung

421 GA 12, 19.

422 Ebd., 16.

423 Ebd., 15.

424 Obschon Walther Killy das große Verdienst zukommt, die erste wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Edition von Trakls Œuvre unternommen zu haben, ist es doch ausgesprochen unglücklich, dass seine Analyse der Textgenese zu Vermerken zur jeweiligen › Fassung‹ direkt unter den Titeln

kein »Ausdruck« ist,⁴²⁵ kann auch nicht dasselbe durch verschiedene sprachliche » Fassungen« ausgedrückt werden.⁴²⁶ Das Gedicht und die Sprache des Gedichts sind gerade unter den Voraussetzungen von Heideggers Lektüre nicht zu trennen – und zwar noch nicht einmal ansatzweise, also auch nicht in einzelnen Formulierungen. Verschiedene Fassungen könnte es bestenfalls von dem geben, was das Gedicht nach Heideggers Einsicht eben ist: Sprache – und zwar Sprache, die *die* Sprache *als* die Sprache *zur* Sprache bringt, wie Heideggers Wendung lautet.⁴²⁷ Kommt es auf die Sprache selbst an und nicht auf irgendeinen Inhalt – auch nicht auf die Sprache als vermeintlichen Inhalt des Gedichts –, ist aber auch dafür die Rede von verschiedenen Fassungen haltlos. Vielmehr verlieren die Grenzen zwischen einzelnen Entwürfen und Gedichten ihre Relevanz, wenn es nur darum zu tun ist, auf die Sprache als die Sprache zu hören. Heideggers Rede davon, dass Trakl wie jeder »große Dichter [...] nur aus einem einzigen Gedicht« dichte, das »ungesprochen« bleibe,⁴²⁸ ist dann nur konsequent. Denn wovon die Gedichte sprechen, ist in Heideggers Lektüre zuerst und zuletzt ohne Unterschied: die Sprache.

So dunkel für Heidegger dabei bleibt, was die Sprache überhaupt sei, und so befremdlich deshalb Trakls Dichtung als Sprechen von der Sprache ist, so deutlich wird doch, *dass* diese Dichtung für Heidegger ein Sprechen von der Sprache ist. Das Nachsprechen der Dichtung, auf das Heidegger zielt, bringt denn auch weniger Trakls *Winterabend* als einzelnes Gedicht zu Gehör als vielmehr *die* Sprache, die das Gedicht zur Sprache bringe. Spricht Trakls Gedicht von der Sprache, so spricht auch Heideggers Sprechen von Trakls Gedicht von der Sprache. Beide sind, so gelesen, nur *hermēnēs*: »Botschafter«⁴²⁹ jener Sprache, die der Titel von Heideggers Vortrag nennt. Wenn die Sprache und das Verhältnis von Dingen und Welt, das sie er-

von Gedichten (auch von autorisiert publizierten) geführt hat, als stammten diese Angaben von Trakl selbst. Vgl. Georg Trakl, *Dichtungen und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Walther Killy und Hans Szklener (Salzburg 1969), Bd. I, z. B. 35: »MELANCHOLIE / 3. Fassung« (Killys Ordnung der Entwurfshandschriften des Gedichts, die zu diesem Vermerk führt, ist im Übrigen irrig; vgl. ITA 2, 192 und 389, sowie ITA 3, 13).

425 GA 12, 12 und passim.

426 Vgl. dazu in concreto die komplexen Entwürfe zum Gedicht in der Innsbrucker Ausgabe (ITA 3, 408–411) sowie zum Zusammenhang von Textgenese und Bedeutung bei Trakl Verf., *Logiken des Sinns – Logiken der Schrift*.

427 GA 12, 230.

428 Ebd., 33. Vgl. dazu auch Wild, *Heidegger and Trakl*.

429 GA 12, 115.

öffnet, »eine rätselhafte Sache« bleiben,⁴³⁰ ist doch die Dichtung selbst in Heideggers Lektüre nicht nur rätselhaft, sondern kommt mit Heideggers eigenem Sprechen von der Sprache überein, ja fällt beinahe mit diesem Sprechen in eins.

Dass es Heidegger dabei um die Sprache zu tun ist, nicht um den Dichter Trakl, hat aufgrund der Kritik an der Sprache als »Ausdruck« durchaus seine Berechtigung. Ebendeshalb weist er das Gedicht als Sprechen einer Person, die einen Namen hat, entschieden zurück: Dass Trakl der Dichter ist, ist nicht nur »unwichtig«, sondern das Gedicht selbst – die Sprache des Gedichts – kann gerade dann, wenn es »großgeglückt« ist, »Person und Namen des Dichters verleugnen«.⁴³¹ Als »Ausdruck« verständlich wäre das Gedicht nur dann, wenn es sich auf den Dichter Trakl zurückführen ließe statt auf den finsternen Abgrund, der die Sprache für Heidegger nach Hamann ist – und aus dem das Gedicht ebenso wie Heideggers Sprechen des Gedichts spricht. Aber ist diese Konsequenz, die sich dem Dunkel der Sprache durch ein zweites Sprechen zuwendet, das nicht weniger rätselhaft ist als das Gedicht, die einzig mögliche?

Wenn im Folgenden zwei alternative Entwürfe zur Dunkelheit der Dichtung untersucht werden sollen, kann die Argumentation nicht einfach unverändert fortgeführt werden. Vielmehr wird genau dasjenige, was Heidegger auslässt bzw. zurückweist, im Zentrum stehen. Zum einen wird mit Adornos Ästhetik das Augenmerk auch und gerade der *Form* des Kunstwerks gelten, die Heidegger als Relikt eines metaphysischen Sprachdenkens beiseitestellt. Denn der überkommenen Hermeneutik setzt Adorno den »Mitvollzug« der Logik eines Gedichts entgegen – einer Logik, die »von einem Vers zum anderen führt«.⁴³² Zum anderen könnte Heideggers Annahme, dass es unwichtig bleibe, wer der Dichter ist, nicht schärfer kontrastieren als mit Celans Auffassung, dass ein Gedicht das Sprechen eines einzelnen Menschen sei: ein »einmaliges, unwiederholbares Sprechen eines Einzelnen«.⁴³³ Während laut Celan die Dunkelheit des Gedichts darin begründet liegt, dass dieses Sprechen unwiederholbar ist, weist Heideggers Orientierung an der Sprache, die im Gedicht selbst zur Sprache kommen soll, genau diese Dimension der Dichtung zurück. Dass das Gedicht Heidegger zufolge »Person und Namen des Dichters verleugnen« könne, ist Signum eines Denkens der Sprache, für

430 Ebd., 155.

431 Ebd., 15.

432 NL IV 3, 202 und 199.

433 BCA 16, 31.

das der Einzelne nur ein – letztlich beliebiger – Sprecher der Sprache ist. Weist demgegenüber Celans Poetik der Dunkelheit mit der Hinwendung zum unwiederholbaren »Sprechen eines Einzelnen« auf eine ethische Dimension der Dunkelheit, lässt sich diese Dimension dunkler Dichtung mit Heidegger kaum denken.⁴³⁴

Orientiert sich der frühe Heidegger am jeweiligen Dasein und will er dessen Selbstentfremdung trotz strukturell gegenläufiger Tendenzen in seinem Denken der Hermeneutik überwinden und dem »Fremden« entgegensetzen, hört der späte Heidegger auf das Sprechen der Sprache. Dieses Sprechen der Sprache soll am dunklen Grund bzw. Abgrund des menschlichen Sprechens liegen, bleibt jedoch gegenüber dem jeweiligen menschlichen Sprechen eigentümlich indifferent. Gerade in einer an Heidegger geschulten Perspektive lässt sich fragen, ob dieser Primat der Sprache gegenüber dem einzelnen Sprechen nicht ebenjener Logik unbesehener Voraussetzungen aufsitzt, die herauszustellen und zu kritisieren Heideggers Werk selbst fordert. Stellt sich in Celans Poetik der Dunkelheit ebendiese Frage, eröffnet auch Adorno den Horizont eines Denkens der Unverständlichkeit, das aus einer Kritik des Verstehens, wie sie bei Nietzsche zu lesen ist, ebenso wie aus den Entwicklungen der Kunst seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert Konsequenzen zieht, die nicht zuletzt das Verhältnis von Ästhetik und Ethik betreffen.

434 Vgl. zum Verhältnis von Heidegger und Celan im Hinblick auf ethische Fragen auch die an Levinas orientierten Ausführungen zum Gedicht *Fahlstimmig* bei Böning, *Alterität und Identität*, 159–264, sowie die grundlegende Studie von Anja Lemke, *Konstellation ohne Sterne*. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan (München 2002).

Die Unverständlichkeit verstehen: Adorno

»Aus dem Bereiche der Kunst aber sind die dunklen Mächte grade zu verbannen, denn in ihr ist nichts dunkel, sondern Alles klar und durchsichtig [...].«

Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*¹

»Radikale Kunst heute heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz.«

Adorno, *Ästhetische Theorie*²

Heidegger entwickelt sein Denken der Unverständlichkeit in Übereinstimmung mit seinem Gegenstand, ja er will weder in der frühen Hermeneutik noch in den späten Gedichtlektüren eine Entgegensetzung von Gegenstand und Auslegung gelten lassen, die im »Dasein« ebenso wie im Sprechen von der Sprache übereinkommen.³ Demgegenüber ist die Unverständlichkeit bei Adorno zwar ebenfalls nicht auf den Gegenstand beschränkt, da sie bis zu einem gewissen Grad auch die Sprache der Philosophie betrifft; sie ist aber zugleich das Signum einer Distanz zwischen Kunstwerk und Ästhetik. Dies unterscheidet Adornos Denken des Ästhetischen auch vom frühen Nietzsche. Denn während Nietzsche die *Geburt der Tragödie* als Beitrag zur »aesthetische[n] Wissenschaft«⁴ zugleich aufseiten der Kunst positionieren will,⁵ ist Adornos späte und erst postum veröffentlichte *Ästhetische Theorie* keineswegs der Versuch, Kunst mit den Mitteln der Kunst zu erklären, von der die Ästhetik sich konsequent »durchs Medium des Begriffs« unterscheidet.⁶ Sie ist allerdings

1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, hg. von Heinrich Gustav Hotho, 3 Bde. (Berlin 1835–1838), Bd. 1, 311. Ich zitiere aus Gründen der historischen Genauigkeit den *textus receptus*, bei dem es sich freilich um eine Bearbeitung Hothos handelt. Eine historisch-kritische Ausgabe der Vorlesungen über die Philosophie der Kunst bietet neuerdings: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Gesammelte Werke*, in Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft hg. von der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste (Hamburg 1968 ff.), Bde. 28, 1–3.

2 GS 7, 65.

3 Vgl. die Ausführungen dazu im vorangehenden Kapitel.

4 KSA 1, 25.

5 Vgl. dazu das Kapitel »Zur Kritik der ›philosophischen Kunstbetrachtung‹ der Lyrik in der *Geburt der Tragödie*« oben.

6 GS 7, 531. Vgl. auch die damit verwandten Bemerkungen zur Form des Essays, die Adorno den *Noten zur Literatur* voranstellt (GS 11, 11 und 13), sowie

gleichwohl eine *ästhetische* Theorie, auch qua Reflexion ihrer Verfahren der Darstellung. Die Darstellungsreflexion der Philosophie, in der *Ästhetischen Theorie* besonders virulent, kommt bereits in Adornos programmatischer Frankfurter Antrittsvorlesung *Die Aktualität der Philosophie* zur Sprache,⁷ auf die im selben Jahr die erste Ästhetik-Vorlesung folgt,⁸ insbesondere aber im Essay zum *Essay als Form*, der seine epistemologische Kritik durchgängig als Problem der sprachlichen Form akzentuiert und gerade damit seine am Gegenstand Literatur aufgewiesene Metakritik der Erkenntnistheorie skizziert.⁹ Die Form der Darstellung steht in den *Noten zur Literatur* in direktem Verhältnis zu ihrem Gegenstand, der Literatur. Denn der ästhetische Gegenstand verschärft in der Rede über ihn die Problematik der Trennung von Form und Inhalt, die für die philosophische Darstellung überhaupt gilt, »wie denn überhaupt von Ästhetischem unästhetisch, bar aller Ähnlichkeit mit der Sache kaum sich reden ließe, ohne daß man in Banausie verfiel und a priori von jener Sache abglitte«. ¹⁰ Der Inhalt philosophischer Rede ist nicht »nach positivistischem Brauch gegen seine Darstellung indifferent«, ¹¹ so Adorno, weshalb sich durch die »Form der Darstellung« das »Kunstähnliche des Essays« – das allerdings gerade dem Problem der »Nichtidentität von Darstellung und Sache« entspringt – von der »Theorie« unter-

die unmissverständliche Formulierung in der *Negativen Dialektik*: »Philosophie, die Kunst nachahmte, von sich aus Kunstwerk werden wollte, durchstriche sich selbst.« (GS 6, 26) Obgleich sie etwas Richtiges sieht, nämlich die durchgehende Reflexion der Form, ist eine Lektüre, die Adornos Prosa der Kunst zuschlägt (so etwa in kritischer Absicht Thomas Baumeister, Jens Kulenkampff, *Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik*. Zu Adornos »Ästhetischer Theorie«, in: *Neue Hefte für Philosophie* 5 [1973], 74–104, hier 100f., 104), insofern fehlgeleitet, als sie die Dominanz des Begrifflichen unterschlägt. Zum »aporetischen Nexus von Kunst und Philosophie« bei Adorno vgl. Geulen, *Das Ende der Kunst*, 120, zu Adornos Unterscheidung von interpretativer und ästhetischer (dem Kunstwerk eigener) Rede Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst*. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida (Frankfurt am Main 1991), 132f., zur Kritik an dem Vorwurf, Adorno verfare in seiner Kunsttheorie ästhetisch, Britta Scholze, *Kunst als Kritik*. Adornos Weg aus der Dialektik (Würzburg 2000), 290.

7 Vgl. GS 1, 343.

8 Theodor W. Adorno, *Aufzeichnungen zur Ästhetik-Vorlesung 1931/1932*, in: *Frankfurter Adorno-Blätter* 1 (1992), 35–90.

9 Vgl. zum Begriff der Metakritik die *Studien über Husserl* (GS 5, 7–245), die nicht allein Husserl gelten, sondern eine Kritik der Erkenntnistheorie überhaupt umreißen (vgl. ebd., 9).

10 GS 11, 11.

11 Ebd.

scheidet.¹² Obschon Adorno diese entschiedene Entgegensetzung von Essay und Theorie im *Essay als Form* in seiner späteren *Ästhetischen Theorie* aufgibt,¹³ verweist er im vorangestellten Adjektiv des Titels, ›ästhetisch‹, das den Gegenstand der Theorie bezeichnet, zugleich auf die Form der Darstellung – die aber gleichwohl »Theorie« ist.¹⁴

Die Verbindungslinie zwischen den Überlegungen im einleitenden Essay der *Noten zur Literatur*, der an der Phänomenologie sich arbeitenden *Metakritik der Erkenntnistheorie* und einer allgemeinen Ästhetik zieht Adorno in der Vorlesung zur Ästhetik vom Wintersemester 1958/59 ganz explizit.¹⁵ In der Vorlesung »stipuliert« er allerdings zunächst die »Koinzidenz von Sache und Methode«, von Kunstwerk und Verfahren der Ästhetik, wenn er auch sogleich einräumt, sie sei »keine absolute und vollkommene«¹⁶ – »Theorie ersetzt nicht das Werk«.¹⁷ Insbesondere in den methodologischen Reflexionen der frühen Einleitung zur *Ästhetischen Theorie* geht er hingegen von der »Inadäquanz«¹⁸ einer qua Begriff auf Allgemein-

12 Ebd., 26 (Hervorh. F.Ch.). Ein noch immer ausgesprochen lesenswerter Versuch, das »Kunstähnliche des Essays« von Adornos Mimesis-Begriff her zu verstehen, sind die Ausführungen von Fredric Jameson, *Late Marxism. Adorno, or, The Persistence of the Dialectic* (London, New York 1990), bes. 68. Eine wohlwollende Kritik von Jamesons Position und der Vorschlag, den an Hellingraths Hölderlin-Interpretation angelehnten Parataxis-Begriff in den *Noten zur Literatur* auch als Struktur von Adornos eigenem Schreiben zu fassen, finden sich bei Martin Jay, *Mimesis and Mimetology. Adorno and Lacoue-Labarthe*, in: Tom Huhn, Lambert Zuidervaart (Hg.), *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory* (Cambridge/Mass., London 1997), 29–53, hier 35–37.

13 Vgl. zu den Problemen der Datierung der verschiedenen Manuskripte zur *Ästhetischen Theorie* GS 7, 537–544, sowie Endres, Pichler, Zittel, »*Noch offen*«, 175–180.

14 Vgl. zur Ambiguität des Titels Lambert Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion* (Cambridge/Mass., London 1991), 63: »It should be apparent [...] that Adorno's ambiguous title [i.e., *Aesthetic Theory*] points to neither a straightforward aestheticizing of theory nor a direct intellectualizing of art. His text does not try to turn philosophical aesthetics into an elaborate work of art, and it does not aim to reduce art to Adorno's own philosophical claims.« Vgl. zu den möglichen Lesarten des Titels mit Blick auf den Anspruch einer ›ästhetischen Theorie‹ auch Andrea Sakoparnig, *Was und wozu ist Adornos Ästhetische Theorie? Von der Schwierigkeit, den Anspruch der Ästhetischen Theorie zu verstehen*, in: Martin Endres, Axel Pichler, Claus Zittel (Hg.), *Text/Kritik. Nietzsche und Adorno* (Berlin, Boston 2017), 97–154.

15 Vgl. NL IV 3, 17.

16 Ebd.

17 Ebd., 345.

18 GS 7, 495.

heit verpflichteten Ästhetik gegenüber den einzelnen Kunstwerken aus, ohne allerdings den früheren Anspruch einer Orientierung der Methode an der Sache, der Objektivität des Kunstwerks, aufzugeben. Die daraus sich ergebenden Methodenprobleme betreffen denn auch die Argumentationslogik und den damit verbundenen formalen Aufbau¹⁹ ebenso wie die nachgelassene Gestalt der Manuskripte zur *Ästhetischen Theorie*, die an Komplexität alle anderen Manuskriptzusammenhänge Adornos bei weitem übertreffen und erst neuerdings durch die im Entstehen befindliche kritisch-genetische Edition der Leserin, dem Leser zugänglich gemacht werden sollen.²⁰

Adornos früh einsetzende Reflexion des Verhältnisses von Darstellung und Darzustellendem in der Sprache der Philosophie im Allgemeinen und der Sprache der Ästhetik im Besonderen, die in den Manuskriptzusammenhängen der *Ästhetischen Theorie* ihren argumentativen und darstellungspraktischen Höhepunkt erreicht, betrifft auch und gerade die Verständlichkeit dieser Sprache. Eine Kritik der Verständlichkeit und das darin hervortretende Moment des Unverständlichen rücken Adornos Reflexionen zur Form, seine »Obsession durch das Problem der Darstellung«,²¹ ins Licht eines Sprachdenkens, das einen seiner Fluchtpunkte in der tropischen und figürlichen Struktur der Sprache und damit in der Rhetorik hat. Denn »Rhetorik vertritt in Philosophie, was anders in der Sprache nicht gedacht werden kann. Sie behauptet sich in den Postulaten der Darstellung, durch welche Philosophie von der Kommunikation bereits erkannter und fixierter Inhalte sich unterscheidet.«²² Das Verfahren

19 Vgl. dazu zusammenfassend das editorische Nachwort, GS 7, 537–544, hier bes. 540, sowie Ruth Sonderegger, *Ästhetische Theorie* und dies., *Essay und System*, in: Richard Klein, Johann Kreuzer, Stefan Müller-Doohm (Hg.), Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung (Stuttgart 2011), 414–430, hier 415 und 427–430.

20 Vgl. Endres, Pichler, Zittel, »*Noch offen*«. Zu den Darstellungsproblemen der Ästhetik vgl. insbesondere auch die von Adorno so genannten »Regiebemerkungen« in den Manuskripten zur *Ästhetischen Theorie*, etwa die folgende: »Entschluß, nicht in fortlaufendem Gedankengang sondern in konzentrischer, quasi parataktischer Darstellung zu schreiben. Darüber einen zentralen Absatz in die Einleitung. Konsequenz aus der ND ziehen!« (TWAA Ts. 19428, zit. nach der Abbildung des Manuskripts in: Endres, Pichler, Zittel, »*Noch offen*«, 181; vgl. dazu auch ebd., 178) Adorno arbeitet sich also sowohl am Verfahren der Darstellung seiner Ästhetik als auch an dessen theoretischer Reflexion ab, die ihrerseits Teil der Darstellung ist.

21 Albrecht Wellmer, *Endspiele*. Die unversöhnliche Moderne (Frankfurt am Main 1993), 343.

22 GS 6, 65.

der negativen Dialektik, so vermerkt Adorno in der Einleitung zu seinem philosophischen Haupttext, ist durch seine Sprachgebundenheit rhetorisch und gerade deshalb kritisch: »Dialektik, dem Wortsinn nach Sprache als Organon des Denkens, wäre der Versuch, das rhetorische Moment kritisch zu erretten [...].«²³ Ist aber die Sprache das Organon eines rhetorisch gewendeten Denkens, so nicht durch ihren instrumentellen Gebrauch, in der »Kommunikation«, sondern als kritische Befragung der Sprache – nicht zuletzt als Befragung des kommunikativen Charakters der Sprache. Rhetorisch heißen für Adorno die Darstellungsfragen der Philosophie, die sich von der »Kommunikation bereits erkannter und fixierter Inhalte« unterscheiden und deshalb der Darstellungsform nicht eine nur äußerliche, sondern eine philosophische Relevanz zubilligen. Das hat zur Folge, dass die Darstellungsform selbst eine Anstrengung des Denkens verlangt, nicht transparentes Medium des Denkens ist. Genau deshalb ist sie nicht schlicht verständlich.

Bereits in den undatierten zehn *Thesen über die Sprache des Philosophen*²⁴ ist die Kritik an der Forderung nach der Verständlichkeit der Philosophie an eine allgemeine Sprachkritik gebunden.²⁵ Der in der neunten These formulierte Ausgangspunkt kritischer Philosophie in der Kritik der Sprache – »[a]lle philosophische Kritik ist heute möglich als Sprachkritik«²⁶ – umreißt und problematisiert die sprachphilosophischen Voraussetzungen dieser Forderung:

Die Forderung der »Verständlichkeit« der philosophischen Sprache, ihrer gesellschaftlichen Kommunizierbarkeit, ist idealistisch, geht notwendig vom signifikativen Charakter der Sprache aus, setzt, daß die Sprache vom Gegenstand ablösbar sei, darum der gleiche Gegenstand auf verschiedene Weisen adäquat gegeben sein könne. Gegenstände werden aber durch die Sprache überhaupt

23 Ebd., 66. Dass Adornos Philosophie auch ein rhetorisch gewendetes Denken der Sprache ebenso wie rhetorische Praxis ist, bemerkt nachdrücklich Scholze, *Kunst als Kritik*, bes. 289–294. Scholze spricht von einer »philosophieimmanente[n] Aufwertung des Rhetorischen« bei Adorno (ebd., 291).

24 GS 1, 366–371. Die *Thesen* sind sachlich und sprachlich auf die frühen 1930er Jahre im Umkreis der Frankfurter Antrittsvorlesung zu datieren (vgl. ebd., 383f.).

25 Zur »jüngste[n] Philosophiegeschichte« (ebd., 331), gegen die sich Adorno damit wendet – den Marburger Neukantianismus sowie Simmel, Husserl, Scheler und Heidegger –, vgl. den entsprechenden Abschnitt in der Frankfurter Antrittsvorlesung, ebd., 326–331.

26 Ebd., 369.

nicht adäquat gegeben, sondern haften an der Sprache und stehen in geschichtlicher Einheit mit der Sprache.²⁷

Diese Kritik am »signifikativen Charakter der Sprache« impliziert keineswegs, dass Sprache bar aller Mitteilung, dass das *dire* eigentlich ohne das *dit* sei. Adorno setzt vielmehr einen Zusammenhang zwischen Sprache und Gegenstand voraus, der einem idealistischen Modell gerade abgeht, das eine äußerliche Benennbarkeit des Gegenstandes durch einen prinzipiell beliebigen Ausdruck voraussetzt, sind nur dessen Extension und Intension hinreichend geklärt: »Es ist Zeichen aller Verdinglichung durch idealistisches Bewußtsein, daß die Dinge beliebig benannt werden können [...]. Für ein Denken, das die Dinge ausschließlich als Funktion von Denken faßt, sind die Namen beliebig geworden: sie sind freie Setzungen des Bewußtseins.«²⁸ Anders als die adäquate Wiedergabe des Gegenstands in einem Sprachmodell, das die Unabhängigkeit der Sprache von ihren Gegenständen postuliert, »haften« die Gegenstände, so der frühe Adorno, »an der Sprache und stehen in geschichtlicher Einheit mit der Sprache«. So wenig wie die Gegenstände und ihre Objektivität sich lediglich einer Konstitution durchs Subjekt verdanken²⁹ oder durch phänomenologische Reduktion auch in ihrer Geschichtlichkeit zu erfassen wären,³⁰ ist die Sprache ein gleichsam transzendentes, von ihrer eigenen und der Gegenständlichkeit überhaupt unabhängiges Bestimmungs- oder Beschreibungsinventar. Vielmehr ist auch die Sprache selbst stets geschichtlich; denn »die Worte sind nie bloß Zeichen des unter ihnen Gedachten, sondern in die Worte bricht Geschichte ein«.³¹ Diese Geschichtlichkeit der Sprache ist kein unvermitteltes Positivum, sondern erfordert von der Philosophie eine kritische Geschichte ihrer Begriffe, die sich zur tradierten philosophischen Sprache in ein Verhältnis setzt.³² Trotz der scheinbaren Nähe zu Heideggers »De-

27 Ebd., 367.

28 Ebd., 366.

29 Vgl. dazu etwa Adornos Kritik am »transzendentalen Subjektivismus« in Kants *Kritik der Urteilskraft* (NL IV 3, 11).

30 Dazu die *Studien über Husserl* (GS 5, 7–245).

31 GS 1, 366.

32 Vgl. Philipp von Wussow, »In die Worte bricht Geschichte ein«. Theorie und Sprachreflexion bei Löwenthal, Benjamin und Adorno, in: Stephan Braese, Daniel Weidner (Hg.), *Meine Sprache ist Deutsch. Deutsche Sprachkultur von Juden und die Geisteswissenschaften 1870–1970* (Berlin 2015), 80–104, hier 95f.

struktion der Geschichte der Ontologie«³³ weist Adorno dabei das Heidegger'sche Verfahren etymologisierender Wortneuschöpfungen zurück, da dieses der »geschichtliche[n] Problematik der Worte« auszuweichen trachte.³⁴ Das Verfahren, das Adorno demgegenüber projiziert, arbeitet sich an den »Trümmer[n] der Worte«,³⁵ an den überkommenen Begriffen ab, ohne eine neue Sprache zu bilden. Adorno räumt die Möglichkeit einer »Verständlichkeit philosophischer Sprache« denn auch nur dort ein, wo sie im Gegensatz zur »absichtsvoll erstrebte[n]« Verständlichkeit »in getreuer Übereinstimmung mit den gemeinten Sachen«³⁶ ihre Geschichtlichkeit hervorkehrt und damit gewissermaßen dem Einbruch der Geschichte in ihre Worte verfällt, statt die Geschichte beherrschen zu wollen. Eine zeitlos objektive Sprache, die jederzeit in allen ihren Teilen verständlich ist, wäre nur in einer völlig homogenen, einer »geschlossene[n] Gesellschaft« denkbar und ist dementsprechend nicht nur nicht zu verlangen, sondern ist, will man Adorno folgen, schlechterdings nicht möglich:

Vielmehr ist die Objektivität, die die Sprache »verständlich« macht, die gleiche, die dem Philosophen die Worte eindeutig zuordnet. Sie kann nicht gefordert werden; wo sie problematisch wurde, ist sie inexistent schlechthin und so wenig für den Philosophen vorbestimmt wie in der Gesellschaft nur zu vernehmen. Die abstrakt idealistische Forderung der Adäquation der Sprache an Gegenstand und Gesellschaft ist das genaue Widerspiel wirklicher Sprachrealität. In einer atomisierten, zerfallenen Gesellschaft die Sprache bilden mit Rücksicht aufs Vernommensein, heißt romantisch einen Stand der ontologischen Verbindlichkeit der Worte vortäuschen, der sogleich dementiert wird durch die Ohnmacht der Worte selber. Ohne geschlossene Gesellschaft gibt es keine objektive, damit keine wahrhaft verständliche Sprache.³⁷

Die Forderung, Sprache zu bilden »mit Rücksicht aufs Vernommensein« – also die Angemessenheit der Rede im Hinblick auf deren Verständlichkeit für die Rezipientinnen und Rezipienten –, wird von Adorno nicht etwa allein hinsichtlich des Gegenstands relativiert, für

33 GA 2, 27–36.

34 GS I, 368.

35 Ebd.

36 Ebd.

37 Ebd., 367.

den die Angemessenheit ebenso gilt wie fürs Publikum. Vielmehr eignet den Worten selbst diese Kraft der Verständlichkeit nicht; sie widerspricht der »wirkliche[n] Sprachrealität«, deren Begriffe aufgrund ihrer Geschichtlichkeit keineswegs eindeutig definiert sind oder verbindlich zu definieren wären. Der philosophische Sprachgebrauch ragt stets in eine in sich heterogene, eine fragmentierte Geschichtlichkeit hinein, die eine stabile Beziehung zwischen Wort und Gegenstand hintertreibt. Deshalb gibt es keine »objektive«, eindeutig auf bestimmte Gegenstände weisende und also auch »keine wahrhaft verständliche Sprache«.

Wo der frühe Nietzsche der Rhetorikvorlesungen die »Conventionen der Sprache«³⁸ als gesellschaftlich gebildet voraussetzt, sie damit aber zugleich ihrer Unangemessenheit gegenüber den Gegenständen überführen und ihre innere tropische und figürliche Struktur freilegen will – die ihre eigentlich durch die Konventionen gegebene Verständlichkeit unterminiert –,³⁹ setzt Adorno noch nicht einmal diese Konventionen voraus. Da eine allgemeine Verständlichkeit im Verhältnis von Produzentinnen und Rezipienten der Sprache eine einheitliche Gesellschaft mit einheitlichem Sprachgebrauch erfordern würde, ist sie in einer atomisierten Gesellschaft nicht unvermittelt zu erlangen. Deshalb sei die »intendierte Verständlichkeit philosophischer Sprache [...] heute in allen Stücken als Trug zu enthüllen«.⁴⁰ Denn die Verständlichkeit

ist entweder banal: setzt also naiv Worte als vorgegeben und gültig, deren Beziehung zum Gegenstand in Wahrheit problematisch wurde; oder ist unwahr, indem sie unternimmt, jene Problematik zu verbergen; benutzt das Pathos von Worten, die der geschichtlichen Dynamik enthoben scheinen, um den Worten geschichtslose Gültigkeit und in eins damit Verständlichkeit zu vindizieren.⁴¹

Die »radikale Schwierigkeit aller ernsthaften philosophischen Sprache« veranschlagt Adorno zwar erst für das Denken »heute«, aber nur, insofern der »gründende[] Anteil« der Sprache »an der Erkenntnis« nun »wieder manifest« wird, während er »zur idealistischen

38 KSA 1, 878.

39 Vgl. das Kapitel »Zur Dunkelheit der Rede in Nietzsches Rhetorikvorlesungen« oben.

40 GS 1, 367.

41 Ebd., 367f.

Zeit« nur »latent« waltete.⁴² Dabei bezieht sich die »Denkform«, um die es Adorno zu tun ist, als Sprachkritik auf die »ästhetische Dignität der Worte«⁴³ und hat damit ihre Orientierung am sprachlichen Kunstwerk, das seinerseits Erkenntnischarakter erlangt:

Als kraftlose Worte sind kennbar solche, die im sprachlichen Kunstwerk [...] der ästhetischen Kritik bündig verfielen, während sie sich bislang der philosophischen Gunst ungeschmälert erfreuen durften. Es ergibt sich damit konstitutive Bedeutung der ästhetischen Kritik für die Erkenntnis. [...] Es läßt sich die wachsende Bedeutung philosophischer Sprachkritik formulieren als beginnende Konvergenz von Kunst und Erkenntnis. Während Philosophie sich der bislang nur ästhetisch gedachten, unvermittelten Einheit von Sprache und Wahrheit zuzukehren hat, ihre Wahrheit dialektisch an der Sprache ermessen muß, gewinnt Kunst Erkenntnischarakter: ihre Sprache ist ästhetisch nur dann stimmig, wenn sie »wahr« ist: wenn ihre Worte dem objektiven geschichtlichen Stande nach existent sind.⁴⁴

Die »beginnende Konvergenz von Kunst und Erkenntnis« heißt für das Problem des Verstehens, dass der Anspruch auf ein nur begriffliches und mithin vollständig begreifliches, weil durch Konventionen gesichertes Darstellungsverfahren der Philosophie von Adorno verabschiedet wird. Denn eine definitorisch-begriffliche Darstellung anzustreben ist aussichtslos, setzt man einmal den wesentlich sprachlichen und geschichtlichen Charakter der Erkenntnis voraus. An die Stelle der statischen Verwendung überkommener Begriffe soll deshalb ein Verfahren treten, das sich durch den Modus der »ästhetischen Kritik« am sprachlichen Kunstwerk orientiert und dabei umgekehrt der Kunst aufgrund ihrer fortgeschrittenen Darstellungsverfahren Erkenntnischarakter zugestehen will und muss, will es sich nicht selbst widersprechen. Wenn damit der »ästhetische Essay«⁴⁵ die überkommene erste Philosophie nicht einfach kritisiert, sondern das von Adorno beschriebene Verfahren selbst *Prima Philosophia* zu sein beansprucht,⁴⁶ läuft es allerdings Gefahr, an die Stelle des

42 Ebd., 369.

43 Ebd., 370.

44 Ebd.

45 Ebd., 344.

46 Vgl. ebd., 343.

Denkens unmittelbar das Dichten, das »sprachliche[] Kunstwerk«,⁴⁷ zu setzen. Die These einer »beginnende[n] Konvergenz von Kunst und Erkenntnis« ist deshalb auch und gerade aus einer an Adorno orientierten Sicht der Dinge mit dialektischer Vorsicht zu handhaben und mit dem in den *Noten zur Literatur* ebenso wie in zahlreichen Wendungen der *Ästhetischen Theorie* geforderten Festhalten am Begrifflichen abzugleichen, das der ›beginnenden Konvergenz‹ Inhalt gebietet, die Adorno zu Beginn der 1930er Jahre programmatisch postuliert. Denn durch die Konvergenz käme nicht nur die Philosophie sich selbst abhanden – es stünde also anstelle eines hegelschen Endes der Kunst in der Philosophie ein Ende der Philosophie in der Kunst an –, sondern mit der Philosophie auch die Kunst, die, wie Adorno nicht müde wird festzustellen, der Philosophie je schon bedürfe.⁴⁸ Philosophie und Kunst sind aufs Engste aufeinander verwiesen; aber sie verschwänden beide, sobald sie identisch würden.

Als Scharnierstelle dieses Verweisungszusammenhangs von Philosophie und Kunst fungiert der Anlage nach bereits beim frühen, aber mehr noch beim späteren Adorno das Moment der Unverständlichkeit. Die Unverständlichkeit, Unbegreiflichkeit oder Rätselhaftigkeit⁴⁹ bezeichnet dabei, dem Problem entsprechend, sowohl eine *Bindung* als auch eine *Entkoppelung* von Philosophie und Kunst. Eine Bindung: Das philosophische Darstellungsverfahren, wie Adorno es ab der Frankfurter Antrittsvorlesung und den *Thesen über die Sprache des Philosophen* entwickelte, orientiert sich in seiner

47 Ebd., 370.

48 Vgl. z.B. GS 7, 391: »Jedes Kunstwerk bedarf, um ganz erfahren werden zu können, des Gedankens und damit der Philosophie [...].« Vgl. zu Adornos Festhalten am Begrifflichen in den Essays zur Literatur auch Philipp von Wussow, *Adorno über literarische Erkenntnis*, in: Nicolas Berg, Dieter Burdorf (Hg.), *Textgelehrte. Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie* (Göttingen 2014), 159–183, hier 173 f.

49 Adorno verwendet alle drei Begriffe, am prominentesten den der Rätselhaftigkeit. Mitunter spricht er im gleichen Zusammenhang auch von Fremdheit. Die verschiedenen Implikationen und Akzentuierungen, die sich aus dem jeweiligen Begriff ergeben, werde ich jeweils an entsprechender Stelle berücksichtigen. Vorausblickend und verallgemeinernd lässt sich feststellen, dass der Begriff der Unverständlichkeit bei Adorno an den Begriff des ästhetischen Verstehens gebunden ist, der Begriff der Unbegreiflichkeit eng mit Adornos Begriffskritik zusammenhängt, wie sie auch in der *Negativen Dialektik* entwickelt wird, und der Begriff der Rätselhaftigkeit ein universales, beinahe anthropologisches Moment von Kunst hervorhebt. Insbesondere der Begriff der Unverständlichkeit zielt auf eine Auseinandersetzung mit dem einzelnen Kunstwerk und führt deshalb für eine an der detaillierten Analyse ihrer Gegenstände interessierte Ästhetik am weitesten.

Kritik einer nur scheinbar verständlichen philosophischen Sprache negativ an den fehlenden gesellschaftlichen und sprachhistorischen Voraussetzungen dafür, positiv aber an der Kunst, und zwar am direktesten am »sprachlichen Kunstwerk«. ⁵⁰ Gerade durch die Orientierung an der Kunst verabschiedet es die nicht einlösbare Forderung nach einer intendierten Verständlichkeit der philosophischen Sprache. Eine Entkoppelung: Das philosophische Darstellungsverfahren, das Adorno umreißt, hat qua Kritik der Verständlichkeitsvoraussetzungen philosophischer Sprache zwar selbst Anteil am Moment der Unverständlichkeit; seine vordringliche Aufgabe als Ästhetik ist es aber, das Moment der Unverständlichkeit nicht an der Philosophie, sondern am Kunstwerk aufzuweisen. Nur wo sich die Ästhetik vom Kunstwerk *unterscheidet*, ist sie in der Lage, zu verstehen, *dass* sie das Kunstwerk nicht versteht; nur vom Begriff aus wird etwas *als* Unbegreifliches bestimmbar. Das »Kunstähnliche des Essays«, ⁵¹ soweit man es auch für Adornos ästhetische Theorie veranschlagen darf, impliziert deshalb, dass sich Adornos Ästhetik durch Ähnlichkeit (keineswegs Identität) mit der Kunst *zwischen* der begrifflichen Arbeit von Hegels Vorlesungen über die Ästhetik – die neben Kant bei aller Kritik der wichtigste Orientierungspunkt bleiben ⁵² – und der Konvergenz mit der Kunst bewegt, ohne jedoch die Grenze zur Kunst zu überschreiten. Die Bestimmung der Unverständlichkeit des Kunstwerks ist nicht selbst unverständlich; sie hat nicht selbst teil am Kunstwerk, sondern ist die Figur einer *Distanznahme* zur Kunst in der kunstaffinen Ästhetik. Die Rätselhaftigkeit des Kunstwerks ist denn auch nicht an sich gegeben, sondern entspringt und entspricht dieser Distanznahme. Die Rätsel »entstehen erst in der Deutung« ⁵³ – und desavouieren diese zugleich, da sie nicht lösbar sind. ⁵⁴ Adornos Ästhetik schafft sich so gewissermaßen selbst ein Problem, das sie

50 GS I, 370.

51 GS II, 26.

52 Vgl. die eindringlichen Äußerungen dazu in der Ästhetik-Vorlesung von 1958/59 (NL IV 3, 12f. und 16).

53 Alexander García Düttmann, *Das Gedächtnis des Denkens*. Versuch über Heidegger und Adorno (Frankfurt am Main 1991), 106.

54 Plessners Überlegung, die ästhetische Theorie sei »durch den aenigmatisch-mimetischen Vordergrundcharakter des Kunstgebildes provoziert« (Helmuth Plessner, *Zum Verständnis der ästhetischen Theorie Adornos*, in: Philosophische Perspektiven 4 [1972], 126–136, hier 132), übersieht, so einsichtig sie wirkt, dass in Adornos Ästhetik der Rätselcharakter kein An-sich des Kunstwerks ist, sondern eine relationale Struktur aufweist, die sich überhaupt erst im Deutungsversuch voll ausbildet.

nicht umgehen kann, das ihr aber erlaubt, sich den Kunstwerken anzunähern, ohne mit ihnen zusammenzufallen. Die Allgemeinheit der postulierten Unverständlichkeit ist dabei der sicherste Ausweis, dass es sich um eine philosophische Begriffsarbeit handelt, die aber zugleich die Philosophie gegenüber der Kunst in ihre Schranken weist. Für Adorno ist weder die Ästhetik ohne Versenkung in das einzelne Kunstwerk zu haben – denn die Theorie setzt »als ihre eigene Bedingung, nicht als Beleg und Beispiel konkrete Analysen voraus«⁵⁵ –, noch kommt die Versenkung ohne die begriffliche Arbeit einer allgemeinen Ästhetik aus: »Keine Theorie, auch nicht die ästhetische, kann des Elements von Allgemeinheit entraten.«⁵⁶ Allgemein ist die Ästhetik nicht nur im Hinblick auf ihre Begrifflichkeit, sondern auch, weil ihre Einsichten nicht nur ein jeweils singuläres Kunstwerk betreffen. Diese Allgemeinheit ist aber mit der Betrachtung des einzelnen Werks, mit der »Freiheit zur Singularität«,⁵⁷ derart eng verflochten, dass die Vermittlungsbewegung, die die Ästhetik bei Hegel leisten will, am einzelnen Werk, an den Werken, an denen sie sich orientiert und ohne die sie vollkommen leer wäre, gleichsam hängen bleibt. Die Kunst ist mit ihren Allgemeinbestimmungen nicht identisch.⁵⁸ Denn das einzelne Werk fügt sich, ist es unbegreiflich, nicht dem allgemeinen Begriff, den sich die Ästhetik von ihm machen will und muss. Ebendiese Unbegreiflichkeit ist aber wiederum begrifflich allgemein und deshalb Voraussetzung einer aufs Allgemeine zielenden Ästhetik, die jeweils vor dem einzelnen Kunstwerk bei vollem Bewusstsein scheitert, wenn sie es zu verstehen oder auf den Begriff zu bringen sucht – und *in* diesem Scheitern sich als allgemeine konstituiert.

Diese den Bezug unterbrechende Bezugnahme im Begriff der Unbegreiflichkeit nimmt Adorno nicht nur für die ästhetisch informierte *Deutung* des Kunstwerks in Anspruch, sondern beschreibt sie auch soziologisch als *Erfahrung* moderner Kunst. Im Folgenden wird deshalb in einem ersten Schritt Adornos Soziologie der Unverständlichkeit in dem Vortrag *Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?*⁵⁹ mit entsprechenden Querverweisen zur *Ästhetischen Theorie* nachgezeichnet. In einem zweiten Schritt werde ich diese Soziologie der Unverständlichkeit, in der Adorno die Frage nach der

55 GS 7, 392.

56 Ebd., 504.

57 Ebd., 532.

58 Vgl. ebd., 496.

59 GS 18, 824–831.

»Unverständlichkeit der Kunstwerke«⁶⁰ nicht »für die Kunst selber und ihre konkrete Gestalt, sondern für das Publikum« stellt,⁶¹ mit der Analyse einer ebensolchen »konkreten Gestalt« im Essay über Hans G Helms' Sprachpartitur *Fa:m' Abniesgwow* in den *Noten zur Literatur*⁶² konfrontieren. Ausgehend vom Zusammenhang der beiden Perspektiven soll in einem dritten Schritt Adornos Denken der Unverständlichkeit in der *Ästhetischen Theorie* mit besonderem Augenmerk auf die mit diesem Denken einhergehende Kritik der Hermeneutik untersucht werden. Die dabei leitende Fragestellung nach dem Ort des Unverständlichkeitsbegriffs in Adornos Ästhetik schließt mit Blick auf die Hermeneutikkritik an die vorangehenden Ausführungen zu Heideggers Hermeneutik an und weist auf die folgenden zu Celans Poetik der Dunkelheit voraus, deren Gemeinsamkeiten mit Adornos Denken der Unverständlichkeit zugleich explizit machen, was seit der antiken Rhetorik latent vorhanden und bei Adorno zum Greifen nahe ist: eine Ethik der Unverständlichkeit.

Soziologie der Unverständlichkeit

In seinem frühen musiksoziologischen Rundfunkvortrag *Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?*⁶³ setzt Adorno voraus, dass von der »neuen Kunst« trotz ihrer divergenten Gestalten in einer Allgemeinheit gesprochen werden kann, die nicht alle Kunstwerke ab dem ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert betrifft, wohl aber jene Kunst, deren Modernität sie von älterer Kunst fundamental unterscheidet, und zwar durch den Schock, den sie ausgelöst hat und den ebenjene Schwerverständlichkeit bedingt, nach der Adorno fragt: »Ich rede also nur von jener Kunst, die Sie alle als spezifisch modern in jenem Sinne empfinden, dem eben der Choc über die Fremdheit und Rätselgestalt beigesellt ist, welcher aller Rede von Schwerver-

60 Ebd., 826.

61 Ebd., 824.

62 GS 11, 431–446.

63 Der Erstdruck erfolgte 1931 in den *Blättern der städtischen Bühnen Essen* (vgl. GS 19, 647). Der Titel des Vortrags spielt auf Alban Bergs Aufsatz *Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?* von 1924 an; vgl. Julia Heimerdinger, *Sprechen über Neue Musik*. Eine Analyse der Sekundärliteratur und Komponistenkommentare zu Pierre Boulez' *Le Marteau sans maître* (1954), Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956) und György Ligetis *Atmosphères* (1961) (Berlin 2014), 1, Anm. 1.

ständigkeit eigentlich zugrunde liegt.«⁶⁴ Wenn Adorno damit die Modernität der Kunst nicht historisch allgemein, sondern *normativ* setzt,⁶⁵ so verwendet er die Kategorie der Schwerverständlichkeit gleichwohl *deskriptiv*, weil er die Rezeption der neuen Kunst im Blick hat und »nicht innerlich von den Bedingungen der Schwerverständlichkeit reden« will.⁶⁶ Die soziologische Fragerichtung bezieht sich dabei nicht auf vorliegende empirische Befunde, sondern bringt ihren Bescheid als derart evident vor, dass er sich auf zumindest plausible Weise auch direkt auf das Rundfunkpublikum, dem Adorno seine Einsichten vorträgt, übertragen lässt: »Ich stelle also die Frage von Anbeginn nicht für die Kunst selber und ihre konkrete Gestalt, sondern für das Publikum, das ihr gegenüber sich findet; ich frage soziologisch, nicht ästhetisch; ich möchte fast an Sie selber die Frage richten, warum Sie, wie ich annehmen darf in Ihrer überwiegenden Mehrheit, die neue Kunst schwer verstehen.«⁶⁷ Adorno fragt also nach dem Publikum, nach den Gründen einer bestimmten Rezeption, genauer: deren Ausbleiben, wo die neue Kunst schwer verständlich erscheint. Die Fragerichtung vom Publikum zur Kunst mag mit Blick auf Adornos spätere Kritik an der Rezeptionsästhetik überraschen.⁶⁸ Er stellt aber die Frage so, dass sie das *Verhältnis* von Produktion und Rezeption betrifft. Die Schwerverständlichkeit zeigt eine Störung dieses Verhältnisses an, die eine emotionale »Unmittelbarkeit der Wirkung« ausschließt, wie sie das »Cliché« der »älteren Kunst« zuschreibt,⁶⁹ und die Vermittlung nur *als* Störung, die die Vermittlung zugleich irritiert, zu denken erlaubt. Darin liege

die Grunderfahrung der Schwerverständlichkeit von neuer Kunst: nämlich die, daß die Produktion von Kunst, also das Material, die

64 GS 18, 824.

65 Vgl. dazu die Bewertung von Rimbauds Modernitätsforderung mit Akzent auf dem *falloir* in der *Ästhetischen Theorie*: »Das Rimbaudsche *il faut être absolument moderne*, modern seinerseits, bleibt normativ.« (GS 7, 286) Für einen Versuch, Adornos Orientierung an der modernen Kunst zu historisieren, vgl. Burkhardt Lindner, »*Il faut être absolument moderne*«. Adornos Ästhetik: Ihr Konstruktionsprinzip und ihre Historizität, in: ders., W. Martin Lüdke (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie*. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne (Frankfurt am Main 1980), 261–309.

66 GS 18, 824.

67 Ebd. Vgl. zu Adornos Verhältnis zum Rundfunk, das für die Art und Weise der Formulierung hier mitbestimmend ist, Klaus Reichert, *Adorno und das Radio*, in: *Sinn und Form* 62 (2010), 454–465.

68 Vgl. zu Adornos Kritik der Rezeptionsästhetik GS 7, 206, 339, 362f., 395.

69 GS 18, 824f.

Forderungen und Aufgaben, die der Künstler bei seiner Arbeit vorfindet, prinzipiell sich geschieden hat von der Konsumtion, also den Voraussetzungen, Ansprüchen und Auffassungsmöglichkeiten, die der Leser, Betrachter oder Zuhörer den Kunstwerken entgegenbringt. Wenn man vom befangenen Spezialistentum der modernen Künstler redet, oder wenn man, philiströs, gegen das Ideal des *l'art pour l'art* wettet [...], so meint man nichts anderes als jene Entfremdung zwischen Produktion und Konsumtion; jene heute vollends radikale Verdinglichung aller Kunst, die sie dem unmittelbaren Gebrauch und damit der unmittelbaren Verständlichkeit entzieht.⁷⁰

Die »Entfremdung zwischen Produktion und Konsumtion« ist Adorno zufolge der Grundzug der Erfahrung moderner Kunst, einer Erfahrung, die sich selbst dem ästhetischen Gegenstand gegenüber als nicht adäquat begreift oder die Unzulänglichkeit der künstlerischen Produktion aufweisen will, die »Fehlentwicklung der Kunst«.⁷¹ Das Missverhältnis von Produktion und Rezeption ist dabei zwar Kriterium einer Kunst, die sich nicht ohne Vermittlung erschließt und gerade darin ihre Reflexionswürdigkeit für die Ästhetik bestätigt. Dass sich neue Kunst »dem unmittelbaren Gebrauch und damit der unmittelbaren Verständlichkeit« entziehe, ist aber nicht nur Zeichen ihres reflexiven Potentials, sondern verweist nach Adorno auch auf die »Verdinglichung« der Kunst, die nolens volens in ihrem Warencharakter begründet liegt: »Die Verdinglichung der Kunst ist das Resultat einer gesellschaftlich-ökonomischen Entwicklung, die alle Güter in Waren verwandelt, abstrakt tauschbar gemacht und sie damit von der Unmittelbarkeit des Gebrauchs losgerissen hat.«⁷² Die Verdinglichung entspricht durch den Verlust an Gebrauchswert – d.h. historisch durch die Autonomisierung »gegenüber der kultischen und zeremonialen Funktion früherer Kunstübung«⁷³ – der ökonomischen Struktur einer universalisierten Tauschbarkeit aller Dinge, deren Gebrauchswert durch den abstrakten Warenwert

70 Ebd., 825.

71 Ebd. Die Annahme einer »Fehlentwicklung der Kunst« in der klassischen Moderne ist für Adorno durchaus nicht nur der Ausweis von völligem Kunstunverstand, von »Dummheit« (ebd., 829), sondern kann auch den Voraussetzungen einer hochreflektierten Ästhetik entspringen, etwa dem Begriff des Realismus beim späten Lukács, wie Adorno im Essay zur *Erpreßten Versöhnung* zu zeigen versucht (GS 11, 251–280).

72 GS 18, 825.

73 Ebd., 825f.

ersetzt wird. Der ökonomische Wert treibt einen Hiat zwischen den Gegenstand und seine immanenten Möglichkeiten der Verwendung, da er von diesen unabhängig ist. Auch die Kunst ist laut Adorno »gesellschaftlich produziert«⁷⁴ und entspricht deshalb jeweils dem Stand der gesellschaftlichen Entwicklung, der für die Kunstproduktion ebenso unhintergebar ist wie für alle anderen Produktionsbereiche: »So wenig eine hochrationalisierte Gesellschaft selber sich in eine naturwüchsige zurückführen läßt, so wenig ihre künstlerischen Produkte. Die Forderung, Kunst allgemeinverständlich anzulegen, ist aber mit der nach einer solchen Rückverwandlung identisch.«⁷⁵ An dieser Stelle von Adornos Argumentation wird deutlich, dass seine Soziologie der Unverständlichkeit auf eine ökonomisch informierte Kritik der Gesellschaft zielt. Wenn er einleitend feststellt, dass er »nicht innerlich von den Bedingungen der Schwerverständlichkeit reden« möchte,⁷⁶ so folgt in seiner Analyse die Schwer- und die Unverständlichkeit direkt aus der ökonomischen Entwicklung der Moderne. Darin liegt die Stärke und allumgreifende Kohärenz der Analyse für eine Theorie der Gesellschaft, unabhängig davon, ob man sie in dieser Form gutheißen will. Zugleich liegt in der Zurückführung der Kunst auf ihre sozioökonomischen Bedingungen aber die argumentative Schwäche von Adornos früher Theorie der Schwer- bzw. Unverständlichkeit. Denn die Reduktion der ästhetischen auf eine soziologische und ökonomische Perspektive reduziert auch die fehlende Verständlichkeit moderner Kunst soziologisch und ökonomisch. Die so angelegte Theorie scheint die Frage offenzulassen, *wo* in ihr eine Ästhetik zu verorten wäre, die nicht nur die allgemeinen gesellschaftlichen Bedingungen der Kunstrezeption herausstellt, sondern auch das einzelne Kunstwerk in seiner spezifischen Gestalt in den Blick nehmen kann. Das einzelne Werk unterliegt, unter diesen Voraussetzungen besehen, ökonomischen Bedingungen, die auch seine spezifische Gestalt bestimmen.

Deshalb ist für den frühen Adorno einerseits eine Analyse der Verdinglichung und der damit fehlenden Verständlichkeit der Kunst identisch mit einer allgemeinen ökonomischen Geschichte der Gesellschaft: »Darstellen, wie es zu dieser Entfremdung [zwischen Produktion und Konsumtion der Kunst; F.Ch.] kam, hieße nicht weniger als die Geschichte unserer Gesellschaft entwerfen.«⁷⁷ Dazu

74 Ebd., 826.

75 Ebd.

76 Ebd., 824.

77 Ebd., 826.

gehört umgekehrt auch die gezielte Reduktion der Entfremdung in jenen Kunstprodukten, deren Warenwert am reinsten ausgeprägt ist und die diesen zugleich durch ihren Gebrauchswert transzendieren: die »Gebrauchskunst, die der Zerstreuung dient, Unterhaltungskultur und Kitschdrucke, Tonfilm und Tanzschlager«, die sich »auf längst überholtem technischen Niveau« bewegen⁷⁸ und ebendeshalb verständlich erscheinen. Der Gebrauchswert kann mithin auch als gesellschaftliches Verhaltensmodell figurieren. Wenn Adorno ein Jahrzehnt später gemeinsam mit Horkheimer die »Geschichte unserer Gesellschaft« in der *Dialektik der Aufklärung* in der Tat rekonstruiert, so ist im Anhang zum »Schema der Massenkultur« die »Reduktion gerade des Fremden und Unverständlichen« die Voraussetzung der Befehlsstruktur, der »zweiwertigen Logik von do und don't«, die die beiden Autoren in der »Massenkultur« erblicken.⁷⁹

Das Moment der Verdinglichung lässt sich aber andererseits auch produktionsästhetisch fassen. An dieser Stelle der Argumentation treibt Adornos soziologische Fragestellung, die zunächst nur das Publikum zu betreffen scheint, dann die Entfremdung zwischen der Produktion und der Rezeption von Kunst und schließlich die Geschichte der Gesellschaft insgesamt, über sich hinaus zu einer ästhetischen Analyse. Adorno *fragt* soziologisch, nicht ästhetisch, und kann gleichwohl ästhetisch *antworten*, da die gesellschaftlichen Strukturen die ästhetischen bedingen, ja gewissermaßen mit ihnen zusammenfallen.⁸⁰ Obgleich Adorno zu Beginn des Vortrags versichert, dass er »nicht innerlich von den Bedingungen der Schwerverständlichkeit reden« und deshalb auf die »Erörterung fachlicher Probleme« verzichten will,⁸¹ verlangt der gesellschaftlich produzierte Hiat zwischen Produktion und Rezeption der Kunst nach einer Erklärung dafür,

78 Ebd., 828f.

79 GS 3, 333. Zu Adornos kritischem, aber mitunter durchaus ambivalentem Verhältnis zur »Kulturindustrie« (ebd., 141 und passim) vgl. Angela Keppler, Martin Seel, *Adornos reformistische Kulturkritik*, in: Georg Kohler, Stefan Müller-Doohm (Hg.), *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts* (Weilerswist 2008), 223–234.

80 Diese Voraussetzung, die die gesellschaftskritische Dimension der Kunst keineswegs in Frage stellt, sondern im Gegenteil hervortreibt, teilt noch die *Ästhetische Theorie*; vgl. etwa GS 7, 350: »Der Prozeß, der in den Kunstwerken sich vollzieht und in ihnen stillgestellt wird, ist als gleichen Sinnes mit dem gesellschaftlichen Prozeß zu denken, in den die Kunstwerke eingespannt sind; nach Leibnizens Formel repräsentieren sie ihn fensterlos. Die Konfiguration der Elemente des Kunstwerks zu dessen Ganzem gehorcht immanent Gesetzen, die denen der Gesellschaft draußen verwandt sind.«

81 GS 18, 824.

weshalb auch in der Kunstproduktion eine ökonomisch bedingte Verdinglichung vorherrscht. Sind die »Produktionsprobleme in der Kunst«⁸² gesellschaftlich bedingt, kann die Unverständlichkeit nicht individuellen Produktionsästhetiken entspringen; vielmehr setzt sich die Verdinglichung in einer allgemeinen Weise im Material der Kunst durch:

Denn der Prozeß der Differenzierung, die fortschreitende Schwierigkeit der künstlerischen Lösungen kommt nicht aus dem intellektuellen Privatstand der einzelnen Künstler; es setzt sich auch nicht der gesellschaftliche Zustand mystisch in der Unverständlichkeit der Kunstwerke durch. Sondern die technische Differenzierung und damit die wachsende Schwierigkeit entspringt der Rationalisierung des künstlerischen Produktionsprozesses selber: daß nämlich, aller vorgegebenen Normen beraubt, der Künstler bei jedem Takt, den er schreibt, jedem Quadratcentimeter Farbe, den er setzt, fragen muß, ob er hier und so zu Recht steht. Die Antwort auf dies stete Fragen ist aber – im Material und ganz unabhängig vom Seelenzustand des Künstlers – mit der Differenzierung und damit Erschwerung gleichbedeutend.⁸³

Wenn die »Unverständlichkeit der Kunstwerke« der »Rationalisierung des künstlerischen Produktionsprozesses« entspringt, so entspricht diese Rationalisierung dem Autonomwerden der künstlerischen Produktion. Die Verfahrensweise der Produktion folgt nicht einer vorgegebenen heteronomen Funktion, die auch die Form der Kunstwerke mitbestimmt, sondern ist aus sich selbst, aus dem Material, zu begründen. Diese Arbeit am Material führt, entkoppelt von einem vorgegebenen Zweckzusammenhang, zu einer fortschreitenden Differenzierung noch in den kleinsten Einheiten des Werks, die die Schwierigkeiten der Rezeption und damit in den radikalen Ausprägungen der Moderne die Unverständlichkeit des Kunstwerks bedingt. Gerade die Autonomie künstlerischer Produktion stiftet laut Adorno den Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Verdinglichungsprozess

82 Ebd., 826.

83 Ebd., 826f. Das von den Herausgebern der *Gesammelten Schriften* versehentlich an dieser Stelle gesetzte Wort »unabhängigkeit« (»ganz unabhängigkeit vom Seelenzustand des Künstlers«, ebd., 827) ist oben nach Vergleich mit dem Erstdruck zu »unabhängig« korrigiert: Theodor Wiesengrund-Adorno, *Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?*, in: Der Scheinwerfer. Blätter der städtischen Bühnen Essen 2 (1931), 12–16, hier 13.

und zerreißt deshalb den Zusammenhang mit der Konsumtion. Die Unverständlichkeit ließe sich nur in einer unabhängig von den jeweiligen Differenzierungen formulierten programmatischen Absicht des Kunstproduzenten oder der Kunstproduzentin aufheben: »So sind die Künstler zwangsläufig auf eine Schwierigkeit, Differenziertheit und damit zunächst Unverständlichkeit verwiesen, der sie nur abstrakt, nämlich programmatisch-literarisch, entgegen können.«⁸⁴

Wenn Adorno von schwer verständlicher Kunst spricht, so erkennt er im Umschlag von der frühen zur klassischen Moderne – genannt werden Expressionismus, Konstruktivismus, Futurismus, Kubismus, Atonalität und Surrealismus⁸⁵ – nicht nur eine quantitative Verschärfung der Probleme in der Kunstrezeption, sondern einen qualitativen Umschlag, dessen Indikator der Schock ist, den die moderne Kunst ab den 1910er Jahren ausgelöst habe. Weder der Impressionismus noch Wagners Musiktheater seien, bei aller Schwierigkeit, so schockierend gewesen wie etwa der Expressionismus: »Damals waren gleichsam die Verbindungsdrähte zwischen Produzenten und Konsumenten noch nicht durchschnitten, sondern einzig komplizierter geschaltet.«⁸⁶ Der Übergang vom Impressionismus zum Expressionismus, von Wagners harmonischen Neuerungen zur Atonalität Schönbergs ist deshalb derjenige von einer *erschwert* Verständlichkeit zum Moment der *Unverständlichkeit*. Trotz des Titels von Adornos Vortrag, der auf Schwerverständlichkeit zielt und damit auf Verständnisschwierigkeiten, die im Prinzip auszuräumen wären, lassen die Formulierungen zur klassischen Moderne keinen Zweifel daran aufkommen, dass, mit Adornos Bild gesprochen, die Verbindungsdrähte zum Verständnis »durchschnitten« sind. Die neue Kunst scheint nicht nur schwer verständlich zu sein, sondern stellt grundsätzlich die Möglichkeit des Verstehens in Frage:

Darum ist der Choc der Unverständlichkeit, der vor 20 Jahren von Expressionismus und Kubismus und gar von den futuristischen Manifesten ausging, etwas qualitativ anderes als die Aufregung über Wagners angebliche Mitne, die angeblichen Kleckse der Impressionisten. Der Choc, der die neue Kunstbewegung unmittelbar vor dem Kriege begleitete, ist der Ausdruck dafür, daß der Sprung zwischen Produktion und Konsumtion radikal ward;

84 GS 18, 827.

85 Vgl. ebd., 824, 829.

86 Ebd., 829.

daß darum der Kunst nicht mehr die Aufgabe zufällt, eine allen gemeinsam vorgegebene Wirklichkeit abzubilden, sondern in ihrer Isoliertheit eben die Risse aufzudecken, die die Wirklichkeit verdecken möchte, um sicher bestehen zu können; und daß sie dadurch die Wirklichkeit von sich abstößt.⁸⁷

Wenn Adorno mit der neuen Kunst einen radikalen »Sprung« zwischen Produktion und Konsumtion ansetzt, der das Verstehen des Kunstwerks durch den »Choc der Unverständlichkeit« ersetzt, so beendet er seine Ausführungen gleichwohl damit, dass das Nichtverstehen durch eine Veränderung in der Konsumtion aufzuheben wäre, die selbst, ebenso wie die Produktion, geschichtlichen Veränderungen unterliegt. Diese Veränderlichkeit in der Sphäre der Konsumtion nicht berücksichtigt zu haben ist, so besehen, der »Fehler« bisheriger »Versuche, die Schwierigkeit der neuen Kunst zu beseitigen«.⁸⁸ Denn diese Versuche »erkannten zwar manchmal den dialektischen, geschichtlich in Widersprüchen bewegten Charakter der Produktion an, denken aber allemal noch die Konsumtion in weitem Umfang als statisch und unbewegt«.⁸⁹

Umreißt auch der spätere Adorno die Unverständlichkeit der Kunst relational, also stets bezogen auf das Verstehen, das nicht gelingt, aber gerade damit durchaus etwas zur Sache des Kunstwerks zur Sprache bringt, so ist Adornos frühe musiksoziologische Analyse trotz gegenteiliger Hinweise zuletzt von der Annahme getragen, die »Unverständlichkeit der Kunstwerke«⁹⁰ sei nicht integrales Moment der Erfahrung moderner Kunst, sondern im Prinzip überwindbar. Adornos Terminologie wechselt denn auch gegen Ende der Argumentation, unmittelbar nach den Ausführungen zum »Choc der *Unverständlichkeit*«, zum »*Unverständnis* gegenüber der neuen Kunst«, das eine psychologische Erklärung verlange.⁹¹ Wenn in der *Ästhetischen Theorie* das prinzipielle Unverständnis amüsischer Personen gegenüber der Kunst in engsten Zusammenhang mit der Rätselhaftigkeit der Kunst gebracht wird, so fällt als Berührung der Extreme dieses Unverständnis mit der ästhetisch avanciertesten Perspektive fast zusammen; es ist nicht zu überwinden, sondern sagt etwas zur moder-

87 Ebd.

88 Ebd., 831.

89 Ebd.

90 Ebd., 826.

91 Ebd., 829 (Hervorh. F.Ch.).

nen Kunst und zur Kunst überhaupt.⁹² Der frühe Adorno bezeichnet hingegen das Unverständnis als »Dummheit«, die psychologisch und soziologisch als »Verdrängungsmechanismus« gegenüber den »neuen Phänomenen«, die eine »Bedrohung« des Status quo mitbedingen,⁹³ begründet werden kann. Seine Argumente stehen nicht zuletzt im Kontext einer zeitgenössischen Debatte über Neue Musik, auf die der Erstdruck mit einer redaktionellen Vorbemerkung hinweist: »Nachstehender Beitrag ist ein Rundfunkvortrag; wir kommen im nächsten Heft auf diesen Artikel zurück.«⁹⁴ Obschon sich in der folgenden Nummer der *Blätter der städtischen Bühnen Essen* kein entsprechender Beitrag findet, fühlt sich Adorno durch den zwei Monate später ebenda abgedruckten *Exkurs über das Thema »Moderne Musik«* des Kunst- und Theaterkritikers Hans Georg Fellmann, der das mangelnde Verständnis für moderne Musik ebendieser Musik anlastet und unter anderem eine gemäßigte Rückkehr zur Tonalität fordert,⁹⁵ dermaßen angegriffen, dass er *Exkurse zu einem Exkurs* verfasst: eine polemische Erwiderung zu Fellmanns Beitrag, der in der Form eines Stellenkommentars gehalten ist.⁹⁶ Als Reaktion auf Adornos *Exkurse* publiziert wiederum Fellmann unter dem Titel *Haarspaltereien* eine nicht minder polemische Entgegnung.⁹⁷ Wenn Adorno damit auch publizistisch in einer für eine breitere Öffentlichkeit bestimmten Zeitschrift⁹⁸ der Unverständlichkeit das Wort redet, so glaubt er zugleich, dass die Probleme der Rezeption moderner Kunst durch eine Entwicklung der Rezeptionsvoraussetzungen im Prinzip aufzuheben wären. Durch entsprechende gesellschaftliche Veränderungen würde

92 Vgl. GS 7, 183.

93 GS 18, 829f.

94 Wiesengrund-Adorno, *Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?* [Erstdruck], 12.

95 Hans Georg Fellmann, *Exkurs über das Thema »Moderne Musik«*, in: Der Scheinwerfer. *Blätter der städtischen Bühnen Essen* 6 (1931), 12–14.

96 Theodor Wiesengrund-Adorno, *Exkurse zu einem Exkurs*, in: Der Scheinwerfer. *Blätter der städtischen Bühnen Essen* 9/10 (1932), 15–18. Vgl. die redaktionelle Bemerkung ebd., 15: »Nachstehender Beitrag wurde uns zugesandt als Entgegnung auf den in Heft 6 veröffentlichten Artikel »Exkurs über das Thema »Moderne Musik«« von Hans Georg Fellmann. Im Anschluß daran bringen wir eine Antwort Fellmanns, den wir gebeten hatten, zu den Ausführungen von Wiesengrund-Adorno Stellung zu nehmen.«

97 Hans Georg Fellmann, *Haarspaltereien*, in: Der Scheinwerfer. *Blätter der städtischen Bühnen Essen* 9/10 (1932), 18–21.

98 Vgl. Erhard Schütz, Jochen Vogt (Hg.), *Der Scheinwerfer*. Ein Forum der Neuen Sachlichkeit 1927–1933 (Essen 1986).

sich auch die Konsumtion moderner Kunst vom »Choc der Unverständlichkeit« erholen:

Wenn etwa die Disposition von Arbeitszeit und Freizeit anders wäre als heute; wenn die Menschen, gelöst vom Bildungsprivileg, in ihrer Freizeit sich sachlich und ausgiebig mit Dingen der Kunst befassen könnten; wenn nicht mehr ein dämonisch präziser Mechanismus von Reklame und Betäubung jeglicher Art sie in jedem Augenblick ihrer Freizeit von der Beschäftigung mit eigentlicher Kunst geflissentlich fernhielte – dann wäre prinzipiell das Bewußtsein der Konsumierenden so zu verändern, daß sie neue Kunst verstehen könnten, ohne daß die neue Kunst darum verdummten müßte.⁹⁹

Diese Einschätzung in dem 1931 publizierten Vortrag ist nicht nur allzu optimistisch in Hinsicht auf die gesellschaftlichen Entwicklungen. Adorno widerspricht mit dieser Schlussfolgerung auch sich selbst in Bezug auf seine vorangehenden Bemerkungen zur Produktionsästhetik. Er negiert die Einsichten seiner eigenen ästhetischen Analyse – einer Analyse, in der die Unverständlichkeit mit der Differenzierung en détail im Kunstwerk einhergeht und damit die Künstlerinnen und Künstler selbst betrifft¹⁰⁰ – zugunsten einer wiederum soziologischen Argumentation, von der der Text ausgeht und die ihn trotz seiner ästhetischen Argumente auch beschließt. Wenn das Problem der Unverständlichkeit mit mehr »Freizeit« zu lösen wäre, in der man sich »ausgiebig mit Dingen der Kunst befassen« könnte, würde dies nicht nur die Konsumtion verändern, sondern beträfe die inneren Strukturen der Kunstwerke, die nur vorläufig noch nicht auf allgemeines Verständnis stießen und in Kunstdingen unterrichteten Rezipientinnen und Rezipienten bereits verständlich sein müssten.¹⁰¹ Dass es um das Verstehen neuer Kunst auch für die ästhetisch informierten Rezipienten und Rezipientinnen womöglich nicht so einfach bestellt ist, versuchen hingegen sowohl Adornos spätere materiale Analysen einzelner Kunstwerke zu zeigen als auch seine allgemeineren Bestimmungen der Unverständlichkeit in der *Ästhetischen*

⁹⁹ GS 18, 831.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., 827.

¹⁰¹ Das scheint tatsächlich impliziert zu sein, wenn Adorno zu Beginn des Vortrags sein Publikum darüber unterrichtet, dass es in seiner »überwiegenden Mehrheit« – also durchaus mit Ausnahmen – »die neue Kunst schwer« verstehe (ebd., 824; Hervorh. F.Ch.).

Theorie. Diese Bestimmungen heben zwar ebenfalls die relationale Qualität der Unverständlichkeit nachdrücklich hervor, entdecken aber in der Unverständlichkeit eine Dimension der Kunst, die nicht mehr nur die moderne Kunst, sondern Kunst überhaupt betrifft – und damit über die zeitgebundene Diagnose einer vorübergehenden Unverständlichkeit moderner Kunst entschieden hinausweist. Was der frühe Adorno »Choc der Unverständlichkeit« nennt, ist dann nicht die Folge eines vor allen Dingen ökonomisch zu begründenden Unverständnisses gegenüber der Kunst. Vielmehr zeigt es ein Moment an, das die »Fremdheit und Rätselgestalt«¹⁰² der Kunst nicht mehr nur auf eine ökonomische »Entfremdung zwischen Produktion und Konsumtion«¹⁰³ in der Moderne zurückführt, sondern auf andere Weise zu denken erlaubt. Der »Choc« vor der »Fremdheit« führt in der *Ästhetischen Theorie* zu einem »Staunen« über das »Fremde«.¹⁰⁴

Prämissen einer Philologie der Unverständlichkeit

»[G]estern hatte ich in Köln, wo ich wegen des Musikfestes der IGNM mich zwei Tage aufhielt, ein langes Gespräch über Sie und Ihre Arbeit mit Herrn Helms, dem Autor von *Aniesgwow*. Sie werden sicherlich von ihm oder von einem aus seinem Freundeskreis bald etwas hören. Es handelt sich wohl doch um die avancierteste künstlerische Gruppe, die man heute auf deutschem Boden findet.«

Adorno an Celan am 13. Juni 1960¹⁰⁵

Auch wenn es sich bei Adornos Vortrag *Voraussetzungen* um eine Gelegenheitsarbeit »[a]us Anlaß einer Lesung von Hans G. Helms« handelt,¹⁰⁶ haben die darin vorgebrachten Überlegungen einen ausgesprochen prinzipiellen Charakter. Adorno beschränkt sich nicht auf eine Erläuterung von Helms' literarisch-musikalischem Werk *Fa:m' Abniesgwow*,¹⁰⁷ sondern exponiert in der Auseinandersetzung mit

102 Ebd., 824.

103 Ebd., 825.

104 GS 7, 191.

105 Theodor W. Adorno, Paul Celan, *Briefwechsel 1960–1968*, hg. von Joachim Seng, in: Frankfurter Adorno-Blätter 8 (2003), 177–200, hier 181.

106 GS 11, 431. Der Vortrag wurde am 27. Oktober 1960 in Köln gehalten und 1961 in den *Akzenten* erstpubliziert (vgl. ebd., 699).

107 Hans G. Helms, *Fa:m' Abniesgwow* (Köln 1959–1960). Das Werk ist bislang von der Literaturwissenschaft kaum zur Kenntnis genommen worden. Die von Richard Klein und Johann Kreuzer an der Adorno-Forschungsstelle der

dem Werk auch allgemeine Überlegungen zur modernen Kunst und zur Kunst überhaupt. Anders als im Radiovortrag *Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?* führt nicht die allgemeine Fragestellung zu einigen wenigen spezifischen Bemerkungen im Bereich der Ästhetik, etwa über die Unterscheidung atonaler Kompositionsverfahren von tonalen,¹⁰⁸ sondern ein zeitgenössisches Werk weist Charakteristika auf, die bestimmte allgemeine Charakteristika der modernen Kunst mit besonderer Deutlichkeit vor Augen führen sollen. Der Helms-Vortrag ist in manchen Formulierungen mit dem Essay über Becketts *Endspiel* verwandt.¹⁰⁹ Wenn er im Unterschied zum Beckett-Essay keine ausführlichen Textanalysen oder gar Interpretationsversuche enthält, so ist das nicht schlicht ein Versäumnis oder das Zeichen von Adornos Unwilligkeit, sich mit dem Kunstwerk, um das es ihm zu tun ist, eingehender auseinanderzusetzen. Vielmehr entspringt dies einem Sachproblem, das Adorno im ersten Satz des Vortrags, der sich den Anschein einer *Captatio Benevolentiae* gibt, benennt: »Mein Anspruch kann nicht sein, durch Interpretation das Verständnis des Textes FA: M¹AHNIESGWOW zu erleichtern.«¹¹⁰ Die darauffolgende Bemerkung hält zwar den Anschein der Bescheidenheit aufrecht, indem Adorno darauf hinweist, dass zu »einer solchen Interpretation, die langer Versenkung bedürfte, [...] andere, aus dem

Universität Oldenburg betreute Internationale Adorno-Bibliographie enthält keinen einzigen Beitrag zu Adorno und Helms. Helms findet aber aufgrund seiner engen Kontakte zu Komponisten wie John Cage, Pierre Boulez, György Ligeti und Karlheinz Stockhausen Berücksichtigung in Darstellungen zur Neuen Musik; vgl. z.B. Michael Custodis, *Die soziale Isolation der neuen Musik*. Zum Kölner Musikleben nach 1945 (Stuttgart 2004).

108 Vgl. GS 18, 827.

109 Auf die Nähe zum Beckett-Essay weist auch Ludger Schwarte hin: *Die Regeln der Intuition*. Kunstphilosophie nach Adorno, Heidegger und Wittgenstein (München 2000), 91f., hier 91: »Es ist erstaunlich, die Isomorphie dieser Interpretation und der des ›Endspiels‹ zu konstatieren.« Ich gehe allerdings im Folgenden davon aus, dass es sich beim Essay über Helms gerade *nicht* um eine Interpretation handelt. Im Übrigen ist die Chronologie der Entstehung, von der Schwarte ausgeht – dass zunächst der Vortrag über Helms entstanden sei, dann der Beckett-Essay (ebd., 91) –, umzukehren. Vgl. dazu Adornos Briefe an Helms vom 12.9.1960 (TWAA Br. 0588/64) und vom 7.10.1960 (TWAA Br. 0588/66). Adorno vermerkt, dass »die Beckettarbeit gewisse Punkte klären wird, die ich dann gewissermaßen als Mitgift in die ›Voraussetzungen‹ einbringen kann« (TWAA Br. 0588/64), und dass er »vorher [vor dem Diktat des Vortrags *Voraussetzungen*; F.Ch.] das Diktat meiner Beckett-Interpretation abschloß, mit der das Stück über Sie sehr tief zusammenhängt; an dem Beckett habe ich eine Reihe von Dingen mir selbst klären können, die dann dem Vortrag zugute gekommen sind« (TWAA Br. 0588/66).

110 GS 11, 431.

Kölner Freundeskreis von Helms, weit legitimer als er wären,¹¹¹ und scheint auch durchaus vorauszusetzen, dass eine Interpretation, obschon sie »langer Versenkung bedürfte«, möglich ist. Der gesamte folgende Vortrag führt sodann aber aus, aus welchen Gründen eine Interpretation von Helms' Werk nicht nur schwierig, sondern problematisch wäre und der inneren Struktur dieses Werks, wie sie auch dem Interpretationswilligen erscheint, entschieden widerspräche. Dass Adornos Anspruch nicht sein könne, »durch Interpretation das Verständnis des Textes FA: M'AHNIESGWOW zu erleichtern«, ist, wie sich im Argumentationszusammenhang des Vortrags zeigt, ein Imperativ. Das negierte »kann« ist nicht nur Ausdruck der Bescheidenheit oder des eigenen Unvermögens, sondern Kennwort eines Sollens: Der Anspruch *soll* nicht sein, durch Interpretation das Verständnis des Textes zu erleichtern. Was Adorno mit scheinbar vorsichtigen Formulierungen und mit einem vorsichtigen »Zudem« nach der die eigene Unzulänglichkeit im Vergleich mit dem »Kölner Freundeskreis« herausstellenden Bemerkung einleitet und anschließend ausführt, schließt an seine frühere These vom »Choc der Unverständlichkeit« an, der von der neuen Kunst ausgegangen sei,¹¹² und radikalisiert sie:

Zudem ist der Begriff des Verstehens auf einen hermetischen Text nicht frischfröhlich anzuwenden. Ihm wesentlich ist der Schock, mit dem er die Kommunikation heftig unterbricht. Das grelle Licht des Unverständlichen, das solche Gebilde dem Leser zukehren, verdächtigt die übliche Verständlichkeit als schal, eingeschliffen, dinghaft – als vorkünstlerisch. Das fremd Erscheinende qualitativ moderner Werke in geläufige Begriffe und Zusammenhänge zu übersetzen, hat etwas vom Verrat an der Sache.¹¹³

Zu verstehen ist der ›hermetische Text‹ nicht leichthin, weil »der Schock, mit dem er die Kommunikation heftig *unterbricht*«, ihm nicht äußerlich, also keineswegs nur das Hindernis ist, hinter dem für die gelehrte Exegetin oder für den in die vermeintliche Esoterik des Textes Eingeweihten der Sinn verborgen läge. Der auch in der *Ästhetischen Theorie* im Zusammenhang mit Trakl und Celan verwendete Begriff hermetischer Dichtung zeigt für Adorno keine Verborgenheit des Sinns an, sondern dessen prinzipielle Infrage-

111 Ebd.

112 GS 18, 829.

113 GS 11, 431.

stellung.¹¹⁴ Nicht *was* der Sinn sei, sondern *ob* es überhaupt Sinn gebe, ist dann die Frage.¹¹⁵ Denn die Unterbrechung der Kommunikation ist nicht vorläufig, sondern Helms' Werk »wesentlich«. Sie gehört dem Kunstwerk an und ist für den späteren Adorno nicht die Folge eines mangelnden ästhetischen Bewusstseins des Publikums, dem der frühe Adorno mit einer anderen »Disposition von Arbeitszeit und Freizeit« begegnen will, so dass »die Menschen [...] in ihrer Freizeit sich sachlich und ausgiebig mit Dingen der Kunst befassen könnten.«¹¹⁶ Das »grelle Licht des Unverständlichen«, das den Betrachter blendet, hat eine kritische Funktion, da es nicht nur die eigene, sondern auch die »übliche Verständlichkeit« in Frage stellt. Die Umkehrung der Unverständlichkeitsmetapher von der Dunkelheit zum »grelle Licht« – weder angesichts von Dunkelheit noch bei direktem Blick in ein grelles Licht ist etwas deutlich zu erkennen, mit Ausnahme der Dunkelheit oder des überhellen Lichts selbst – wirft den schockierten Betrachter, die schockierte Betrachterin gleichsam gewaltsam auf die *Bedingungen* ihrer Wahrnehmung zurück. Die Auseinandersetzung mit der fremden Erscheinung moderner Kunst ist deshalb zugleich eine Reflexion der Bedingungen der Hermeneutik, die gegenstandsorientierte Ästhetik ist eine Metahermeneutik:

Verstehen setzt einen geschlossenen Sinnzusammenhang voraus, der etwa durch Einfühlung vom Rezipierenden kann mitvollzogen werden. Unter den Motiven aber, die zu Konsequenzen wie FA: M'AHNIESGWOW führen, ist nicht das schwächste, die Fiktion eines solchen Sinnzusammenhangs wegzuräumen. Sobald die Reflexion der Kunstwerke jenen positiven metaphysischen Sinn bezweifelt, der im Werk sich kristallisiert und entlädt, muß sie auch die Mittel, die sprachlichen zumal, verwerfen, die implizit von der Idee eines solchen Sinnes zehren, der einen integralen und dadurch beredten Zusammenhang stiftet.¹¹⁷

114 Vgl. GS 7, 186 und 475–477. Für nähere Erläuterungen und Literaturhinweise zum Begriff der hermetischen Dichtung sowie zu Celans Kritik an seiner Verwendung vgl. das Kapitel »Zum Vortragsprojekt *Von der Dunkelheit des Dichterischen*« unten.

115 Vgl. dazu GS 7, 193: »Die äußerste Gestalt, in welcher der Rätselcharakter gedacht werden kann, ist, ob Sinn selbst sei oder nicht.«

116 GA 18, 831.

117 GS 11, 431.

Obgleich Adornos Beispiel der »Einfühlung« die spätestens seit der Verbindung der Hermeneutik nicht nur mit der Grammatik, sondern auch mit der Textkritik höchst ausdifferenzierten hermeneutischen Methoden nur ungenügend erfasst,¹¹⁸ ist der »Sinnzusammenhang« – der »gebundene Gedankengang«, wie es bei Schleiermacher heißt¹¹⁹ – Voraussetzung des Verstehens und damit der hermeneutischen Grundannahmen, wie sie noch Gadamer historisch ebenso wie systematisch unter Verwendung desselben Begriffs erläutert.¹²⁰ Allerdings hängt auch für Schleiermacher die hermeneutische Aufgabe durchaus vom Gegenstand ab und ist besonders schwierig bei der Lyrik: »Was am fernsten in dieser Hinsicht ist und sich der logischen Analyse am meisten entzieht, ist die lyrische Poesie. In dieser herrscht häufig so freie Bewegung der Gedanken, daß es schwer hält zu sagen, was Haupt oder Nebengedanke oder was Erläuterungsmittel ist.«¹²¹ Denn »[d]er Dichter ist«, so Schleiermacher, »in vollkommen freier Bewegung der Gedanken«. ¹²² Für Adorno ist Helms' Werk nicht nur »in vollkommen freier Bewegung der Gedanken«, sondern auch sprachlich derart ungebunden, dass die Aussicht auf einen übergreifenden Sinnzusammenhang ihm schlicht unangemessen wäre und es deshalb die überkommene hermeneutische Methode an die Grenzen ihrer Möglichkeiten führt, wenn nicht suspendiert. Nicht der Sinnzusammenhang ist Voraussetzung des Kunstwerks, das verstanden werden kann; vielmehr ist genau umgekehrt die Voraussetzung von Helms' Kunstproduktion das Motiv, »die Fiktion eines solchen Sinnzusammenhangs wegzuräumen«. ¹²³

Wenn Adorno die Kunstproduktion, die Entstehung von Helms' Werk, mit der Verabschiedung eines »integralen und dadurch beredten Zusammenhang[s]«¹²⁴ verbindet, so entspricht dies präzise der Genese des Werks aus einem Zusammenhang, der durch formale Umgestaltung suspendiert wird. *Fa:m' Abniesgwow* basiert auf einem nicht publizierten Roman von Helms, in dem, konventionell gesprochen, eine Liebesgeschichte erzählt wird. Der von Helms zunächst

118 In Schleiermachers Terminologie dürfte der Einfühlung am ehesten die divinatorische Methode in der psychologischen Auslegung entsprechen; vgl. Schleiermacher, *Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik*, 157.

119 Ebd., 814f. (Nachschrift Calow).

120 Vgl. Hans-Georg Gadamer, *HWPh*, s. v. Hermeneutik, III Sp. 1061.

121 Schleiermacher, *Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik*, 813 (Nachschrift Calow; editorische Hervorh. i. Orig.).

122 Ebd., 814.

123 GA 11, 431.

124 Ebd.

verfasste Roman, den er zum Text *Fa:m' Abniesgowow* umarbeitet,¹²⁵ kommt dabei nicht etwa nur chiffriert zur Darstellung. Vielmehr verändert die neue Form den alten Inhalt durch eine Arbeit an der Sprache auf derart prinzipielle Weise, dass die Form den Inhalt zu destruieren unternimmt.¹²⁶ Der ›Inhalt‹ des Werks *ist* die Arbeit an der Sprache. Adorno weist das Prinzip der Verschlüsselung denn auch mit Nachdruck zurück: »Warum aber verschlüsseln, was nach dem Herkommen sich erzählen ließe?«¹²⁷ Helms' Umgestaltung entspricht vielmehr in nuce der Wende von einer gemäßigten zur radikalen, an Joyce' *Finnegans Wake* orientierten Moderne.¹²⁸ Dabei weist der Zweifel am »positiven metaphysischen Sinn«¹²⁹ über den sprachexperimentellen Charakter von Helms' Werk hinaus. Die Infragestellung des sinnhaften Zusammenhangs betrifft nicht nur das Sprachexperiment, sondern deutet im Experiment auf ein unverständliches Moment der Kunstwerke überhaupt, auch der gemäßigten und vormoderne:

In Kunst – und, so möchte ich denken, in ihr nicht allein – hat Geschichte rückwirkende Kraft. Die Krisis der Verständlichkeit, heute weit akuter als vor fünfzig Jahren, reißt auch ältere Werke in sich hinein. Insistierte man darauf, was Verständlichkeit von Kunst überhaupt bedeutet, so müßte man die Entdeckung wiederholen, daß sie wesentlich abweicht vom Verstehen als der rationalen Auffassung eines wie immer auch Gemeinten.¹³⁰

Die »Krisis der Verständlichkeit« betrifft keineswegs nur die moderne Kunst; vielmehr stellt die moderne Kunst auch die Voraussetzungen in Frage, unter denen vormals die ältere Kunst betrachtet wurde –

125 Vgl. zur Entstehung des Werks aus dem nicht publizierten Roman und den dabei zur Anwendung kommenden Prinzipien Werner Klüppelholz, *Sprache als Musik*. Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti (Saarbrücken 21995), 56–67.

126 Vgl. zu diesem kompositorischen Verfahren Hans G Helms, *Komposition in Sprache* (1964), in: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hg.), Darmstadt-Dokumente I. Musik-Konzepte, Sonderband (München 1999), 241–250 (zu *Fa:m' Abniesgowow* ebd., 248–250), sowie Helms' Äußerungen in seinen Briefen an Adorno vom 18.7.1957 (TWAA Br. 0588/1) und vom 20.8.1958 (TWAA Br. 0588/10).

127 GS II, 446.

128 Vgl. ebd., 440, 445f.

129 Ebd., 431.

130 Ebd., 432.

vorab die Voraussetzung eines jeweils zu verstehenden Sinnzusammenhangs.¹³¹ Wenn Adornos Vortrag sich der Deutung des Kunstwerks enthält, so deshalb, weil er aufgrund der Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk diese überkommene Voraussetzung nicht teilen kann. Damit will er die Wendung von Hegels Ästhetik gegen die am Leitfaden der Wirkung aufs Subjekt entworfene kantische Lehre vom Schönen über Hegel hinausführen. Denn wenn Hegel die Wirkungsästhetik wegen ihrer »Zufälligkeit« kritisiert, so ist seine Forderung nach Orientierung am Kunstgegenstand, an der »Disziplin der Sache«, noch »von der prinzipiellen Verständlichkeit des ästhetischen Gegenstandes« gedeckt.¹³² Gerade die Verständlichkeit des Kunstgegenstands ermöglicht es, durch dessen Wirkung über die Wirkung hinauszugelangen. Diese Voraussetzung einer dialektischen Philosophie der Kunst sieht Adorno unter den Bedingungen moderner Kunst, in deren Unverständlichkeit, verabschiedet: »Durchschaute er [Hegel] es als zufällig, welche Wirkung welches Kunstwerk auf welchen Betrachter ausübt, so mußte seitdem der Glaube hinab, daß a priori ein unmittelbares Verhältnis zwischen Werk und Betrachter bestehe [...].«¹³³ Unter den veränderten Bedingungen einer an der modernen Kunst orientierten Philosophie der Kunst ist nicht das Kunstwerk Gegenstand des Verstehens, sondern das unterbrochene Verhältnis zum Kunstwerk Gegenstand der Ästhetik. Der Titel des Vortrags richtet sich im Zuge von Adornos Hegel-Kritik nicht darauf, Helms' Werk verständlich zu machen, sondern auf die Voraussetzungen des Werks ebenso wie auf die Voraussetzungen einer Ästhetik, die mit diesem Schritt halten will: »Ich möchte darum nicht versuchen, Helms verständlich zu machen, auch nicht mit zustimmenden oder kritischen Urteilen aufwarten, sondern lediglich einige Voraussetzungen erörtern.«¹³⁴ Gehört zu diesen Voraussetzungen zuallererst eine prinzipielle Unverständlichkeit des Kunstwerks, so ist Aufgabe der Ästhetik nicht das Verstehen des Werks, sondern

131 Vgl. dazu Hamacher, *Entferntes Verstehen*, 45: In Adornos Essay *Voraussetzungen* werde »alsbald die Einschränkung des Prinzips der Unverständlichkeit auf die Moderne wie auf den Bezirk der Kunst und einen bloß ästhetischen Verstehensbegriff energisch genug dementiert, um deutlich zu machen, daß der Zerfall der Verständlichkeit von Adorno nicht als regional oder historisch begrenztes Phänomen aufgefaßt wird. [...] Es ist ein prinzipiell Unverständliches, das von der *Krisis der Verständlichkeit* in der Moderne aufgerissen wird«.

132 GS II, 432.

133 Ebd.

134 Ebd.

das Verstehen seiner Unverständlichkeit, wie Adorno zu Becketts *Endspiel* vermerkt: »Es verstehen kann nichts anderes heißen, als seine Unverständlichkeit verstehen [...]«. ¹³⁵ Adorno unterscheidet mit dem ›Verstehen der Unverständlichkeit‹ einen hermeneutischen von einem »ästhetische[n] Verstehensbegriff«, der einer »Art von Nachfahren« der im Kunstwerk »zur Objektivität geronnenen Prozesse« entspricht. ¹³⁶ Dieses ästhetische Verstehen ist von der Kunstanschauung nicht entkoppelt, sondern ihr inhärent, ja es wird geradezu von der Kunst selbst verlangt: »Derart verstanden werden Kunstwerke allein durch die Philosophie der Kunst, die freilich ihrer Anschauung nichts Äußerliches ist, sondern von jener immer schon erheischt, und in der Anschauung terminiert.« ¹³⁷

Das Wechselverhältnis von Kunst und Ästhetik expliziert Adorno in den *Noten zur Literatur* auch als Verhältnis von Philologie und Kommentar. ¹³⁸ Obgleich er die Philologie mitunter kritisch seinem ästhetischen Verfahren gegenüberstellt, ¹³⁹ zählt es zu den anlässlich von Helms' Werk explizierten »Voraussetzungen«, dass die Kunst *selbst* philologisch werden kann und deshalb nach einem seinerseits philologischen Kommentar ruft. Helms' philologisches Verfahren bedarf des philologischen Kommentars, und in der Philologie kommen Kunstwerk und Ästhetik überein: Sie finden einen gemeinsamen *middle ground*, auf dem beide operieren können, ohne der Gefahr

135 Ebd., 283.

136 Ebd., 433.

137 Ebd.

138 Vgl. dazu auch Verf., *Zu Begriff und Verfahren des Kommentars bei Nietzsche und Adorno*, 282–287.

139 Vgl. etwa GS 7, 507, sowie die Bemerkungen zur Dunkelheit Hegels in der Studie *Skoteinos oder Wie zu lesen sei*, wo von der »problematische[n] Norm der Philologie, den vom Autor subjektiv gemeinten Sinn herauszuarbeiten«, die Rede ist (GS 5, 343). Die von Adorno monierte »Norm« bestimmt keine der textkritischen philologischen Tätigkeiten – noch die gewagteste Konjektur muss sich prinzipiell an der Grammatik ausweisen können –, sondern entspricht bestenfalls einer an der *intentio auctoris* orientierten Hermeneutik, wie sie in den 1960er Jahren etwa von E.D. Hirsch vertreten, aber von Gadamer explizit abgelehnt wurde (vgl. GW 10, 134f.). In Adornos nachgelassener Bibliothek findet sich der in diesem Zusammenhang sprechende Aufsatz von Emilio Betti, *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*. Ein hermeneutisches Manifest [Sonderdruck], in: Wolfgang Kunkel, Hans Julius Wolff (Hg.), *Festschrift für Ernst Rabel* (Tübingen 1954), Bd. 2, 79–168, mit handschriftlicher Widmung von Betti für Adorno (NB Adorno 2489). Der Text, der Bearbeitungsspuren (Unterstreichungen, Anstreichungen, Notizen, Korrekturen) aufweist, die zumeist von Betti selbst stammen dürften, propagiert eine Hinwendung zur Autorintention, die u.a. Hirsch beeinflusst hat.

einer Verwechslung von Kunst und Ästhetik erliegen zu müssen. Helms' philologisches Verfahren ist eine Weiterentwicklung der *Stream-of-consciousness*-Technik im *Ulysses* und der assoziativen Wortbildungsverfahren in *Finnegans Wake*, die nun aber, so Adorno, einem »Konstruktionsplan« unterworfen werden, der etwa multilinguale Wortbildungsverfahren nach linguistischen Kriterien strukturiert:

Technisch entfernt Helms sich vom Joyceschen Verfahren, indem er die psychologischen Wortassoziationen, die nicht vermieden werden, einem Kanon unterwirft. Er stammt aus dem Vorrat des objektiven Geistes, den Beziehungen und Querverbindungen von Worten und ihren Assoziationsfeldern in verschiedenen Sprachen. Sie spielen schon in *Finnegans Wake* herein, gehorchen nun aber dem Konstruktionsplan. Ein philologisch gelenkter Assoziationszusammenhang, und damit tendenziell ein aus dem Material der Sprache geschöpfter, möchte anstelle des Typus der Assoziation treten, der aus der psychoanalytischen Methode vertraut ist, wenn sie die Worte als Schlüssel zum Unbewußten verwendet. Ähnliche Funktion gewinnt die Philologie auch bei Beckett.¹⁴⁰

Die Philologie ist so nicht erst das Verfahren, das die Sprachkonstruktionen von Helms und Beckett nachträglich analysiert, sondern deren literarische Texte sind, will man Adorno folgen, je schon philologisch. Die Erschließung einer *histoire* des Textes wäre deshalb nicht nur ein eher aussichtsloses Unterfangen, sondern würde bestenfalls die falschen Ergebnisse zeitigen. Denn die philologische Konstruktion des Kunstwerks erfordert den philologischen Kommentar, nicht die Rekonstruktion einer von dieser Konstruktion unabhängigen Bedeutung. Gerade das philologische Verfahren der Stellenkommentierung zielt nicht auf einen übergreifenden Sinnzusammenhang, sondern auf die Einzelheiten des Kunstwerks und ist ihm nicht äußerlich. Wenn das Werk von sich aus zum Kommentar drängt, so erfüllt es sich erst in diesem. Dieser Zug auf den Kommentar hin ist allerdings Adorno zufolge keine spezifisch moderne Eigenschaft der Kunst, sondern tritt in der Sprachpartitur *Fa:m' Abniesgwow* nur besonders augenfällig hervor: »Haben von jeher Dichtungen im Kommentar sich entfaltet, so ist diese auf den Kommentar angelegt wie jene deutschen Barockdramen, denen die gelehrten Schlesier ihre

Scholien hinzufügten.«¹⁴¹ Die modernen Vorgänger von Helms sind in dieser Hinsicht neben Joyce auch Pound sowie T.S. Eliot,¹⁴² der die philologischen Anmerkungen, die »Notes«, zu *The Waste Land* gleich selbst verfasste.¹⁴³ Der gelehrte »Alexandrinismus«, den der Kommentar erfordert,¹⁴⁴ zielt nicht auf eine Gesamtdeutung, sondern auf die Dunkelheit im Einzelnen. Der Stellenkommentar hebt dabei keineswegs die »Krisis der Verständlichkeit« auf, sondern verliert in der Orientierung am Einzelwort das vermeintliche Ziel, einen umgreifenden Sinnzusammenhang zu rekonstruieren, aus dem Blick. Ein hervorstechendes Merkmal des Kommentars ist denn auch seine prinzipielle Unabschließbarkeit.¹⁴⁵

Ebenso wenig wie die vormoderne Literatur, etwa die deutschen Barockdramen, auf die Adorno verweist, in einem übergreifenden Sinnzusammenhang, der ihnen vorausläge, aufgingen, umfasst Helms' Sprache jedoch einen reinen Ausdruckswert, der unabhängig von Begriffen und Bedeutung wäre. Adorno insistiert auf dem »Doppelcharakter der Sprache als eine[m] diskursiven, signifikativen Mittel[] – primär der Kommunikation – und als Ausdruck«¹⁴⁶ auch im Kunstwerk. Während der Begriff durchaus »etwas Kunstfeindliches« hat, sind dennoch »die Begriffe der Sprache unabdingbar. Noch der stammelnde Laut, soweit er Wort ist und nicht Ton, behält seinen begrifflichen Umfang.«¹⁴⁷ Alles Sprachliche trage mithin, so Adorno, »selbst bei äußerster Reduktion auf den Ausdruckswert, die Spur des

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Vgl. ebd., 446.

¹⁴³ So besehen spielt der zwar von Siegfried Unseld stammende, aber von Adorno im eröffnenden Essay des dritten Bandes reflektierte Titel der vier Essaysammlungen zur Literatur, »Noten zur Literatur«, neben dem Bezug zu Goethes *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divans*, auf den Adorno selbst hinweist (GS 11, S. 329), möglicherweise auch auf Eliots »Notes« an. Zu den verschiedenen Bedeutungen des Wortes »Noten« bei Adorno vgl. Ulrich Plass, *Language and History in Theodor W. Adorno's Notes to Literature* (New York, London 2007), 185 f., Anm. 38.

¹⁴⁴ Vgl. zum Alexandrinismus Adornos Vorbemerkung zu seinen *Faust*-Kommentaren (GS 11, 129).

¹⁴⁵ Zum fragmentarischen Charakter und zur Unabschließbarkeit des philologischen Kommentars im Unterschied zur Interpretation vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, *Die Macht der Philologie*. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten, übers. von Joachim Schulte (Frankfurt am Main 2003), 69–87. »Beim Kommentar«, so Gumbrecht, »handelt es sich anscheinend um einen Diskurs, der nachgerade per definitionem nie sein Ende erreicht« (ebd., 70f.).

¹⁴⁶ GS 11, 434.

¹⁴⁷ Ebd., 435.

Begrifflichen«. ¹⁴⁸ Dieses Spannungsverhältnis zwischen der semantischen und der expressiven Dimension von Sprache wird von Helms nicht ausgeräumt, sondern ist selbst *Teil* der Darstellung, die mehr oder weniger verständliche Wörter und Satzteile mit phonetischen Strukturprinzipien eingeführt. Aus diesen Prinzipien ergibt sich auch, dass Helms selbst für die verschiedenen Teile von *Fa:m' Abniesgowow* verschiedene Grade der Verständlichkeit unterscheidet. So erläutert er brieflich an Adorno:

Es gibt eine Skala differenzierter Verständlichkeitsgrade. Da jedoch innerhalb jeder Struktur, für die bei der Anlage des Zeitplans der Makrostruktur eine durchschnittliche Verständlichkeit vorgesehen worden, diese der präformierten Verhaltensweise entsprechend verändert wird, also zu- oder abnimmt und was derlei mehr ist, entsteht kein krudes Nebeneinander kraß voneinander abgesetzter Verständlichkeitsniveaus. Erfahrungsgemäß befürwortet die Struktur 7 (S. 8) sich dem Leser als besonders verständliche. Ihre Strukturvorschrift, die graphisch dargestellt wie eine sanft geschwungene Wellenlinie aussähe, betont das, zumal die Strukturen 6 und 8 in von dieser differenzierten Verständlichkeit enden bzw. beginnen. Die minimale Verständlichkeit finden Sie auf S. 15, die Parenthese; doch nimmt hier die Verständlichkeit am Ende zu: »cinez, okay-, 'amour, san', erupt-io« und wird im Folgenden weiter gesteigert. ¹⁴⁹

Dass »Sprache, selbst wo sie tendenziell zum Laut sich verkürzt, ihr semantisches Element nicht abschütteln, nicht rein mimetisch oder gestisch werden kann«, wie es im Beckett-Essay heißt, ¹⁵⁰ führt Helms' Werk vor Augen, wenn es sich an vorhandenem Wortmaterial aus diversen Sprachen abarbeitet – an Wörtern und Wortteilen, die sich mitunter semantisch zueinander fügen, aber dennoch disparat bleiben. So lautet etwa der Beginn von Struktur I,2:

¹⁴⁸ Ebd., 434f.

¹⁴⁹ Helms an Adorno am 20.8.1958 (TWAA Br.0588/10). Die Seitenzahlen im Brief beziehen sich auf die dem Brief beigelegte Kopie von Teilen des Typoskripts von Helms' Werk. Ich transkribiere die Anführungszeichen bzw. Apostrophe innerhalb des Zitats aus *Fa:m' Abniesgowow* unformatiert, um die graphische Ambiguität des Zeichens in Helms' Schreibmaschinenschrift, die er auch für das publizierte Werk verwendete, zu erhalten.

¹⁵⁰ GS 11, 305. Vgl. dazu Geulen, *Das Ende der Kunst*, 138. Adorno verweist an dieser Stelle in den *Noten zur Literatur II* (1961) auf den zwar später entstandenen, aber früher gedruckten Essay zu Helms; vgl. GS 11, 305, Anm. 38.

Hein ! to morathenikós hrausflôdo hyd-
river,

lo ! okeanig peaund vattrheumimak,
lacclymas teichte delimbnébus perpoollak'n. s'and bsjöhoold,

Wataster.¹⁵¹

In der Mikrostruktur einzelner Wortbildungen ebenso wie in der Zusammenfügung der Teile der Strukturen, aus denen die Sprachpartitur *Fa:m' Abniesgwow* besteht, konfligieren Bedeutung und Ausdruck der Sprache. Das »Kontinuum« von Helms' Konzeption

reicht von quasi erzählenden, an der Oberfläche verständlichen Teilen bis zu solchen, in denen die phonetischen Valeurs, die reinen Ausdrucksqualitäten, die semantischen, die Bedeutungen ganz überwiegen. Der Konflikt von Ausdruck und Bedeutung in der Sprache wird nicht, wie bei den Dadaisten, schlicht zugunsten des Ausdrucks entschieden. Er wird als Antinomie respektiert. Aber das literarische Gebilde findet sich mit ihm nicht als mit einem ungebrochenen Ineinander ab. Es polarisiert ihn zwischen Extremen, deren Folge selber Struktur ist, also das Gebilde formt.¹⁵²

Dass das Verhältnis zwischen Ausdruck und Bedeutung als »Antinomie«, wie Adorno bemerkt, bestehen bleibt, immunisiert das Werk gegen eine Interpretation, die sich des Sinns gewiss ist, ebenso wie gegen eine rein strukturelle Analyse, die sich sicher sein könnte, dass es auf der Ebene der Semantik nichts zu verstehen gäbe. Die Unverständlichkeit, um die es Adorno zu tun ist, entspricht bei Helms ebenso wenig wie bei Beckett einer völligen Asignifikanz, sondern dem (wenn man so will) divergenten Ineinander von Ausdruck und Bedeutung.¹⁵³ Sie weist nicht jegliches Verstehen im Einzelnen ab, sondern die Aussicht darauf, dass die Rezipientin oder der Rezipient

¹⁵¹ Helms, *Fa:m' Abniesgwow*, I, 2.

¹⁵² GS II, 44f.

¹⁵³ In Adornos Lektüre des *Endspiels* liegt gerade im scheinbaren Sinn dessen Gegenteil beschlossen: »Anstatt zu trachten, das diskursive Element der Sprache durch den reinen Laut zu liquidieren, schafft Beckett es um ins Instru-

einen Sinnzusammenhang im Ganzen nachvollziehen könnte – mit Ausnahme eines negativen Zusammenhangs, einer durchgehenden Brüchigkeit des Kunstwerks, wo dieses »Sinn ausdrückt durch Askeze gegen den Sinn«, wie Adorno am Ende des Essays bemerkt.¹⁵⁴ Auch die übergreifende Konstruktion, die nicht zuletzt mit dem *Synchronisationsplan zur Struktur I,1*, der dem Text *Fa:m' Abniesgwow* beigegeben ist,¹⁵⁵ das Werk strukturiert und an die Stelle eines Sinnzusammenhangs zu treten scheint, wird, so Adorno, vom Zufall als Strukturprinzip, das den konstruktiven Zusammenhang auflöst, konterkariert. Während die »Strukturierung sowohl der einzelnen Komplexe wie ihres Verhältnisses zueinander« eine »Gesetzlichkeit« garantieren will,¹⁵⁶ also einen Zusammenhang herstellt, löst die Zufälligkeit diesen wieder auf. Denn »das Gebilde ist frei von der Naivetät, darum den Zufall als beseitigt einzuschätzen. Er überlebt ebenso in der Wahl der Strukturen wie im Mikrobereich der einzelnen sprachlichen Konfigurationen.«¹⁵⁷ Diese Zufälligkeit, die das Werk nicht nur mit- und dadurch destrukturiert, sondern in ihm als augenscheinlicher Zufall auch hervortritt, sei »das eigentlich Schockierende an den jüngsten Entwicklungen«.¹⁵⁸

Wenn mit dem Zufall als Strukturprinzip das Subjekt als Produzent gegenüber dem Objekt, dem Werk als Produkt, zurücktritt, ja zurückbleibt, machen diese Entwicklungen Adorno zufolge lediglich explizit, was für die Kunst, auch für die Literatur, je schon galt: »Denn die Versöhntheit von Subjekt und Objekt, eben das vollkommene Dabeisein des Subjekts im Kunstwerk, war immer auch Schein, und wenig fehlt, daß man diesen Schein dem ästhetischen schlechthin gleichsetzen möchte.«¹⁵⁹ Die »Krisis der Verständlichkeit«¹⁶⁰ liegt nach Adornos kritischer Fortführung von Hegels Ästhetik in einer Objektivität des Kunstwerks begründet, die das Subjekt sowohl als Produzentin wie auch als Rezipienten des Kunstwerks in die Schran-

ment der eigenen Absurdität, nach dem Ritual der Clowns, deren Geplapper zu Unsinn wird, indem er als Sinn sich vorträgt.« (Ebd., 306)

154 Ebd., 446.

155 Vgl. die entsprechende Beilage zu Helms, *Fa:m' Abniesgwow*. Ein Ausschnitt aus dem Synchronisationsplan findet sich auch im Beiheft zu der vor einigen Jahren erfolgten Ersteinspielung des Gesamtwerks: Hans G Helms, *Fa:m' Abniesgwow* (Mainz 2011), 55.

156 GS 11, 441 f.

157 Ebd., 442.

158 Ebd.

159 Ebd.

160 Ebd., 432.

ken weist: »Je objektiver diese [die Sache, d.h. hier das Kunstwerk; F.Ch.], je rücksichtsloser gegen das, was die Subjekte von ihr erwarten, oder auch was das ästhetische Subjekt in sie hineinlegt, um so problematischer die Verständlichkeit [...].«¹⁶¹ Diese Tendenz zur Objektivität ist für Adorno eine Grundtendenz nicht nur der modernen Kunst; denn »Dabeisein des Subjekts im Kunstwerk« war »*immer auch* Schein«. ¹⁶² Die Objektivität setzt keine Kommunikation zwischen Subjekten ins Werk, sondern unterbricht im Kunstwerk die Kommunikation. Das Kunstwerk ist nicht kommunikative Repräsentation, sondern eine Form der Darstellung, in der – wie Adorno in der *Ästhetischen Theorie* wiederum orientiert an Hegel ausführlich zu begründen sucht – Erscheinung und Wesen zusammenfallen, die Erscheinung des Kunstwerks »selbst auf die Seite des Wesens gehört«. ¹⁶³ Die Erscheinung ist deshalb im Kunstwerk nicht Ausdruck der Kommunikation eines wie auch immer unsichtbaren Inneren, eines ›Inhalts‹; sie dient nicht der Verständigung, sondern *ist* das Wesen des Kunstwerks. Das Wesen der Kunstwerke

muß erscheinen, ihr Erscheinen ist wesentlich, keines für ein Anderes sondern ihre immanente Bestimmung. Demgemäß ist keines, gleichgültig, wie der Hervorbringende darüber denkt, auf einen Betrachter, nicht einmal auf ein transzendentes apperzipierendes Subjekt hin angelegt; kein Kunstwerk ist in Kategorien der Kommunikation zu beschreiben und zu erklären. ¹⁶⁴

Wenn die Kommentaranlage der *Noten zur Literatur*¹⁶⁵ das Verhältnis von Subjekt und Objekt als eine ›Philologie der Literatur‹ im Genitivus obiectivus und subiectivus bestimmt, die den Produzenten ebenso wie die Rezipientin des Kunstwerks betrifft (denn beide sehen

161 Ebd., 431.

162 Ebd., 442 (Hervorh. F.Ch.).

163 GS 7, 167.

164 Ebd.

165 Neben der Diskussion des Kommentarbegriffs im Helms-Essay und der theoretischen Bestimmung des Alexandrinismus im Essay zu Goethes *Faust* haben die Überlegungen zu Proust in den *Noten zur Literatur* ganz explizit die Anlage eines Kommentars – sie sind *Kleine Proust-Kommentare* (GS 11, 203–215). Dass es sich bei diesen ›kleinen Kommentaren‹ keineswegs um eine mehr oder weniger akzidentell gewählte Form handelt, sondern um ein Verfahren, das das Verhältnis zum Gegenstand auf prinzipielle Weise reflektiert, vermerkt Adorno ebenda (203f.). Vgl. dazu Verf., *Zu Begriff und Verfahren des Kommentars bei Nietzsche und Adorno*, 286f.

sich vor philologische Aufgaben gestellt), so prägt dieses Verhältnis durch seine Absage an ein den Gegenstand insgesamt durchdringendes Verstehen eine Distanz. Von dieser Distanznahme geht auch Adornos Entwurf einer *Ästhetischen Theorie* aus: »Ästhetische Erfahrung legt zwischen den Betrachtenden und das Objekt zunächst Distanz«, so heißt es in der frühen Einleitung.¹⁶⁶ Während allerdings die Philologie, wie Adorno sie umreißt, sich als Reihung von Kommentaren auf die Versenkung ins Einzelne zubewegt – nicht nur ins einzelne Kunstwerk, sondern in die Einzelheiten des einzelnen Kunstwerks – und in ihren Einsichten durchaus nicht immer mit den Prämissen einer ästhetischen Theorie übereinstimmen muss,¹⁶⁷ stellt sich bei einer allgemeinen Ästhetik auch für Adorno in dringlicherer Weise das Problem einer allgemeinen Klärung ästhetischer Fragen, die sich nicht in Kommentaren oder »Noten« erschöpfen kann, obgleich sie durch ihre prinzipielle Objektgebundenheit auch nicht auf sie verzichten darf. Scheint sich eine Philologie der Literatur im Kommentar erfüllen zu können, auch wenn sie in der Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk die philologischen Prämissen der Kommentierung erst bestimmen muss, wäre mit einer gänzlichen Verlegung auf den ästhetischen Kommentar die Aufgabe einer ästhetischen Theorie noch keineswegs gelöst. Vielmehr drängt auch der Kommentar über sich hinaus zu einer Kunsttheorie.¹⁶⁸ Die Distanznahme, die Voraussetzung des Kommentars im Gegensatz zur hermeneutischen Durchdringung ist, ermöglicht eine Denkbewegung, die im Ausgang von der ästhetischen Erfahrung der Unverständlichkeit auch deren Begriff in den Blick nimmt. Wird das Verstehen von etwas Unverständlichem, das *zunächst* unverständlich ist, aber prinzipiell zu verstehen wäre, zum Verstehen seiner Unverständlichkeit transformiert, zeigt dies nicht nur den Moment an, in dem der unabschließbare Kommentar zum Einzelwerk einsetzt, sondern es eröffnet auch den Reflexionsraum einer Theorie der Kunst. Das Verstehen der Unverständlichkeit initiiert eine ästhetische Theoriebildung.

¹⁶⁶ GS 7, 514.

¹⁶⁷ Auf eine gewisse Eigenständigkeit der *Noten zur Literatur* gegenüber Adornos Geschichtsphilosophie und Ästhetik weist Plass, *Language and History*, 9, mit Nachdruck hin.

¹⁶⁸ Vgl. NL IV 3, 35.

Ästhetik der Unverständlichkeit

»Das Dunkle an den Dichtungen, nicht, was in ihnen gedacht wird, nötigt zur Philosophie.«
Adorno, *Parataxis*¹⁶⁹

Die Gedankenfigur eines ›Begriffens der Unbegreiflichkeit‹, die ein konstitutives Moment von Adornos ästhetischer Theorie ist, entspringt nicht erst der Kritischen Theorie und deren entschiedener Orientierung an Antinomien. Sie ist vielmehr bereits eine Grundfigur von Kants Moralphilosophie. In der »S c h l u ß a n m e r k u n g« der *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* heißt es: »Und so begreifen wir zwar nicht die praktische unbedingte Nothwendigkeit des moralischen Imperativs, wir begreifen aber doch seine U n b e g r e i f l i c h k e i t, welches alles ist, was billigermaßen von einer Philosophie, die bis zur Grenze der menschlichen Vernunft in Principien strebt, gefordert werden kann.«¹⁷⁰ Die Unbegreiflichkeit der »Nothwendigkeit des moralischen Imperativs« hängt – folgt man Adornos Interpretation von Kants Moralphilosophie – mit der Art und Weise der *Gegebenheit* des Imperativs zusammen, die weder empirisch ist, über die Erfahrung vermittelt, noch einem Apriori zugehört und deshalb zwar nicht zu begreifen ist, aber mit Bestimmtheit als Unbegreifliches begriffen werden kann.¹⁷¹ Während allerdings bei Kant die begreifbare Unbegreiflichkeit des Sittengesetzes aus der systematischen Gesamtanlage der Moralphilosophie entspringt, ja diese gewissermaßen *begründet*, ist die Figur eines Begriffens der Unbegreiflichkeit in Adornos Ästhetik zwar ebenso zu einer systematischen Grundlegung berufen; sie tritt aber erst in der Auseinandersetzung mit einem *Gegegenstand* hervor und hat deshalb mit der kantischen Figur nur die Form gemein.

Die begreifbare Unbegreiflichkeit richtet sich bei Adorno denn auch nicht auf eine uneinholbare Gegebenheit, sondern gegen eine Zentralvoraussetzung in Bezug auf den Gegenstandsbereich der Äs-

169 GS 11, 450.

170 Immanuel Kant, *Kants Werke*. Akademie-Textausgabe, unveränderter photomechanischer Abdruck des Textes der von der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1902 begonnenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften (Berlin 1968), Bd. IV, 463.

171 Vgl. zu Adornos Interpretation der Gegebenheit des kantischen Sittengesetzes die 7. und 8. Vorlesung zu den *Problemen der Moralphilosophie* vom Sommersemester 1963 (NL IV 10, 101–132, bes. 112f., 117f.).

thetik, wie Hegel sie bestimmt. Dass der ästhetische Gegenstand unbegreiflich sein soll, läuft nicht nur Hegels Kunstphilosophie zuwider, sondern rührt an deren Fundament. Dem Abschnitt zur »Stellung der Kunst im Verhältnis zur endlichen Wirklichkeit und zur Religion und Philosophie«, der den ersten Teil der *Vorlesungen über die Aesthetik* in der Ausgabe von Hotho einleitet, schickt Hegel die Bemerkung voraus,

daß Viele der Meinung sind, das Schöne ließe sich überhaupt, eben darum weil es das Schöne sey, nicht in Begriffe fassen, und bleibe daher für das Denken ein unbegreiflicher Gegenstand. Auf solche Behauptung ist an dieser Stelle kurz zu erwiedern, daß wenn auch heutiges Tages alles Wahre für unbegreiflich und nur die Endlichkeit der Erscheinung und die zeitliche Zufälligkeit für begreiflich ausgegeben wird, gerade das Wahre allein schlechthin begreiflich ist, weil es den absoluten Begriff und näher die Idee zu seiner Grundlage hat. Die Schönheit aber ist nur eine bestimmte Weise der Aeußerung und Darstellung des Wahren, und steht deshalb dem begreifenden Denken, wenn es wirklich mit der Macht des Begriffes ausgerüstet ist, durchaus nach allen Seiten hin offen.¹⁷²

Hegels Bestimmung der Begreiflichkeit des Schönen setzt einen Begriff »an und für sich«, einen Begriff des Begriffs, voraus, unter dem keine »abstrakte Bestimmtheit und Einseitigkeit des Vorstellens oder des verständigen Denkens zu verstehen« ist. Denn mit einem derart konzipierten Begriff könnte »die in sich konkrete Schönheit« nicht denkend »zum Bewußtseyn gebracht werden.«¹⁷³ Vielmehr ist die Schönheit *konkret-begrifflich* und deshalb dem begreifenden Denken auf geradezu paradigmatische Weise zugänglich: »Denn die Schönheit [...] ist nicht solche Abstraktion des Verstandes, sondern der in sich selbst konkrete absolute Begriff [...].«¹⁷⁴ Nach Hegels die *Aesthetik* einleitenden Bestimmungen sind die Kunstwerke »eine Entwicklung des Begriffs aus sich selber, eine Entfremdung zum Sinnlichen

172 Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, Bd. I, 119f.

173 Ebd., 120.

174 Ebd. Hegels Ästhetik richtet sich ihrerseits mit dieser allumfänglichen Begreiflichkeit des Kunstwerks gegen die Ästhetik des 18. Jahrhunderts – gegen Baumgarten ebenso wie gegen Kants *Kritik der Urteilskraft*. Vgl. dazu Bernd Kleimann, *Der Rätselcharakter der Kunst*. Untersuchungen zu einem Topos der philosophischen Ästhetik (Frankfurt am Main u.a. 1996), 64, 72–75.

hin«, die, als »E n t ä u ß e r u n g« des Geistes »zur Empfindung und Sinnlichkeit«,¹⁷⁵ stets dadurch begreifbar ist, dass der Geist das Entäußerte begrifflich einholt, indem er, in Hegels Worten, »das Entfremdete zu Gedanken verwandelt und so zu sich zurückführt«. ¹⁷⁶

Wenn Adorno im Essay zu Helms vermerkt, dass die »Disziplin der Sache«, in die der Gedanke gegenüber dem Kunstgegenstand in Hegels Ästhetik eintreten will, zu ihrer überkommenen Voraussetzung die »prinzipielle[] Verständlichkeit des ästhetischen Gegenstandes« hat,¹⁷⁷ so setzt er zwar keineswegs eine absolute Unverständlichkeit des Kunstwerks voraus. Wohl aber suspendiert er die Übereinkunft von Kunst und Ästhetik, die durch eine Bewegung des Begriffs gegeben wäre, der beide angehörten, und die die »E n t ä u ß e r u n g« des Begriffs ins Sinnliche, die das Kunstwerk nach Hegel ist, wieder rückgängig machen, sie aufheben könnte. Ist dabei der Fortschritt von Hegels Kunstphilosophie in einer die Form dialektisch einbegreifenden Inhaltsästhetik zu suchen, so liegt umgekehrt im Übergewicht des Geistigen gegenüber dem Material der Kunst das Moment, durch das sich das hegelsche Denken vom Verfahren einer negativen Ästhetik, wie Adorno sie konzipiert, unterscheidet: »Hegels Inhaltsästhetik hat jenes der Kunst immanente Moment ihrer Andersheit erkannt und die Formalästhetik überflügelt, die scheinbar mit einem soviel reineren Begriff von Kunst operiert«, so Adorno; gleichwohl regrediere »die idealistische Dialektik Hegels, die Form als Inhalt denkt, auf eine vorästhetisch krude. Sie verwechselt die abbildende oder diskursive Behandlung von Stoffen mit jener für Kunst konstitutiven Andersheit.«¹⁷⁸ Wo Hegel »die Form als Inhalt denkt«, entgleitet ihm in der Übersetzung der formalen in inhaltliche Momente die *Differentia specifica* der Kunst.

Dass deshalb in Hegels Ästhetik bei der Behandlung der Dichtung »das Material, durch welches sie sich kund giebt«, die Sprache, »nur noch den Werth eines, wenn auch künstlerisch behandelten Mittels für die Aeüßerung des Geistes an den Geist« behält,¹⁷⁹ hat auch Szondi in seinen Vorlesungen über *Hegels Lehre von der Dichtung* ausführlich erörtert und kritisiert.¹⁸⁰ Allerdings verdeut-

175 Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, Bd. 1, 18.

176 Ebd.

177 GS 11, 432. Vgl. dazu meine vorangehenden Bemerkungen.

178 GS 7, 18.

179 Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, Bd. 2, 260.

180 Vgl. Peter Szondi, *Hegels Lehre von der Dichtung*, in: ders., *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, hg. von Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt

licht Adornos Betonung einer »Andersheit« im Kunstwerk, die auch und gerade inhaltlichen Momenten entspringt, für die die vorhegelsche Formalästhetik blind geblieben sei, dass die *Ästhetische Theorie* keineswegs auf die einseitige Bevorzugung des Sinnlichen der Kunst gegenüber ihrem Geist, wie Hegel ihn bestimmt, ausgeht. Christoph Menke hat deshalb in seiner Analyse von Adornos Ästhetik mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass die Privilegierung einer Buchstäblichkeit der Sprache, wie sie noch in den *Aufzeichnungen zu Kafka* zu finden ist, in Adornos Spätwerk einer Problematisierung des Verhältnisses von Geist und Buchstabe weicht, die dem Buchstaben ebenso wenig wie dem Geist den Vorrang einräumt.¹⁸¹ Zwei Bestimmungen des Buchstäblichen sind in dieser Hinsicht zu unterscheiden: zum einen der Sensus litteralis, die »Treue zum Buchstaben« als »Prinzip der Wörtlichkeit«, wie ihn Adorno im Kafka-Essay gegenüber einem wie auch immer konzipierten Sensus spiritualis herausstellt,¹⁸² zum anderen die materielle Dimension der Kunst (also etwa der »reine[] Laut«¹⁸³), die für Hegel nur das Medium, das »Mittel« der »Äußerung des Geistes an den Geist« ist. Diese Problematisierung erhellt auch die wesentliche Differenz zwischen der *Ästhetischen Theorie* und einer überkommenen Hermeneutik der Kunst, wo diese Sinn und Buchstaben im Kunstwerk »in ein Verhältnis wechselseitiger Entsprechung versetzt«¹⁸⁴ sieht und darin hegelisch bleibt. Probestein der Kunsthermeneutik ist dabei die Unverständlichkeit. Denn wo die Unverständlichkeit eines Kunstgegenstandes vor Augen tritt, ist zumindest vorläufig schlicht kein Sinn mehr anzugeben, mit dem der Buchstabe übereinstimmen könnte.

Die für das Problem der Unverständlichkeit bzw. – im Hinblick auf die Bildung ästhetischer Begriffe – für das Problem der Unbegreiflichkeit der Kunstwerke zentrale Formulierung in der *Ästhetischen Theorie* lautet: »Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre, auf dem gegenwärtigen Stand, ihre Unbegreiflichkeit.«¹⁸⁵ Der Satz kondensiert Adornos Ästhetik ebenso wie seine Kritik der Hermeneutik in der

(Frankfurt am Main 1974), 267–511, bes. 473–485. Szondi bezieht sich in diesen Ausführungen zu Hegel (ebd., 481) ausdrücklich auf Adornos Essay *Valéry's Abweichungen* (GS 11, 158–202).

181 Vgl. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, 34–37.

182 GS 10.1, 257.

183 GS 11, 306.

184 Menke, *Die Souveränität der Kunst*, 41.

185 GS 7, 179.

paradoxalen und an eine *Figura etymologica* anklingenden Wendung eines ›Begriffens der Unbegrifflichkeit‹ der Kunstwerke. Er umreißt positiv die Aufgabe einer ästhetischen Theorie und setzt diese Theorie negativ von einer hermeneutischen, einer »Verstehenstheorie«¹⁸⁶ der Kunst ab, und er zeigt mit der Rede vom »gegenwärtigen Stand« einen historischen Index der Ästhetik an. Dass mit dem ›Begriffen der Unbegrifflichkeit‹ nicht ein Nebenaspekt der Ästhetik in den Blick genommen wird, sondern deren Zentrum, formuliert Adorno explizit in der Ästhetik-Vorlesung von 1961, wenn er rückblickend auf seine Ausführungen zum Unverständlichen der Kunst betont, dass

jenes Moment, das ich als das prinzipiell Inkommensurable, wenn Sie wollen von vornherein Unverständliche der Kunst bezeichnen, daß das eigentlich den Zentralpunkt der Ästhetik markierte. Man könnte, um dem Relief zu geben, daß es in der Ästhetik sich wirklich um ein Problem handelt, also um ein erst zu Lösendes und nicht schon fertig Vorgegebenes, geradezu sagen, die Beantwortung der Frage, oder lassen Sie mich so sagen, das Verstehen, nicht des nicht Verständlichen, sondern das Verstehen des Unverständlichen in der Kunst, also zu verstehen, was das eigentlich bedeutet, daß Kunst unverständlich ist, sei eigentlich die Aufgabe der Ästhetik überhaupt [...].¹⁸⁷

»Zentralpunkt der Ästhetik« und mithin ihre Aufgabe ist nicht das Verstehen der Kunst, sondern das Verstehen ihrer Unverständlichkeit bzw. das Verstehen der *Bedeutung* ihrer Unverständlichkeit, nämlich »zu verstehen, was das eigentlich bedeutet, daß Kunst unverständlich ist«. Diese Bestimmung der Ästhetik ist nicht rein begrifflich, sondern folgt einer Artikulation der Erfahrung von Kunst. In Adornos Ästhetik-Vorlesung von 1958/59 gehen die Exposition des »Verstehen[s] des Unverständlichen« und die Kritik einer Verstehenstheorie der Kunst zunächst von einer »ästhetischen Erfahrung«¹⁸⁸ aus. Die ästhetische Erfahrung ist ihrem Gegenstand dort nicht adäquat, wo sie an einem Kunstgenuss festhalten will – der gleichsam ein »kulinarische[r] Zustand« ist.¹⁸⁹ Sie entspricht jedoch

186 NL IV 3, 198.

187 TWAA Vo. 6543. Die noch unpublizierte Vorlesung ist als Band IV 8 der *Nachgelassenen Schriften* zur Veröffentlichung vorgesehen.

188 NL IV 3, 192 und passim.

189 Ebd., 166.

in ihrer intensivsten Form »Augenblicke[n] des Durchbruchs«. ¹⁹⁰ Diese Augenblicke sind mit dem Begriff der ästhetischen Erfahrung allerdings nur mehr unzureichend zu erfassen, weil in ihnen eine Grundvoraussetzung jeder Erfahrungsstruktur, nämlich deren Subjekt, suspendiert wird – oder zumindest im Augenblick suspendiert zu werden scheint. Der intensivierten ästhetischen Erfahrung, die die Erfahrung eines Scheins ist, der augenblickhaft nicht mehr als solcher erscheint und deshalb »psychologisch real« ist, ¹⁹¹ droht ihr Subjekt verloren zu gehen. Gerade diese Erfahrung ist für Adorno paradigmatisch für die Bildung einer ästhetischen Theorie. Denn sie ist beispielhaft für ein Verhältnis zum Werk, das anders als die Kunsthermeneutik, wie Adorno sie begreift, nicht dem Subjekt, das verstehen will, sondern dem Objekt den Vorrang in der Ästhetik einräumt. Die »Augenblicke des Durchbruchs« stellen sich dort ein, »wo die Beziehung zu dem Kunstwerk aufs äußerste intensiviert ist« und dabei die Objektivität des Kunstwerks im Subjekt *durchbricht*, es als Subjekt erschüttert:

Unter Durchbruch verstehe ich dabei, daß es dann Augenblicke gibt [...], in denen jenes Gefühl des Herausgehobenseins, jenes Gefühl [...] der Transzendenz gegenüber dem bloßen Dasein, sich intensiv zusammendrängt, sich aktualisiert, und in denen es uns so vorkommt, als ob das absolut Vermittelte, nämlich eben jene Idee des Befreitseins, doch ein Unmittelbares wäre, wo wir glauben, sie unmittelbar ergreifen zu können. Diese Augenblicke sind die höchsten wohl und die entscheidenden, deren die künstlerische Erfahrung überhaupt mächtig ist [...]. ¹⁹²

Die »Idee des Befreitseins«, von der »wir *glauben*, sie unmittelbar ergreifen zu können«, zeigt dabei nicht eine Politik der Kunst an, die auf konkrete Inhalte abzielte, sondern eine Suspendierung der Subjektposition gegenüber dem Kunstwerk. Befreit ist das Subjekt nicht von *etwas*, sondern von *sich* und damit auch von einem kulinarischen Verhalten gegenüber der Kunst. Deshalb sind diese Augenblicke »kaum solche des Genusses, sondern vielmehr solche des Überwältigtwerdens, der Selbstvergessenheit, eigentlich der Auslöschung des Subjekts«. ¹⁹³ Die »Auslöschung« steht allerdings stets

190 Ebd., 196.

191 GS 7, 364.

192 NL IV 3, 196.

193 Ebd., 197. Auf die Verwandtschaft dieser Konzeption mit Kants Theorie des

unter dem Vorzeichen des Momenthaften, mehr noch: Sie zeigt sich zwar in der Kunst, wird aber doch nicht realisiert. Diese Ambivalenz des ›Durchbruchs‹ hinterlässt ihre Spuren bis in Adornos Formulierungen hinein, die zwischen einem konjunktivischen »wie wenn« und dem Indikativ changieren, wenn es weiter heißt: »Es ist dann so, *wie wenn* in diesem Augenblick [...] das Subjekt in sich erschüttert zusammenstürzen würde. [Es sind] eigentlich Augenblicke, in denen das Subjekt sich selber auslöscht und sein Glück hat an dieser Auslöschung – und nicht etwa darin, daß ihm als einem Subjekt nun etwas zuteil würde.«¹⁹⁴

In dem Abschnitt der *Ästhetischen Theorie*, der diesen früheren Überlegungen sachlich weitgehend entspricht,¹⁹⁵ arbeitet sich Adorno denn auch an der diffizilen Subjekt-Objekt-Relation der »Augenblicke des Durchbruchs« ab. Diese Augenblicke könnten die Subjektposition eigentlich aufheben, müssen sie aber gleichwohl bewahren, sollen sie nicht mit dem Subjekt auch die Relation selbst suspendieren – nämlich das Verhältnis zum Kunstwerk, das freilich eines Subjekts bedarf: »Betroffenheit durch bedeutende Werke benutzt diese nicht als Auslöser für eigene, sonst verdrängte Emotionen. Sie gehört dem Augenblick an, in denen [sic] der Rezipierende sich vergift und im Werk verschwindet: dem von Erschütterung. Er verliert den Boden unter den Füßen.«¹⁹⁶ Den Boden unter den Füßen zu verlieren bezeichnet jenen Augenblick, in dem das Subjekt der Kunsterfahrung durch diese Erfahrung zu verschwinden droht – oder, positiv gewendet, zu verschwinden verspricht –, der aber gleichwohl noch ans Subjekt gebun-

Erhabenen, das allerdings bei Kant im »Vermögen zu widerstehen« (KdU B 104) zuletzt auf eine Stärkung der Subjektposition zielt, weist Adornos Gedankengang ausdrücklich hin. Adorno sieht aber im kantischen Erhabenen nur die ins Verhältnis zur Natur geretteten Überreste einer Theorie, die die Ästhetik im Allgemeinen und also auch das Verhältnis zum Schönen betreffen müsste (vgl. NL IV 3, 163f.). Zum Erhabenen in Adornos Ästhetik vgl. u. a. Albrecht Wellmer, *Adorno, die Moderne und das Erhabene*, in: Franz Koppe (Hg.), *Perspektiven der Kunstphilosophie* (Frankfurt am Main 1991), 165–190; Wolfgang Welsch, *Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen*, in: Christine Pries (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn* (Weinheim 1989), 185–213.

194 NL IV 3, 197 (Hervorh. F. Ch.).

195 Im Typoskript zur Ästhetik-Vorlesung von 1958/59 hat Adorno den Absatz zu den ›Augenblicken des Durchbruchs‹ angestrichen, wohl aufgrund seiner Wichtigkeit für die weitere Ausarbeitung seiner Ästhetik (vgl. ebd., 468, Anm. 426).

196 GS 7, 363.

den bleibt.¹⁹⁷ Denn es handelt sich um einen noch immer vom Subjekt erlebten Augenblick, der nicht nur ein Überschreiten der Grenzen von Subjektivität verspricht, sondern in der beginnenden, obschon keineswegs abgeschlossenen Suspendierung des Subjekts etwas Objektives zu Bewusstsein bringt, das gleichsam das Subjekt beherrscht, indem es zu ihm durchbricht, anstatt von ihm beherrscht zu werden: »Die Erfahrung von Kunst als die ihrer Wahrheit oder Unwahrheit ist mehr als subjektives Erlebnis: sie ist Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewußtsein.«¹⁹⁸ Wenn Adorno den »Durchbruch von Objektivität« ins Bewusstsein des Subjekts verlegt und damit strukturell gewissermaßen entschärft – denn solange der Durchbruch im Bewusstsein des Subjekts stattfindet, kann von dessen vollkommener Suspendierung keine Rede sein –, so hält er doch an der Erfahrung der *Möglichkeit* einer Suspendierung fest, an deren unmittelbarem Bestehen, die das erschütterte Subjekt so erfährt, als wäre sie real. Genau diesen Möglichkeitsraum eröffnet die ästhetische Erfahrung:

Wohl ist die Vernichtung des Ichs im Angesicht der Kunst so wenig wörtlich zu verstehen wie diese. Weil aber auch, was man ästhetische Erlebnisse nennt, als Erlebnis psychologisch real ist, wäre unter ihnen schwerlich etwas vorzustellen, übertrüge man den Scheincharakter der Kunst auf sie. Erlebnisse sind kein Als ob. Zwar verschwindet das Ich im Augenblick von Erschütterung nicht real; der Rausch, der dahin sich bewegt, ist unvereinbar mit künstlerischer Erfahrung. Für Momente indessen wird das Ich real der Möglichkeit inne, seine Selbsterhaltung unter sich zu lassen, ohne daß es doch dazu ausreichte, jene Möglichkeit zu realisieren. Nicht die ästhetische Erschütterung ist Schein, sondern ihre

197 Wenn Adorno dabei die Erfahrung des Kunstwerks privilegiert gegenüber der Erfahrung von nicht künstlerischer Wirklichkeit, deren problematisch gewordene Bedingungen er im Anschluss an Benjamins *Erzähler*-Essay in den Ausführungen zum *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* einer Kritik unterzieht (vgl. GS 11, 42), so rückt gegenüber dem losen Festhalten an der Subjektposition in der ästhetischen Erfahrung die Möglichkeit einer Erfahrung in ein kritisches Licht, die *ganz* ohne Subjekt – und ohne Objekt – auskäme, einer »von jedem Subjekt und Objekt völlig losgelöste[n] Erfahrung« (so Giorgio Agamben zu Proust in: *Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte*, übers. von Davide Giuriato [Frankfurt am Main 2004], 63). Vgl. dazu Martin Jay, *Is Experience Still in Crisis?* Reflections on a Frankfurt School Lament, in: Tom Huhn (Hg.), *The Cambridge Companion to Adorno* (Cambridge u.a. 2004), 129–147, bes. 139–145.

198 GS 7, 363.

Stellung zur Objektivität: in ihrer Unmittelbarkeit fühlt sie das Potential, als wäre es aktualisiert.¹⁹⁹

Wird »das Ich real der Möglichkeit inne, seine Selbsterhaltung unter sich zu lassen«, so steht diese Erfahrung von Kunst konträr zu einer Kunstaneignung durch das Subjekt, die Adorno an der Kunsthermeneutik kritisiert. Diese Kritik richtet sich weniger gegen methodische Mängel in der Durchführung von Interpretationen im Einzelnen – denn dass auch eine Hermeneutik der Kunst in ihren konkreten Analysen zu bedenkenswerten Einsichten gelangen kann, wäre kaum zu bestreiten –, sondern gegen die Prämisse, wonach Verstehen die adäquate Relation zum Kunstwerk ist, wenn »das Verstehen von Kunstwerken ja auch darauf hinauskommt, daß man zwischen den Kunstwerken und sich selbst eine Art Beziehung der Aneignung oder der Teilhabe herstellt«. ²⁰⁰ Das hermeneutische Verhältnis zum Kunstwerk hält als »Aneignung« an jenem kulinarischen Moment fest, das sich in den »Augenblicken des Durchbruchs« erübrigt, weil ein Subjekt, das im Begriff ist, zu verschwinden, nicht mehr ein Objekt genießen kann, sondern bestenfalls sein eigenes Verschwinden als Glück erfährt. ²⁰¹ Deshalb gehorcht die Aneignung des Kunstwerks in der Hermeneutik, besieht man sie unter den Voraussetzungen einer ästhetischen Theoriebildung, nicht zuletzt einer Logik des Besitztums: »Das Kunstwerk wird für die Verstehenstheorie nämlich etwas, was einem selber gehört, was man zu seinem Besitz macht [...].« ²⁰²

Demgemäß führt Adorno aus, dass ein ausschließlich verstehendes Verhältnis zum Kunstwerk dieses in zwei wesentlichen Hinsichten verfehle. Es verfehlt es zum einen, weil es das Kunstwerk in »Allgemeinbegriffe« ²⁰³ übersetzen will und muss, die dessen innerer, jeweils besonderer Logik nicht, jedenfalls nicht vollständig, entsprechen können. Und es verfehlt es zum anderen, weil die Hermeneutik das Rätsel, das Kunstwerke schon durch ihr bloßes Vorhandensein aufwerfen – und damit die Frage, weshalb es Kunst überhaupt gibt (und nicht vielmehr nicht) –, noch nicht einmal *als* Rätsel erkennt, geschweige denn sich dazu verhält. Dieser Kritik entsprechend bestimmt Adorno die Unverständlichkeit des Kunstwerks in der Ästhetik-Vor-

199 Ebd., 364.

200 NL IV 3, 198.

201 Vgl. zu den »Augenblicken des Durchbruchs« als »Glücksaugenblicken« ebd., 197.

202 Ebd., 198.

203 Ebd., 199.

lesung von 1958/59 aus zwei verschiedenen Perspektiven, nämlich sowohl unter dem Aspekt der Differenzen zwischen ästhetischer Theorie und Hermeneutik – womit er an seine Ausführungen zur Erfahrung einer immanenten Auslöschung des Subjekts anschließt – als auch im Hinblick auf die irritierende Verwandtschaft der Unverständlichkeit, wie sie in der ästhetischen Erfahrung erscheint, mit einem amüsischen Verhältnis zur Kunst. Das Unverständliche der Kunst wird dabei kategorial eingeführt als Bestimmung, die auf die »Augenblicke des Durchbruchs« zurückgreifen kann, insofern sie als adäquates Verhältnis zum Kunstwerk nicht eine Angleichung des Gegenstands an die Begriffe des Subjekts fordert, deren bloße Entäußerung die Kunstwerke in gut hegelscher Manier wären, sondern umgekehrt eine Angleichung des Subjekts an den Gegenstand verlangt, ein »Drinsein« im Kunstwerk:

Aber zunächst, glaube ich – und das kann Ihnen vielleicht auch ein wenig in Ihrer eigenen Beziehung zu Kunstwerken helfen –, ist das genuine Verhältnis zu Kunstwerken eigentlich kein Verhältnis des Verstehens, und zwar deshalb, weil der Kunst kategorial, ihrem Wesen nach, wenn ich einmal so sagen darf, nämlich ihrer eigenen Konstitution nach, zunächst etwas Unverständliches innewohnt; weil die Kunst selber eben als ein Stück säkularisierter Magie sich jener Gleichmachung an uns und an das Subjekt entzieht, wie sie im Verstehensbegriff eigentlich gefordert wird. Wenn die Bestimmung zutrifft, die ich vorhin [in den vorangehenden Ausführungen zu den Augenblicken des Durchbruchs; F. Ch.] versucht habe, Ihnen zu geben, daß die künstlerische Erfahrung ein Mitvollzug oder ein Drinsein ist, dann würde in der Tat dieser Typus des Verhaltens zum Kunstwerk die Distanz aufheben, die Dinglichkeit aufheben, die in dem Verstehensbegriff eigentlich angelegt ist. Doch die Kunstwerke selber haben ein Moment des Enigmatischen, dem man zunächst einmal nur dadurch gerecht wird, daß man nicht fragt: Was bedeutet das alles?, sondern daß man in die Sache selber eigentlich sich hineinbegibt. So könnte man zunächst einmal fast sagen: Je weniger man Kunst ›versteh‹, das heißt: je weniger man sie auf irgendwelche abstrakten, dahinterstehenden, vermeintlich von ihr vermittelten Allgemeinbegriffe bringt, je mehr man sich ihr vielmehr im Vollzug überläßt, um so besser versteht man sie dann, vollzieht also ihren Sinnzusammenhang, und das heißt eben: dem Kunstwerk folgen, nicht aber erraten, was es meint.²⁰⁴

Wenn als Konsequenz aus dem Unverständlichsein des Kunstwerks davon die Rede ist, dass »man in die Sache selber eigentlich sich« hineinbegeben solle, stellt sich jedoch sogleich die Frage, worin sich dieses Vorgehen der ästhetischen Theorie, die Adorno entwirft, von einer Hermeneutik der Kunst überhaupt unterscheidet. Adorno spricht an dieser Stelle gar von einem »Sinnzusammenhang«, und sich in die Kunst hineinzubegeben erscheint prima facie als durchaus aktiver Zugang des Subjekts zum Kunstgegenstand, nicht als Überwältigtwerden. Das Sich-Hineinbegeben bedarf deshalb der näheren Bestimmung seiner Differenzen zur Kunsthermeneutik, wenn Adornos Absetzung von dieser nicht nur begrifflicher Natur ist, nicht nur allgemeine Bestimmungen der Kunst betrifft, sondern auch andere Verfahren der Auseinandersetzung mit Kunstwerken impliziert. Aber auch Adornos begriffliche Bestimmungen bedürfen der Klärung. Denn Adorno verwendet trotz seiner Kritik an der Hermeneutik auch selbst den Begriff des Verstehens. Weiter heißt es: »Ein Kunstwerk verstehen, das heißt eben nicht, verstehen, was sozusagen dahintersteckt, was das Kunstwerk bedeutet, sondern das Kunstwerk selbst verstehen, so wie es ist, also die Logik verstehen, die von einem Akkord zum anderen, von einer Farbe zur anderen, von einem Vers zum anderen führt.«²⁰⁵ Durch das von Adorno entworfene Verfahren soll nicht die Bedeutung des Kunstwerks verstanden werden, die aus seinen Teilen entspränge oder gleichsam hinter diesen läge (»was sozusagen dahintersteckt«), sondern seine immanente Logik, die im Einzelnen – mikrologisch – etwa die Abfolge der Verse bestimmt.²⁰⁶ Als »Inbegriff« eines solchen Verständnisses »diesseits des Rätselcharakters«²⁰⁷ von Kunst führt Adorno das Spielen einer Partitur oder die Aufführung eines Dramentextes an.²⁰⁸ Denn durch sie wird nicht die Bedeutung des Werks auf den Begriff, sondern dessen ästhetische Struktur nachahmend zur Darstellung gebracht:

205 Ebd., 199.

206 Das »mikrologische Verfahren« schreibt Adorno Benjamin in seiner *Einleitung zu Benjamins ›Schriften‹* zu (GS 11, S. 577), beansprucht es aber auch selbst, etwa in den Studien *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* (GS 5, S. 10). Prominent steht der »mikrologische Blick« auch am Ende der »Meditationen zur Metaphysik«, die die *Negative Dialektik* beschließen (GS 6, S. 400).

207 GS 7, 189.

208 Vgl. dazu Shierry Weber Nicholens, *Aesthetic Theory's Mimesis of Walter Benjamin*, in: Tom Huhn, Lambert Zuidervaart (Hg.), *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory* (Cambridge/Mass., London 1997), 55–91, hier 63.

Der Musiker, der seinen Notentext versteht, folgt dessen minimalen Regungen und weiß doch, in gewissem Sinn, nicht, was er spielt; dem Schauspieler ergeht es nicht anders, und eben daran manifestiert sich das mimetische Vermögen am drastischsten in der Praxis künstlerischer Darstellung, als Nachahmung der Bewegungskurve des Dargestellten [...].²⁰⁹

Die Kunstwerke, die ihrerseits durch mimetische Verfahren produziert worden sind, sollen, ihrer »Bewegungskurve« genau entsprechend, nachgeahmt, mimetisch wiederholt werden, denn »das wesentlich Mimetische erwartet mimetisches Verhalten«.²¹⁰ Adornos Begriff der Mimesis unterscheidet sich in diesen Bestimmungen auf prinzipielle Weise von der Mimesis als Nachahmung von Wirklichkeit, etwa von »handelnden Menschen« wie in der aristotelischen *Poetik*.²¹¹ Ja er ist überhaupt nicht »als Nachahmung von etwas« gefasst, »sondern als nachahmender Impuls [...], sich selber zu der Sache zu machen oder die Sache zu einem selber zu machen, die einem gegenüber steht«.²¹² Dies gilt für die Produktion ebenso wie für die Rezeption von Kunst. Die Konstruktion des Kunstwerks, wie Adorno sie versteht, entspringt auch aus den Impulsen seiner Einzelmomente, denen sie mimetisch folgt, um sich ihnen »anzuschmiegen«: »In den Kunstwerken ist der Geist zu ihrem Konstruktionsprinzip geworden, aber genügt seinem Telos nur dort, wo er aus dem zu Konstruierenden, den mimetischen Impulsen, aufsteigt, ihnen sich anschmiegt, anstatt daß er ihnen souverän zudikiert würde.«²¹³ Wenn die Konstruktion des Kunstwerks nicht übergreifend dessen Momente organisiert, als wäre das Werk nur die Umsetzung eines wohldurchdachten Gedankens in einem bestimmten Material, sondern umgekehrt aus den Einzelmomenten erst entspringt, also die Form des Kunstwerks »die einzelnen Impulse nur« objektiviert,

209 GS 7, 189.

210 Ebd., 190.

211 Aristot. poet. 1448a.

212 NL IV 3, 70.

213 GS 7, 180. Adorno greift in den Vorlesungen zur Ästhetik (NL IV 3, 67–71) und in der *Ästhetischen Theorie* den bereits in der *Dialektik der Aufklärung* entwickelten Mimesis-Begriff als »Anschmiegung ans andere« (GS 3, 205) auf. Zur Mimesis bei Adorno vgl. Jay, *Mimesis and Mimatology*, 31–37, Nicholson, *Aesthetic Theory's Mimesis of Walter Benjamin*, sowie grundlegend Josef Früchtel, *Mimesis*. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno (Würzburg 1986).

»wenn sie ihnen dorthin folgt, wohin sie von sich aus wollen«,²¹⁴ will das von Adorno entworfene Verstehen denselben Einzelimpulsen folgen. Es nimmt nicht primär die Gesamtkonstruktion in den Blick, sondern schmiegt sich wie die Produktion des Kunstwerks, der en détail nachgegangen werden soll, den Impulsen an. Das Verfahren zielt nicht auf eine Angleichung des Kunstgegenstands an die Begriffe des Subjekts, das den Gegenstand verstehen will, sondern umgekehrt auf das Ähnlichwerden, die »Affinität«²¹⁵ des Verstehens gegenüber dem zu Verstehenden, auf das Ähnlichwerden von Rezeption und Produktion. Jene ahmt diese, deren je besondere Logik, nach. Beide sind aber, indem sie den einzelnen Impulsen folgen, immer schon einem »Vorrang des Objekts« verpflichtet. Ein Mitvollziehen des Kunstwerks, wie Adorno es darlegt, zielt genau auf diesen Vorrang: »Der Vorrang des Objekts in der Kunst und die Erkenntnis ihrer Gebilde von innen her sind zwei Aspekte des gleichen Sachverhalts.«²¹⁶ Produktion ebenso wie Rezeption unterliegen also stets der Logik, die den Primat des Kunstgegenstands bezeichnet: »Vorrang des Objekts heißt im ästhetischen Gebilde der der Sache selbst, des Kunstwerks, über den Hervorbringenden wie über den Empfangenden.«²¹⁷ Von Produktion und Rezeption kann mit Adornos ästhetischer Theorie also nur insoweit die Rede sein, als damit Verfahren bezeichnet sind, die den einzelnen Impulsen des Kunstgegenstandes nachgeordnet sind, genauer: die aus ihnen entspringen.

Die Schwierigkeiten dieses »ästhetischen Verstehens«,²¹⁸ das Adorno umreißt, verschärfen sich in der Moderne durch den Konstruktivismus in der Kunst, verstanden nicht als eine bestimmte Kunstrichtung, sondern als Konstruiertheit von Kunst überhaupt, wo diese nicht mehr auf vorgegebene Formen und Topoi zurückgreifen kann oder will.²¹⁹ Wenn das Mitvollziehen des Kunstwerks nicht auf bereits bekannte Formen etwa der Metrik oder der Harmonik zurückgreifen kann, die die Logik des Kunstwerks mitbestimmen, muss es aus diesem allein zugleich seine Konstruktionsprinzipien ableiten. Das ästhetische Verstehen moderner Kunst greift deshalb vom immanenten Nachfahren der ästhetischen Logik auf eine Reflexion aus. Denn anders ließen sich auch die einzelnen Momente des Kunst-

214 GS 7, 180.

215 Ebd., 33; vgl. auch ebd., 520, 531.

216 Ebd., 166f.

217 Ebd., 479.

218 NL IV 3, 200 und passim.

219 Vgl. dazu ebd., 211f.

werks nicht in den Blick nehmen – sie wären in ihren Verbindungen nicht mitvollziehbar. Das Heraustreten aus dem »Drinsein«²²⁰ des ästhetischen Verstehens ist aber nicht nur Bedingung des Mitvollzugs moderner Kunst; es bestimmt das Verhältnis zur Kunst überhaupt, das in der Moderne nur besonders augenfällig geworden ist: »Das ästhetische Verhalten, soweit ich es als einen solchen Mitvollzug des Kunstwerks charakterisiert habe, bleibt natürlich bei diesem Mitvollzug nicht stehen, sondern dieser Mitvollzug ist jeweils auch ein in sich selbst reflektierter Mitvollzug.«²²¹ Diese Reflexion entspricht im Prinzip bereits dem Verfahren, der Logik zu folgen, die »von einem Vers zum anderen führt«.²²² Denn die Ordnung der Elemente eines Kunstwerks mitzuvollziehen, genauer: die Ordnung seiner prozessual bestimmten und dadurch wechselseitig aufeinander bezogenen »verschiedenen Momente«,²²³ bedarf jeweils einer Reflexion der Beziehungen dieser Momente zueinander, die über einen unmittelbaren Mitvollzug hinausgeht. Deshalb ist nicht erst eine Philosophie der Kunst reflexiv, sondern bereits der Mitvollzug des Werks, dessen »reenactment«.²²⁴ Der Mitvollzug drängt von sich aus zu einer Theorie, die *ästhetisch* ist, insofern sie der eigenen Logik des Kunstwerks entspricht, ja diese gewissermaßen nur prozessual wiederholen will, aber zugleich als Reflexion, die aus der Unmittelbarkeit »künstlerische[r] Erfahrung«²²⁵ heraustritt, eine Philosophie der Kunst vorbereitet:

Das reflektierende Verhalten zum Kunstwerk [...] ist zunächst einmal gar nicht ein der Kunst fremdes, von außen hereinkommendes, also im eigentlichen Sinn philosophisches Verhalten. Nicht erst die Philosophie der Kunst bewirkt eine solche Reflexion, sondern der Mitvollzug des Kunstwerks selber. Das heißt: Dieses im Kunstwerk Drinsein, dieses das Kunstwerk Mitvollziehen, erfordert bereits immer, daß Sie über seine bloße Unmittelbarkeit hinausgehen

220 Ebd., 198.

221 Ebd., 201f.

222 Ebd., 199.

223 Ebd., 202.

224 Andrea Sakoparnig, *Enigmaticalness as a Fundamental Category in Adorno's Aesthetic Theory*, in: Nathan Ross (Hg.), *The Aesthetic Ground of Critical Theory. New Readings of Benjamin and Adorno* (Lanham/Md. 2015), 159–176, hier 164. Mit dem Begriff des *reenactment* unterstreicht Sakoparnig insbesondere den prozessualen Charakter des Kunstwerks (vgl. ebd.).

225 NL IV 3, 196.

und der Momente des Kunstwerks sich bewußt werden, die Ihnen als sinnliche nicht unmittelbar gegenwärtig sind.²²⁶

»Nicht erst die Philosophie der Kunst bewirkt eine solche Reflexion«: In dieser Formulierung liegt auch die *Genese* einer ›ästhetischen Theorie‹ begründet, die nicht deduktiv, nur aus Begriffen, das Wesen der Kunst ergründen will, aber auch nicht induktiv in der sinnlichen Betrachtung des einzelnen Werks, im »bloß Anschaulichen«,²²⁷ das Kunstwerk als solches unmittelbar erkennt, sondern im »Mitvollzug des Kunstwerks selber« reflexiv wird.²²⁸ Es gibt in diesem »Mitvollzug« keine Unmittelbarkeit der Kunstbetrachtung, sondern nur ein *Zugleich* von mitvollziehender Betrachtung und Reflexion: eine »Einheit von Vollzug und Reflexion«, wie Adorno es im Essay über *Valéry's Abweichungen* formuliert hat.²²⁹

Damit klärt sich das *ästhetische* Moment einer ästhetischen Theorie auf, die der Eigenlogik des Kunstwerks folgen will, ohne diese auf einen übergreifenden Sinn zu beziehen, und deren Validität nur in der jeweiligen Analyse eines einzelnen Kunstwerks zu prüfen ist, da sie sonst ihrer Prämisse, ebenjener Eigenlogik zu folgen, widerspräche. Gleichwohl ist das Reflexivwerden der Betrachtung aus sich selbst heraus noch nicht die *Theorie* der Kunst, die Adorno begründen will. Vielmehr ist die Grundlegung von Adornos Ästhetik durch eine doppelte Perspektive gekennzeichnet, die das Kunstwerk einerseits von innen, in seiner ihm immanenten Logik nachvollziehen, ›ästhetisch verstehen‹ will und darin reflexiv wird, es andererseits aber von außen erblickt und es in dieser Außensicht nicht verstehen kann, solange sie nicht wie die Hermeneutik, wie Adorno sie begreift, das Kunstwerk mit außerästhetischen Sinnpotentialen identifiziert, womit sie es aber wiederum in seiner ästhetischen Logik verfehlen würde. Demgegenüber durchbricht die Unverständlichkeit des Kunstwerks die immanente Kunstbetrachtung – auch deren Reflexivwerden macht es für den Blick von außen nicht verständlich. Die konstitutive Rätselhaf-

226 Ebd., 202.

227 Ebd.

228 Dass Adornos Ästhetik durch ihre dialektische Struktur weder deduktiv noch induktiv ist, wird in der frühen Einleitung zur *Ästhetischen Theorie* gestreift (GS 7, 510) und in der Ästhetik-Vorlesung von 1961 mit Nachdruck ausgesprochen: »Die Ästhetik, und damit gebe ich Ihnen ein Programm dessen, was mir eigentlich vorschwebt, stünde also wirklich vor der Aufgabe, ein Drittes zu sein, weder deduktiv noch induktiv.« (TWAA Vo. 6390) Vgl. dazu Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, 48–53.

229 GS 11, 159.

tigkeit der Kunst klärt sich im ästhetischen Verstehen, im »Drinsein«, nicht auf; sie ist von diesem entkoppelt: »Nicht ist der Rätselcharakter der Kunst dasselbe, wie ihre Gebilde zu verstehen, nämlich sie objektiv, in der Erfahrung von innen her, nochmals gleichsam hervorzubringen [...]«. ²³⁰ Das ästhetische Verstehen, das die Rezeptionsästhetik der ästhetischen Erfahrung in eine Produktionsästhetik zweiten Grades überführt, in der das Kunstwerk noch einmal hervorgebracht, gleichsam neu produziert wird, genügt keineswegs schon den Ansprüchen einer ästhetischen Theorie. Darin unterscheidet sich diese vom Begriff der Ästhetik, wie Adorno ihn noch im 1960 publizierten Valéry-Essay bestimmt:

Die Fähigkeit, Kunstwerke von innen, in der Logik ihres Produziertseins zu sehen – eine Einheit von Vollzug und Reflexion, die sich weder hinter Naivetät verschanzt, noch ihre konkreten Bestimmungen eilfertig in den allgemeinen Begriff verflüchtigt, ist wohl die allein mögliche Gestalt von Ästhetik heute. ²³¹

Diese Bestimmung kann zwar eine ästhetische Praxis definieren, die sich dem einzelnen Werk reflexiv von innen annähern will. Sie wird denn auch von Szondi an prominenter Stelle als Grundbestimmung einer epistemologisch reflektierten und damit überhaupt erst wissenschaftlichen Literaturwissenschaft angeführt. ²³² Dennoch umfasst die Grundanlage von Adornos ästhetischer Theorie nicht nur die Exposition und Durchführung ästhetischen Verstehens, verstanden als »Drinsein« oder, in Szondis Worten, »Versenkung in die Werke«. ²³³ Vielmehr findet sich im »Unverständlichkeitstheorem« ²³⁴ jenes Moment der *Ästhetischen Theorie*, das dem ästhetischen Verstehen – das allerdings für Adorno als Verfahren unumgänglich bleibt – nicht nur vorausgeht, sondern auch auf es folgen muss.

In diesem Zusammenhang ist es unabdingbar, zwischen Adornos Kritik am hermeneutischen Verstehen und der Problematisierung des

²³⁰ GS 7, 184.

²³¹ GS 11, 159.

²³² Szondi, *Über philologische Erkenntnis*, 286.

²³³ Ebd. Die »Versenkung in die Werke« wird programmatisch für Jean Bollacks Begriff der Syntax als Zentrum einer kritischen Hermeneutik, die – in der Nachfolge Szondis – literarische Texte »in der Logik des Produziertseins« erschließt. Vgl. zum Begriff der Syntax bei Bollack Christoph König, *Philologie der Poesie. Von Goethe bis Peter Szondi* (Berlin, Boston 2014), 100f. Vgl. zu Bollacks kritischer Hermeneutik auch das Kapitel zu Celan unten.

²³⁴ Menke, *Die Souveränität der Kunst*, 179.

von ihm selbst entworfenen ästhetischen Verstehens zu unterscheiden. So könnte etwa die Formulierung »Verstehen selbst ist angesichts des Rätselcharakters eine problematische Kategorie«²³⁵ allzu leicht nur als Kritik der Hermeneutik aufgefasst werden – und wird denn auch mitunter als solche zitiert.²³⁶ Demgegenüber zeigt der unmittelbare Zusammenhang der Formulierung ohne Zweifel an, dass primär nicht von der Hermeneutik, sondern vom ästhetischen Verstehen die Rede ist, nämlich davon, die Kunstwerke, »in der Erfahrung von innen her, nochmals gleichsam hervorzubringen«.²³⁷ Auch das ästhetische Verstehen erfährt in der konstitutiven Rätselhaftigkeit der Kunst seine Grenze:

Verstehen selbst ist angesichts des Rätselcharakters eine problematische Kategorie. Wer Kunstwerke durch Immanenz des Bewußtseins in ihnen versteht, versteht sie auch gerade nicht, und je mehr Verständnis anwächst, desto mehr auch das Gefühl seiner Unzulänglichkeit, blind in dem Bann der Kunst, dem ihr eigener Wahrheitsgehalt entgegen ist. Registriert, wer aus dem Kunstwerk heraustritt oder gar nicht in ihm war, feindselig den Rätselcharakter, so verschwindet er dafür trügend in der künstlerischen Erfahrung. Je besser man ein Kunstwerk versteht, desto mehr mag es nach einer Dimension sich enträtseln, desto weniger jedoch klärt es über sein konstitutiv Rätselhaftes auf. Eklatant wird es erst wieder in der eindringlichsten Kunsterfahrung. Schließt ein Werk ganz sich auf, so wird seine Fragegestalt erreicht und erzwingt Reflexion; dann rückt es fern, um am Ende den, der der Sache versichert sich fühlt, ein zweites Mal mit dem Was ist das zu überfallen.²³⁸

Die »problematische Kategorie« des Verstehens zeigt an – und damit geht Adorno über seine Kritik überkommener hermeneutischer Ansätze entschieden hinaus –, dass ein Verstehen durch »Immanenz des Bewußtseins« in den Kunstwerken, also durch den ästhetischen Mitvollzug ihrer Logik, diese, die Kunstwerke, auch gerade *nicht*

²³⁵ GS 7, 184.

²³⁶ So etwa in den im Übrigen sehr lesenswerten Überlegungen von Matthias Flatscher, *Das Spiel der Kunst als die Kunst des Spiels*. Bemerkungen zum Spiel bei Gadamer und Wittgenstein, in: Reinhold Esterbauer (Hg.), *Orte des Schönen. Phänomenologische Annäherungen*. Für Günther Pöltner zum 60. Geburtstag (Würzburg 2003), 125–154, hier 141.

²³⁷ GS 7, 184.

²³⁸ Ebd.

verstehe. Auch das ästhetische Verstehen reicht für eine Theorie der Kunst nicht hin; es ist »blind«, weil es den Rätselcharakter des Kunstwerks nicht mehr sieht, der »trügend in der künstlerischen Erfahrung« verschwindet. Der Begriff der künstlerischen Erfahrung, den Adorno bereits in der Ästhetik-Vorlesung von 1958/59 verwendet,²³⁹ zeigt dabei eine Zone der Indifferenz an, in der, Nietzsches Argumentation in der *Geburt der Tragödie* nicht unähnlich,²⁴⁰ die Unterscheidung zwischen Künstler, Künstlerin und Kunstbetrachterin, Kunstbetrachter zu verschwinden scheint.²⁴¹ ›Künstlerisch‹ denotiert im argumentativen Zusammenhang die ästhetische Erfahrung der *Kunstrezipientin*, des *Kunstrezipienten*, die aber durch das prozesuale »reenactment«²⁴² des Kunstwerks auch selbst zur *Kunstproduktion*, also produktiv durch die Art und Weise der Rezeption wird. Diese Konvergenz von Kunst und Kunstbetrachtung in der ›künstlerischen Erfahrung‹ ist aber »trügend«. Denn in ihr versteht man das Kunstwerk nur einseitig, und zwar je besser in Hinsicht auf seine ästhetische Logik, desto schlechter im Hinblick auf sein »konstitutiv Rätselhaftes«. Das ästhetische Verstehen und die Unverständlichkeit des Kunstwerks verhalten sich so zueinander, dass das vor dem Mitvollzug Unverständliche sich im ästhetischen Verstehen zu erschließen scheint, aber gerade dort, wo der höchstmögliche Grad an Mitvollzug erreicht ist, das Kunstwerk *wieder* rätselhaft wird: »Schließt ein Werk ganz sich auf, so wird seine Fragegestalt erreicht und erzwingt Reflexion [...].« Diese Reflexion, die den Kunstbetrachter »*ein zweites Mal* mit dem Was ist das« überfalle, geht über die immanente Reflexion, die der Mitvollzug jeweils schon verlangt, hinaus. Will das ästhetische Verstehen die Distanz zwischen Kunst und Ästhetik aufheben, retabliert diese zweite Reflexion, die den engsten Zusammenhang von Kunst und Ästhetik durchbricht, deren Distanz voneinander. Das Kunstwerk »rückt«, wie es bei Adorno heißt, »fern«. Erst in diesem Fernrücken, im Verhältnis zwischen dem ästhetischen Verstehen und der Distanz, die aufgrund der Rätselhaftigkeit des Werks das Verstehen durchbricht, begründet sich Adornos ästhetische Theorie. Theorie heißt bei Adorno nicht eine ›Schau‹, eine Betrachtung des Kunstwerks, die mit diesem zu kon-

239 Vgl. NL IV 3, 196.

240 Vgl. dazu das Kapitel zur *Geburt der Tragödie* oben.

241 Vgl. zum Begriff der künstlerischen Erfahrung auch die entsprechenden Ausführungen in der frühen Einleitung zur *Ästhetischen Theorie*, GS 7, 517.

242 Sakoparnig, *Enigmaticalness as a Fundamental Category in Adorno's Aesthetic Theory*, 164.

vergießen meint, sondern indiziert genau jenes Moment, das die vermeintliche, obschon nach der einen Seite hin durchaus valide Nähe zwischen Kunst und Ästhetik terminiert. Adornos *theōria* ist ein *entferntes* Sehen.

Das »cui bono«²⁴³ der Kunstwerke, ihr »Was soll das alles?«,²⁴⁴ stellt sich als »die peinliche Frage nach ihrer raison d'être« sowohl in der Außensicht, in der das Werk auch dem »Kunstfremden«²⁴⁵ erscheint, als auch als äußerste Konsequenz ihres immanenten Mitvollzugs: »[B]etrachtet man sie [die Werke] ganz von außen, so entblößt ihre Fragwürdigkeit sich so sehr wie ganz von innen her.«²⁴⁶ Der Rätselcharakter taucht dabei stets und unabwendbar wieder auf:

Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel; das hat von altersher die Theorie der Kunst irritiert. Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache. Er öffnet clownshaft; ist man in den Kunstwerken, vollzieht man sie mit, so macht er sich unsichtbar; tritt man heraus, bricht man den Vertrag mit ihrem Immanenzzusammenhang, so kehrt er wieder wie ein spirit.²⁴⁷

Während »von altersher« das Rätselhafte der Kunst, das sich dem Verstehen Entziehende, die »Theorie der Kunst irritiert« habe, operiert Adornos *Ästhetische Theorie* mit der bereits vermerkten Doppelperspektive, die sowohl »ganz von innen her«,²⁴⁸ im ästhetischen Verstehen, das Werk »unter dessen Disziplin gleichsam nachzeichnet«²⁴⁹ als auch »ganz von außen«²⁵⁰ es in seiner Unverständlichkeit erblickt und damit vom Verstehen entfernt. Die Doppelperspektive entspricht einer ästhetischen Erfahrung, deren Kontinuität im »Drinsein«²⁵¹ jederzeit durch den Rätselcharakter unterbrochen werden kann: »Unablässig wird die Erfahrung der Kunstwerke vom Rätselcharakter bedroht. Ist er in der Erfahrung ganz verschwunden, meint sie, der Sache ganz innegeworden zu sein, so schlägt das Rätsel jäh die Augen

243 GS 7, 182.

244 Ebd., 192.

245 Ebd., 182.

246 Ebd.

247 Ebd., 182f.

248 Ebd., 182.

249 Ebd., 183.

250 Ebd., 182.

251 NL IV 3, 198.

wieder auf [...].«²⁵² Die immer mögliche Unterbrechung durch das Rätsel des Kunstwerks, das »jäh die Augen wieder« aufschlagen kann, stellt das ästhetische Verstehen in Frage, irritiert es. Für Adorno ist dieses Moment der Irritation, das im Unverständlichen liegt, nicht Anathema; vielmehr ist es zentrales Thema und gewissermaßen der begründende »Abgrund« der *Ästhetischen Theorie*, die Leerstelle, die die Theorie in Gang setzt:

Einen jeden, der nicht das Werk unter dessen Disziplin gleichsam nachzeichnet, blickt ein Bild oder ein Gedicht mit denselben leeren Augen an wie die Musik den Amusischen, und eben der leere und fragende Blick ist von der Erfahrung und Deutung der Werke aufzunehmen, wenn sie nicht abgleiten will; den Abgrund nicht gewahren bietet schlechten Schutz; wodurch auch immer das Bewußtsein davor sich behüten will, in die Irre zu gehen, ist ein Potential seines Verhängnisses.²⁵³

Will das ästhetische Verstehen zur ästhetischen Theorie werden, muss es den »Immanenzzusammenhang«²⁵⁴ des Mitvollzugs durchbrechen, also im »Nachfahren«²⁵⁵ des Werks über das Nachfahren hinausgehen und der »leeren Augen« des Bildes, des Gedichts gewahr werden. Die Rede von den »leeren Augen« des Kunstwerks, die Adorno in seinem früheren Essay *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik* »primär« der Musik zuordnet,²⁵⁶ betrifft in der *Ästhetischen Theorie* ebenso die bildende Kunst und die Dichtung. Ganz wörtlich erblickt Adorno die »leeren Augen«, die Kunst überhaupt kennzeichnen, gerade in der antiken Skulptur, die für Hegel als »das wahrhaft Klassische« paradigmatisch ist für eine »unauflösbare Verbindung« von »Allgemeinheit und Individualität«, die »sowohl in Betreff des geistigen Gehalts als solchen, als auch in Rücksicht auf die sinnliche Form in Einklang gebracht seyn müssen.«²⁵⁷ Wenn Adorno feststellt, dass die »vom Klassizismus veranstaltete Einheit des Allgemeinen und Besonderen« weder »in attischen Zeiten« noch später erreicht gewesen sei, schließt er daran ebenjenes Bild von den »leeren Augen« an, die nun bei der antiken Skulptur nicht nur die

252 GS 7, 189.

253 Ebd., 183.

254 Ebd.

255 GS 11, 433.

256 GS 18, 154.

257 Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, Bd. 2, 461.

Unverständlichkeit des Kunstwerks versinnbildlichen, sondern zu *sehen* sind: »Daher blicken die klassischen Bildwerke mit jenen leeren Augen, die eher – archaisch – erschrecken, als daß sie jene edle Einfachheit und stille Größe ausstrahlten, welche das empfindsame Zeitalter auf sie projizierte.«²⁵⁸ Freilich ist spätestens seit dem Polychromie-Streit in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Farbigekeit der antiken Skulpturen, die aufgrund ihrer Bemalung – anders als Adorno offenbar annimmt – keineswegs augenlos waren, in der Ästhetik allgemein bekannt.²⁵⁹ Obschon Adornos Folgerung also bezogen auf die antike Plastik kunsthistorisch falsch ist, betreffen die »leeren Augen« der Kunstwerke im Argumentationsgang ein allgemeines Charakteristikum von Kunst, das, verstanden als deren Unverständlichkeit, in den verschiedenen Gattungen ebenso wie jeweils am einzelnen Werk aufgewiesen werden kann. Die »leeren Augen« stellen das Verstehen in Frage und blicken gleichsam diejenigen an, die meinen, die Kunstwerke wie Blicke lesen zu können. Mit Adorno lässt sich deshalb sagen, dass das Abblättern der Farbe antiker Plastiken nur deutlicher sichtbar gemacht hat, was auch den bemalten Skulpturen zu eigen war und auch an diesen erfahren werden konnte.

Adornos Rede vom »Verstehen des Kunstwerks als eines nicht Verständlichen«²⁶⁰ impliziert nicht nur eine begriffliche Reflexion des allgemein gefassten Rätselcharakters aller Kunst als Programm der Ästhetik. Das Kunstwerk als ein nicht Verständliches zu verstehen heißt vielmehr zweierlei: Zum einen indiziert es durchaus auf einer allgemeinen begrifflichen Ebene ein Begreifen der Unbegreiflichkeit von Kunst überhaupt, also zu begreifen, dass das Werk, ja dass alle »Kunstwerke, und Kunst insgesamt«,²⁶¹ unbegreiflich sind. Dafür steht der Rätselcharakter der Kunst, den Adorno in beinahe anthropologischer Allgemeinheit auch als Residuum des »vorweltlichen Schauers« vor der Natur umreißt²⁶² und historisch an den Verlust magischer oder kultischer Funktionen der Kunst bindet.²⁶³ Zum anderen aber verlangt das »Verstehen des Kunstwerks als eines

258 GS 7, 241.

259 Vgl. für einen instruktiven Überblick zu den Debatten über die antike Polychromie Kerstin Schwedes, *Polychromie als Herausforderung*. Ästhetische Debatten zur Farbigekeit von Skulptur, in: Gilbert Heß, Elena Agazzi, Elisabeth Décultot (Hg.), *Græcomania. Der europäische Philhellenismus* (Berlin, New York 2009), 61–84.

260 NL IV 3, 200.

261 GS 7, 182.

262 Ebd., 124; vgl. auch ebd., 180.

263 Vgl. ebd., 192.

nicht Verständlichen« ein spezifisches Verstehen, das an die ästhetische Erfahrung des je besonderen Kunstwerks gebunden bleibt und *zugleich* am Nichtverstehen festhält, also *ästhetisch* erfahrend und nachfahrend und gleichzeitig *theoretisch* distanziert, kurz: das ästhetische Theorie ist. Dieses Zugleich benennt Adorno am explizitesten am Beispiel der Musik:

Erst der verstünde Musik, welcher so fremd sie hörte wie ein Unmusikalischer und so vertraut wie Siegfried die Sprache der Vögel. Durchs Verstehen jedoch ist der Rätselcharakter nicht ausgelöscht. Noch das glücklich interpretierte Werk möchte weiterhin verstanden werden, als wartete es auf das lösende Wort, vor dem seine konstitutive Verdunklung zerginge. [...] Verstehen im obersten Sinn, die Auflösung des Rätselcharakters, die ihn zugleich erhält, hängt an der Vergeistigung von Kunst und künstlerischer Erfahrung, deren erstes Medium die Imagination ist. Aber die Vergeistigung der Kunst nähert ihrem Rätselcharakter sich nicht durch begriffliche Erklärung unmittelbar, sondern indem sie den Rätselcharakter konkretisiert. Das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben: der Blick, mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen. Die Forderung der Kunstwerke, verstanden zu werden dadurch, daß ihr Gehalt ergriffen wird, ist gebunden an ihre spezifische Erfahrung, aber zu erfüllen erst durch die Theorie hindurch, welche die Erfahrung reflektiert.²⁶⁴

›Verstehen‹ wird an dieser Stelle von Adorno in einem *dritten* Sinn verwendet: nicht im Sinne des Verstehens in der von ihm kritisierten Hermeneutik, aber auch nicht nur im Sinne des ästhetischen Verstehens, sondern als das Zugleich von ästhetischem Verstehen in seiner äußersten Gestalt (nämlich etwa Musik so zu verstehen wie »Siegfried die Sprache der Vögel«²⁶⁵) und der völligen Fremdheit der Kunst für »amüsiche[] Menschen«:²⁶⁶ »Erst der verstünde Musik, welcher so fremd sie hörte wie ein Unmusikalischer *und* so vertraut wie Siegfried die Sprache der Vögel.« Im folgenden Satz greift Adorno auf den zweiten Sinn von Verstehen zurück, auf das ästhetische Verstehen, das in seiner Beschränktheit exponiert wird: »Durchs Verstehen

264 Ebd., 185.

265 Die Anspielung bezieht sich auf den zweiten Aufzug von Wagners Oper *Siegfried*, also auf ein inhaltliches Element eines Kunstwerks, das allerdings bei Adorno ein Moment der Ästhetik figuriert.

266 GS 7, 183.

jedoch ist der Rätselcharakter nicht ausgelöscht. *Noch das glücklich interpretierte Werk möchte weiterhin verstanden werden*, als wartete es auf das lösende Wort, vor dem seine konstitutive Verdunklung zerginge.« Das ästhetische Verstehen kommt zu keinem Ende, weil auch es die »konstitutive Verdunklung«, die wesentliche Unverständlichkeit des Kunstwerks, nicht auflösen, sondern das Werk nur wieder neu (»weiterhin«) verstehen kann, um es zu erhellen, während die Dunkelheit dem ästhetischen Verstehen jene Grenze setzt, die es wiederum scheitern lässt – aber auch den Verstehensversuch von neuem initiiert. Mit dieser wechselseitigen Durchdringung von Verstehen und Unverständlichkeit expliziert Adorno sein Diktum aus den Paralipomena zur *Ästhetischen Theorie*, dass die »Spannung« zwischen dem »Nicht-sich-verstehen-Lassen und dem Verstandenwerden-Wollen« das »Klima der Kunst« sei.²⁶⁷ Denn wenn das Verstehen im dritten Sinn, »Verstehen im obersten Sinn, die Auflösung des Rätselcharakters, die ihn zugleich erhält«, das Telos von Adornos ästhetischer Theorie ist, dann wird damit kein Zustand, sondern ein Wechselverhältnis zwischen ästhetischem Verstehen und »Verdunklung« angezeigt. Sie widersprechen sich gegenseitig, aber so, dass sie sich nicht strikt ausschließen, sondern im Gegenteil bedingen. Die »Verdunklung« verlangt nach dem Verstandenwerden, und zwar auch und gerade dort, wo es schon eingetreten zu sein scheint. Und der »Rätselcharakter« ist nicht durch »begriffliche Erklärung unmittelbar« zu begreifen, sondern nur durch Konkretion, also durch den Versuch *ästhetischen* Verstehens, der an die »spezifische Erfahrung« des einzelnen Kunstwerks gebunden ist, aber zum »Verstehen im obersten Sinn« nur wird »durch die Theorie hindurch, welche die Erfahrung« des einzelnen Kunstwerks »reflektiert«.

Adornos Ästhetik kommt nicht ohne das Verstehen aus. Das ästhetische Verstehen bezeichnet aber als »Mitvollzug«²⁶⁸ der Logik des Kunstgegenstandes nicht nur einen anderen *Modus* des Verstehens, sondern aufgrund des Wechselverhältnisses mit der Unverständlichkeit auch, wie Christoph Menke es formuliert, »das Andere *am* Verstehen«.²⁶⁹ Die Unverständlichkeit zeigt in Adornos Ästhetik jenes Moment an, das den Verstehensversuch, der auch für Adorno unabdingbar bleibt, aus sich heraus zu seinen intrinsischen Konstituenten, auf die zu verstehenden Momente ihres Gegenstandes, zurückleitet,

²⁶⁷ Ebd., 448.

²⁶⁸ NL IV 3, 198.

²⁶⁹ Menke, *Die Souveränität der Kunst*, 129.

also *zum* ästhetischen Verstehen führt und dabei nicht umhinkommt, festzustellen, dass ebendiese zu verstehenden Momente nur heteronom, also nicht unabhängig von außerästhetischen Rahmungen des Kunstwerks, in einen umgreifenden Sinnzusammenhang eingehen könnten.²⁷⁰ Die Unverständlichkeit des Kunstwerks indiziert bei Adorno also keineswegs, dass diesem mit einer *Docta ignorantia*, mit einer Art gelehrten Unwissens, zu begegnen wäre und das Kunstwerk sich in bloßer Negativität der Bedeutung erschöpfen könnte. Vielmehr verlangt die Unverständlichkeit eine insistierende Auseinandersetzung mit dem Kunstgegenstand, die aber durch das Unverständliche am Kunstwerk wiederum in ihre Schranken gewiesen wird. Erst die Reflexion des *Verhältnisses* von ästhetischem Verstehen und Unverständlichkeit führt dann zu jener Ästhetik, die Adorno darzulegen bestrebt ist:

Ist das Modell ästhetischen Verstehens das Verhalten, das im Kunstwerk sich bewegt; gefährdet sich Verstehen, sobald das Bewußtsein aus jener Zone herausspringt, so muß es doch wiederum sich beweglich halten, stets gleichsam drinnen und draußen, trotz des Widerstands, dem solche Mobilität des Gedankens sich aussetzt. Wer nur drinnen ist, dem schlägt die Kunst nicht die Augen auf; wer nur draußen wäre, der fälscht durch Mangel an Affinität die Kunstwerke. Zu mehr als einem rhapsodischen Hin und Her zwischen den beiden Standpunkten jedoch wird Ästhetik, indem sie deren Ineinander an der Sache entwickelt.²⁷¹

Verstehen – und damit zeigt Adorno auch an dieser Stelle der frühen Einleitung zur *Ästhetischen Theorie* dessen dritte Bedeutung an, »Verstehen im obersten Sinn« –,²⁷² Verstehen müsse sich »stets gleichsam drinnen und draußen« halten, also im Prinzip ästhetisches Verstehen und Verstehen der Unverständlichkeit zusammenführen. Dabei bedingt ein »Hin und Her zwischen den beiden Standpunkten« die Schwierigkeiten der Form einer so entworfenen Ästhetik. Denn auch wenn sie »deren Ineinander an der Sache« entwickeln soll, lassen sich die beiden Standpunkte nicht konsequent vereinen – die Unverständlichkeit des Kunstwerks durchbricht den ästhetischen Verstehensversuch, den das Kunstwerk doch verlangt. Wenn deshalb in der *Ästhetischen Theorie* nicht ein Standpunkt konsequent

270 Vgl. zu diesem Problem hermeneutischer Heteronomie ebd., 124–126.

271 GS 7, 520.

272 Ebd., 185.

ausgearbeitet werden kann, also entweder das »Nachfahren«²⁷³ der Momente eines bestimmten Kunstwerks oder ein allgemeineres Charakteristikum von Kunst, so ist Adornos Ästhetik zwar nicht per se fragmentarisch;²⁷⁴ ihre Teile verhalten sich aber dergestalt heterogen zueinander, dass sich die Standpunkte in deren »Ineinander« nicht aufheben, sondern sich nur, wie es heißt, »entwickeln« lassen. Adornos »Entschluß, nicht in fortlaufendem Gedankengang sondern in konzentrischer, quasi parataktischer Darstellung zu schreiben«,²⁷⁵ ist deshalb nicht zu verwechseln mit einem Kunstwerden der Theorie. Er ist vielmehr durch die Unvermittelbarkeit des ästhetischen Verstehens und der Distanz zur Kunst im Verstehen der Unverständlichkeit bedingt, die gleichwohl stets aufeinander zu beziehen sind. Die »quasi parataktische Darstellung« der *Ästhetischen Theorie* entspringt argumentativen Momenten von Adornos Ästhetik – und affiziert umgekehrt ihre Argumentation.²⁷⁶ Wenn Adorno etwa nach allgemeinen Ausführungen zur Unverständlichkeit der Kunst in Hinsicht auf das Fehlen von Begriffen im strengen Sinn »auch dort, wo sie [die Kunst] Begriffe verwendet«, das Wort »Sonate« in dem Vers »Es sind Zimmer, erfüllt von Akkorden und Sonaten« in Trakls Gedicht *Psalm* kommentiert,²⁷⁷ kann weder das allgemeine Charakteristikum durch Trakls Vers allgemeingültig belegt noch das Wort im Gedicht

273 GS 11, 433.

274 Immerhin beabsichtigte Adorno bis zuletzt eine Publikation der *Ästhetischen Theorie* (vgl. GS 7, 537) und brachte neben zahlreichen anderen Arbeiten die *Negative Dialektik*, deren methodologische Schwierigkeiten denjenigen von Adornos Ästhetik kaum nachstehen (vgl. dazu insbesondere die »Vorrede« zur *Negativen Dialektik*, GS 6, 9–11), in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre ebenso zum Druck wie die meisten der Essays, die auch für den postum veröffentlichten vierten Band der *Noten zur Literatur* vorgesehen waren. Allerdings sind gerade die Probleme der Ausarbeitung der *Ästhetischen Theorie*, wie sie in der neuen historisch-kritischen Ausgabe nachverfolgt werden können, für prinzipielle Fragen der Methodik von größtem Interesse, weil die Umarbeitungen zeigen können, wo der entworfene Text den Ansprüchen, die Adorno an eine ästhetische Theorie stellt, noch nicht genügt.

275 TWAA Ts. 19428.

276 Den Begriff der Parataxis leitet Adorno im gleichnamigen Essay von Norbert von Hellingraths Analyse der Pindar-Übersetzung Hölderlins her (GS 11, 474, Anm. 66). Hellingrath verwendet in Anlehnung an Dionysios' von Halikarnassos rhetorisch bestimmten Stilbegriff der *austera harmonia* den Begriff »harte Fügung« zur Bezeichnung nicht aus einander folgender Momente der Gedichte bzw. ihrer Übersetzungen (vgl. Norbert von Hellingrath, *Pindar-Übertragungen von Hölderlin*. Prolegomena zu einer Erstausgabe [Jena 1911], 1–7). Vgl. zur parataktischen Struktur der *Ästhetischen Theorie* auch Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, 45–48.

277 GS 7, 186.

durch den Hinweis auf das Fehlen von Begriffen in der Kunst erklärt werden. Nur ›quasi parataktisch‹ ist die Darstellung, weil Adorno durchaus in der Argumentation zu verdeutlichen versucht, wie er vom einen zum anderen kommt, also von der Begriffslosigkeit der Kunst im Allgemeinen zur nicht begrifflich verwendeten »Sonate« bei Trakl, deren sprachlich-klangliche Stelle im Gedicht er herausstellt. Dennoch bleibt die Argumentation ›hart gefügt‹, da die Perspektiven »ganz von außen« und »ganz von innen her«²⁷⁸ einander nicht durchdringen und deshalb der Fortgang der Rede nicht lückenlos ist. Allerdings bleibt das Nachzeichnen – der Mitvollzug, ohne den die Anlage einer Ästhetik, wie Adorno sie entwirft, nicht aufrechtzuerhalten wäre – in der *Ästhetischen Theorie* punktuell gegenüber den ausführlicheren Auseinandersetzungen mit einzelnen Kunstwerken in den *Noten zur Literatur* und den musikalischen Schriften. Das hat bereits Gerhard Kaiser moniert.²⁷⁹ Während durch die titellose Anordnung der Abschnitte der *Ästhetischen Theorie* gegenüber der früheren sogenannten Kapitelästhetik Adorno in der Tat auf eine ›quasi parataktische‹ Anordnung seiner Begriffe hinarbeitet²⁸⁰ und damit eine Form der Theorie zu begründen sucht, die an die Stelle einer deduktiven Entwicklung von Begriffen deren konstellative Anordnung setzt, tendiert die *Ästhetische Theorie* zu einer Theorie der Ästhetik, die das Mitvollziehen der Kunstwerke zwar als integrales Moment einer ästhetischen Theorie fordert, es aber selbst nur in jeweils kurzen Ansätzen zur Darstellung bringt. Das Moment *ästhetischen* Verstehens wird der *Theorie* in der Darstellung hintangestellt. So arbeitet auch der in den Abschnitt zum Rätselcharakter der Kunst aufgenommene Kommentar zu Mörikes *Mausfallen-Sprüchlein*²⁸¹ – dem einzigen vollständig zitierten Kunstwerk in der *Ästhetischen Theorie* – zwar die »Enthaltung vom Urteil«²⁸² als einzige dem Kunstwerk mögliche Form kritischen Urteils prägnant heraus, hält sich aber mit der Logik, die im Gedicht »von einem Vers zum anderen führt«,²⁸³ kaum auf.²⁸⁴

Gerade das ästhetische Verstehen ist jedoch für das Verstehen der Unverständlichkeit in Adornos Entwurf einer ästhetischen Theorie

278 GS 7, 182.

279 Vgl. Gerhard Kaiser, *Theodor W. Adornos »Ästhetische Theorie«*, in: ders., Benjamin. Adorno. Zwei Studien (Frankfurt am Main 1974), 79–168.

280 Vgl. Endres, Pichler, Zittel, »*Noch offen*«, 175–182.

281 Vgl. GS 7, 187f.

282 Ebd., 188.

283 NL IV 3, 199.

284 Vgl. zur Kritik an Adornos Bemerkungen zum *Mausfallen-Sprüchlein* Kaiser, *Theodor W. Adornos »Ästhetische Theorie«*, 149.

unabdingbar. Die Unverständlichkeit hat selbst sowohl den Charakter völliger Allgemeinheit – der »Rätselcharakter« der Kunst ist für Adorno universal, bringt also »Kunst insgesamt«²⁸⁵ auf einen Begriff – als auch eine Beziehung zum je besonderen Werk, dessen nicht in Begriffe übersetzbare Singularität der Begriff der Unverständlichkeit exponiert. Die Unverständlichkeit ist ein Begriff, der die Begriffe, die auf das Kunstwerk zugreifen wollen, in ihre Schranken weist. Ist auch die Unverständlichkeit selbst als eo ipso *allgemeiner* Begriff von dieser Kritik betroffen, so unterscheidet sie sich von anderen Begriffen darin, dass sie den Zugriff auf das Werk nicht ermöglicht, sondern verwehrt und in diesem Sinne ein ›Gegenbegriff‹ ist, der nicht auf Gegenstände zugreift, sondern deren Begreifen suspendiert. Adornos *Ästhetische Theorie* ist aber gleichwohl keine reine Negativitätsästhetik. Denn die Unverständlichkeit bleibt stets bezogen auf das ästhetische Verstehen. Im Blick auf dieses gegenwendige Verhältnis, das das Movens der ästhetischen Theorie ist, indem das eine Moment jeweils das andere hervortreibt, sucht Adorno eine Ästhetik auszuarbeiten, die ihren Gegenstand, das Kunstwerk, nicht usurpiert:

Aufgabe einer Philosophie der Kunst ist nicht sowohl, das Moment des Unverständlichen, wie es unweigerlich fast die Spekulation versucht hat, wegzuerklären, sondern die Unverständlichkeit selber zu verstehen. Sie erhält sich als Charakter der Sache; das allein bewahrt Philosophie der Kunst vor der Gewalttat an jener.²⁸⁶

Wenn Adorno die »Philosophie der Kunst vor der Gewalttat an« der »Sache«, dem Kunstwerk, bewahren will, so wird dadurch deutlich, dass auch das ästhetische Verstehen, das an die Stelle der überkommenen Kunsthermeneutik tritt, den aneignenden Zugriff auf die Kunst als Gegenstand durch die Rezipientin, den Rezipienten nicht vollständig abwendet. Entspringt das ästhetische Verstehen einem Durchbruch des Objekts im Subjekt, der dieses erschüttert und das Objekt davor bewahren soll, zum »Besitz« des Subjekts zu werden, wie Adorno in der Ästhetik-Vorlesung von 1958/59 ausführt,²⁸⁷ so ist auch der immanent verstehende Mitvollzug des Kunstwerks, der gewissermaßen die Wiederholung seiner Produktion ist, ein Zugriff, der zumindest vorübergehend »das Moment des Unverständlichen

285 GS 7, 182.

286 Ebd., 516.

287 NL IV 3, 198.

[...] wegzu erklären« versucht. Ausschließlich (»allein«) die Infragestellung des Verstehens des Kunstwerks im Verstehen seiner Unverständlichkeit, also zu verstehen, *dass* der Kunstgegenstand nicht zu verstehen ist, auch nicht ästhetisch immanent, entzieht diesen einer durch das Subjekt beherrschten Gegenständlichkeit.²⁸⁸ Die »Unverständlichkeit selber zu verstehen« ist »Aufgabe einer Philosophie der Kunst«, und genau diese Aufgabe ist es, die die Kunstphilosophie »vor der Gewalttat« an der Kunst bewahrt.

Mit der Exposition dieser Aufgabe der ästhetischen Theorie wird offenbar, dass für Adorno das Verstehen der Unverständlichkeit nicht nur das adäquate, weil keine Adäquation von Philosophie und Kunst behauptende Verhalten gegenüber dem Kunstwerk ist, sondern die darin angelegte Distanz von Philosophie und Kunst zugleich den von ihm gesetzten Anspruch an die Ästhetik erfüllen soll, keine Gewalt an der Kunst zu verüben. Die in der Ästhetik entworfene Relation zum Gegenstand hat möglicherweise Konsequenzen für das Gegenstandsverhältnis der Philosophie überhaupt, wie es Adorno insbesondere in der *Negativen Dialektik* darzulegen versucht.²⁸⁹ Zumindest zeigt sich, dass durch die Intention, nicht auf das Kunstwerk zuzugreifen, es nicht dem Subjekt unterzuordnen, das es betrachtet, das Verstehen der Unverständlichkeit eine Perspektive auf das Kunstwerk eröffnet, die im Bewahren vor der »Gewalttat« auch ethischen Ansprüchen genügen will. Adornos *Ästhetik der Unverständlichkeit*, die das Gravitationszentrum seiner ästhetischen Theorie bildet, impliziert deshalb auch eine *Ethik der Unverständlichkeit*, die sich mit der Distanznahme zwischen Kunstwerk und Philosophie, die der Begriff der Unverständlichkeit anzeigt, als Ethik der Distanz charakterisieren lässt.²⁹⁰ Dass Adorno beabsichtigte, nach der *Negativen Dialektik* und der *Ästhetischen Theorie* als weiteres Hauptwerk ein

288 Vgl. Nicholsen, *Aesthetic Theory's Mimesis of Walter Benjamin*, 64: »Full understanding of art would not imply dissolving the enigmatic quality, which is intrinsic to it, but rather understanding *that* art is enigmatic and reflecting on the meaning of its enigmatic quality. But this cannot be done through the mimetic experiencing of the work of art. The enigmatic quality implies otherness as well as affinity. It requires distance if it is to be perceived.«

289 Vgl. dazu auch Sakoparnig, *Enigmaticalness as a Fundamental Category in Adorno's Aesthetic Theory*.

290 Einen etwas anders gelagerten, aber damit vereinbaren Versuch, die ethische Dimension von Adornos Ästhetik herauszustellen, nämlich am Begriff der »Rettung des Scheins« (GS 7, 164), hat J.M. Bernstein vorgelegt: *Why Rescue Semblance? Metaphysical Experience and the Possibility of Ethics*, in: Tom Huhn, Lambert Zuidervart (Hg.), *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory* (Cambridge/Mass., London 1997), 177–212. Vgl.

»moralphilosophische[s] Buch« zu schreiben,²⁹¹ wäre, so besehen, nicht einfach mehr oder weniger akzidentell, nur die Abdeckung einer weiteren philosophischen Disziplin nach der Ontologie und Metaphysik und der Ästhetik, sondern hätte ein Fundament in der Sache. Die Ästhetik, zu der Adornos Philosophie führt, treibt über sich selbst hinaus zu einer Ethik.²⁹²

Für die diskontinuierliche Relation, die der Begriff der Unverständlichkeit anzeigt, obgleich er zunächst das Abbrechen aller Beziehungen zu implizieren scheint, führt Adorno auch den Begriff des Staunens ins Feld:

Kunst wird zum Rätsel, weil sie erscheint, als hätte sie gelöst, was am Dasein Rätsel ist, während am bloß Seienden das Rätsel vergessen ward durch seine eigene, überwältigende Verhärtung. Je dichter die Menschen, was anders ist als der subjektive Geist, mit dem kategorialen Netz übersponnen haben, desto gründlicher haben sie das Staunen über jenes Andere sich abgewöhnt, mit steigender Vertrautheit ums Fremde sich betrogen. Kunst sucht, schwach, wie mit rasch ermüdender Gebärde, das wiedergutzumachen. A priori bringt sie die Menschen zum Staunen, so wie vor Zeiten Platon von der Philosophie es verlangte, die fürs Gegenteil sich entschied.²⁹³

Das ›Apriori‹ des Staunens bezieht sich nicht auf ein Urteil über die Kunst vor der Erfahrung, dessen Bedingung im Staunen läge. Vielmehr kann Adorno hier von einem Apriori sprechen, weil noch *vor*

auch das Kapitel »Ethical Modernism« in: Bernstein, *Adorno. Disenchantment and Ethics* (Cambridge 2001), 415–456.

²⁹¹ GS 7, 537. Eine »Rekonstruktion der negativen Moralphilosophie« Adornos aufgrund der entsprechenden Passagen im publizierten Werk und insbesondere den nachgelassenen beiden Vorlesungen zur Moralphilosophie hat Gerhard Schweppenhäuser vorgelegt: *Ethik nach Auschwitz*. Adornos negative Moralphilosophie (Hamburg 1993), das Zitat ebd., 11. Ein neuerer Versuch, Adornos Moralphilosophie als Grundsicht seines gesamten Werks unter besonderer Berücksichtigung der Bedeutung des Leidens herauszuarbeiten, stammt von Manuel Knoll, *Theodor W. Adorno. Ethik als erste Philosophie* (München 2002), das entsprechende Kapitel zur »Kunst als Objektivation des Leidens« hier 45–75.

²⁹² Adorno selbst bevorzugt den Begriff der Moralphilosophie gegenüber dem der Ethik (vgl. die 1. Vorlesung zu den *Problemen der Moralphilosophie* vom Sommersemester 1963, NL IV 10, 22 f., sowie dazu Schweppenhäuser, *Ethik nach Auschwitz*, 7).

²⁹³ GS 7, 191.

dem Zugriff auf den Kunstgegenstand, der diesen »ganz von innen her«²⁹⁴ verstehen will, dessen Rätselcharakter sich zeigt. Die Kunst erscheint als (vermeintliche) Lösung der Rätsel am Dasein – und ist ebendeshalb rätselhaft. Das Rätsel der Wirklichkeit, des »Seienden«, über das zu staunen die Philosophie in Platons *Theaitetos* und – bereits mit dem entschiedenen Anspruch, das Staunen in der Erkenntnis umgehend zu überwinden – in der aristotelischen *Metaphysik* ausgegangen war,²⁹⁵ aber doch »fürs Gegenteil sich entschied«, ist für die Philosophie, ist für »die Menschen«, die alles, »was anders ist als der subjektive Geist, mit dem kategorialen Netz übersponnen haben«, aus dem Blickfeld gerückt.

Damit reformuliert und verallgemeinert Adorno in der *Ästhetischen Theorie* eine Argumentationslinie, die bereits in Aristoteles' *Rhetorik* das Fremdartige der Sprache der Dichtung an ethische Implikationen bindet. Im Verhältnis zum sprachlichen Ausdruck erleben Menschen, so Aristoteles, dasselbe wie im Verhältnis zu Fremden (*πρὸς τοὺς ξένους*) und Mitbürgern (*πρὸς τοὺς πολίτας*). Daher müsse man die Sprache fremd machen (*διὸ δεῖ ποιεῖν ξένην τὴν διάλεκτον*); »[m]an ist nämlich Bewunderer der entlegenen Dinge« (*θαυμασταὶ γὰρ τῶν ἀπόντων εἰσίν*).²⁹⁶ Für Adorno ebenso wie für Aristoteles ist das Staunen gegenüber dem Fremdartigen der Dichtung bzw. gegenüber dem Rätselhaften des Kunstwerks in ethische Überlegungen eingebettet. Während allerdings bei Aristoteles das Verhältnis zu der fremden Sprache der Dichtung analog zum Verhältnis der außerhalb der Polis Lebenden (der *xenoi* im Gegensatz zu den *polites*) gedacht wird und damit spezifische politische Implikationen hat, stellt Adorno das Staunen Hervorrufende der Kunst an die Stelle des fehlenden Verhältnisses zum »Fremde[n]« überhaupt, um das sich die Menschen mit dem Verlust des Staunens »betrogen« hätten.²⁹⁷ Das »Andere« des »subjektiven Geistes« wird nur in der Kunst, deren Unverständlichkeit als solche zu verstehen ist, nicht durch ein »kategoriale[s] Netz übersponnen«.²⁹⁸ Deshalb tritt die Ästhetik der Unverständlichkeit, tritt das Verstehen der Unverständlichkeit des Kunstwerks zumindest vorläufig an die Stelle einer Ethik. In der ästhetischen Theorie zeigt sich, was die Ethik zu leisten hätte.

294 Ebd., 182.

295 Plat. Th. 155d; Aristot. metaph. 982b.

296 Aristoteles, *Rhetorik*, 131/Aristot. rhet. 1404b. Vgl. dazu meine Ausführungen im Kapitel »Zur *obscuritas* in der antiken Rhetorik« oben.

297 GS 7, 191.

298 Ebd.

Dass das Verhältnis zum Kunstwerk nicht nur Probleme der Ästhetik, der Herausbildung einer ästhetischen Theorie, aufwirft, sondern auch ethische Fragen herausfordert, folgt aus der Grundargumentation Adornos ebenso wie aus den angeführten Passagen, bleibt aber im Zusammenhang mit dem Verstehen der Unverständlichkeit eher implizit. Demgegenüber steht mit dem Wort »Dichtung« die Zusammenführung von Fragen der Poetik mit ethischen Fragen programmatisch im Zentrum von Paul Celans nachgelassenen Notaten *Von der Dunkelheit des Dichterischen*. An die Ausführungen zu Adorno anschließend kann deshalb in den folgenden Überlegungen zu Celans Notaten zum einen deren große Affinität zu Adornos ästhetischer Theorie festgestellt werden, gerade auch in der kritischen Absetzung von solchen hermeneutischen Positionen, die eine unproblematische Verständlichkeit der Dichtung supponieren. Zum anderen wird sich aber zeigen, dass trotz der ähnlichen argumentativen Anlage von Celans Entwurf gebliebenem Vortrag über die Dunkelheit und von Adornos Ästhetik – ja einiger bis in den Wortlaut hinein vergleichbarer Passagen – auch Differenzen zwischen den beiden zu verzeichnen sind. Sie unterscheiden sich sowohl hinsichtlich der Begrifflichkeit, die Celan dezidierter als Adorno von der überkommenen Ästhetik und Poetik absetzen will, als auch mit Blick auf ihr Verhältnis zu Kunst und Dichtung. Gerade bezogen auf den »Mitvollzug des Kunstwerks«,²⁹⁹ das ästhetische Verstehen »ganz von innen her«,³⁰⁰ lässt sich mit Celan eine Kritik an Adornos ästhetischer Theorie formulieren, die sowohl die Prämissen des Mitvollzugs als auch dessen gegenwärtiges Verhältnis zur Unverständlichkeit betrifft.

299 NL IV 3, 201.

300 GS 7, 182.

Dunkelheit der Sprache – Dunkelheit des Anderen: Celan

»celle [la poésie] qui apprend à respecter l'autre dans son altérité,
sans se livrer aux équations et identifications faciles«
Celan¹

In Paul Celans nachgelassenen Notaten zur Poetik ist die Rede vom Verstehen, von »Verständnis, Verstehenwollen, Verstehnlernen«,² ebenso zentral wie erstaunlich angesichts der Schwierigkeiten eines dichterischen Werks, dessen Sprache gerade das Verstehen in Frage zu stellen scheint. Die ›Dunkelheit‹ von Celans Dichtung ist dabei keineswegs nur ein alter Topos der Forschung, sondern steht auch im Mittelpunkt neuerer und neuester Beiträge zu Poetik und Werk.³ Celans ostentative Rede vom ›Verstehen‹ wirft nicht zuletzt die Frage auf, in welchem Verhältnis sie zu einer philosophischen Hermeneutik zu sehen ist, deren Hauptvertreter, Hans-Georg Gadamer, Celans Gedichte in engstem Bezug zu den Grundeinsichten dieser Hermeneutik gedeutet hat. Einwände gegen Gadamers Celan-Deutung sind freilich nicht neu; schon Gadamer selbst berücksichtigt einige davon im Nachwort zur revidierten Ausgabe seines ›Kommentars‹ *Wer bin Ich und wer bist Du?* zu Celans Gedichtfolge *Atemkristall*, allerdings ohne grundsätzlich von den von ihm vorgebrachten Thesen abzuweichen.⁴ Gerade an den Unzulänglichkeiten von Gadamers

1 Undatierte poetologische Notiz »für ein am 1.4.1968 aufgenommenes französischsprachiges Interview des israelischen Senders *Kol Israel*« (PaN 123, 603).

2 BCA 16, 52.

3 Vgl. Chiara Caradonna, *Opak*. Schatten der Erkenntnis in Paul Celans »Meridian« und im Gedicht »Schwanengefahr« (Göttingen 2020). Auch die *Celan-Perspektiven 2* (2020) widmen ein Forum der »Dunkelheit des Dichterischen«; hervorzuheben sind hier insbesondere die Beiträge von Theo Elm, *Dichtung als Gespräch?* Paul Celans Rezeptionsästhetik, 165–184, sowie von Jürgen Lehmann, »Kam ein Wort ... durch die Nacht, / wollt leuchten«. Anmerkungen zur Dichtung Paul Celans, 195–212. – Die Arbeit von Caradonna ist erst nach Abschluss meines Manuskripts erschienen; dass sie sich mit den hier gestellten Fragen an Celans Poetik berührt, ist der Glücksfall eines wissenschaftlichen Gesprächs, das zuweilen gerade dann beginnt, wenn man glaubt, mit dem Reden schon an ein Ende gekommen zu sein.

4 Vgl. GW 9, 383–451, hier 443–451. Es geht Gadamer an diesen Stellen in erster Linie um die Frage nach dem – umfassenden oder beschränkten – Wissen, das für die Interpretation erforderlich ist. Im zweiten Nachwort werden als Kritiker Otto Pöggeler (ebd., 446f., 449) und Jean Bollack (ebd., 448) namentlich genannt, die sich beide auch späterhin mit Gadamers Celan-Deutung aus-

Celan-Deutung zeigt sich jedoch sehr genau, was auf dem Spiel steht: was die Frage nach der Unverständlichkeit für die Frage nach dem Verstehen bedeutet.⁵

Denn auch Gadamer glaubt keineswegs, Celans Gedichte ohne Weiteres verstehen zu können. »Das Eingeständnis des Nichtverstehens«, heißt es in seinem Nachwort zu seiner Deutung der Gedichtfolge *Atemkristall*, »ist Celans Werk gegenüber in den meisten Fällen ein Gebot wissenschaftlicher Redlichkeit.«⁶ Celans Werk ist nicht je schon verstanden, sondern zeigt sich, will man Gadamer probeweise folgen, den Leserinnen und Lesern, auch den wissenschaftlichen, zunächst auch und gerade in seiner Unverständlichkeit. Während Gadamer damit sein eigenes Nichtverstehen von Celans Dichtung auf redliche Weise benennt – also nicht vorgibt, immer schon zu wissen, wie es um diese Dichtung bestellt ist –, zeigt dieses Nichtverstehen zugleich ein Moment im Verstehensprozess an, das nicht nur überwunden werden will, sondern im rechten Verstehen auch überwunden werden kann und soll. Die Leserin, der Leser geht dabei

einandergesetzt haben (vgl. Otto Pöggeler, *Spur des Worts*. Zur Lyrik Paul Celans [Freiburg im Breisgau, München 1986], 179–211, sowie ders., *Der Stein hinterm Aug*. Studien zu Celans Gedichten [München 2000], 91–107). Vgl. auch die zusammenfassenden Bemerkungen in Gadamers Aufsatz *Phänomenologischer und semantischer Zugang zu Celan?*, GW 9, 461–469, hier 467f. – Gadamers *Kommentar* ist 1973 in der ersten, 1986 in einer stark überarbeiteten zweiten Auflage erschienen. Der hier und im Folgenden zitierte Text in den *Gesammelten Werken* weist, obschon ebenda mit der Jahreszahl 1986 versehen, gegenüber der zweiten Auflage noch einmal eine Reihe von Änderungen sowie einige Kürzungen auf.

5 Zur weiteren Kritik an den Voraussetzungen von Gadamers Celan-Deutung vgl. v. a. Gerhard Buhr, *Zu Gadamers Gespräch mit Gedichten Paul Celans*, in: Carsten Dutt (Hg.), *Gadamers philosophische Hermeneutik und die Literaturwissenschaft*. Marbacher Kolloquium zum 50. Jahrestag der Publikation von ›Wahrheit und Methode‹ (Heidelberg 2012), 285–304. Buhr moniert insbesondere den »Primat von Einheit und Ganzheit«, insofern es »alles andere am literarischen Text: Materie, Form (bes. Metrik), Darstellung, Bild« unterwerfe (ebd., 294), sowie Gadamers irritierende Gleichsetzung des Ich in Celans Gedichten mit ›uns allen‹ (ebd., 303; vgl. Gadamer, GW 9, 373 und passim). Erst der ganz späte Gadamer hat Gesprächsweise auch auf den »nicht-semantischen, d. h. materiellen Komponenten literarischer Texte«, auf der »nichthermeneutischen Dimension der Lektüre eines Gedichts« insistiert (Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*. Die Produktion von Präsenz, übers. von Joachim Schulte [Frankfurt am Main 2004], 84f.). Im Zusammenhang mit der Frage nach dem Wahrheitsanspruch der Dichtung hat sich Achim Geisenhanslüke kritisch mit Gadamers Celan-Deutungen auseinandergesetzt: *Die Wahrheit in der Literatur* (Paderborn 2015), 123–135.

6 GW 9, 441.

vom schon Verstandenen aus: »Wessen es bedarf, ist nicht eine kritische Beurteilung, die feststellt, daß man nicht mehr versteht, sondern dort anzusetzen, wo man zum Verständnis vorzudringen vermag, und dann zu sagen, wie man versteht.«⁷ Mögliche Polyvalenzen und Brüche in Celans Dichtung, die Gadamer durchaus vermerkt, können von diesem schon Verstandenen her der »Sinn-Einheit, die einem solchen Text als einer sprachlichen Einheit zukommt«,⁸ zu- und untergeordnet werden:

Freilich, das Verfahren, ein Gedicht zu verstehen, verläuft nicht auf einer einzigen Ebene. Zwar ist es zunächst nur eine einzige Ebene, in der es vorliegt: die der Worte. Die Worte verstehen ist daher das allererste. Ohnehin ist jeder der betreffenden Sprache Unkundige ausgeschlossen, und da die Worte eines Gedichts die Einheit einer Rede, eines Atems, einer Stimme sind, sind es auch durchaus nicht nur die einzelnen Wörter, deren Bedeutung man verstehen muß. Vielmehr legt sich die genaue Bedeutung eines Wortes erst durch die Einheit einer Sinnfigur fest, die die Rede bildet. Das kann eine noch so dunkle, spannungsvolle, rissige, zersprungene und brüchige Einheit sein, die die Sinnfigur dichterischer Rede besitzt – die Polyvalenz der Wörter legt sich im Vollzug des Redesinnes fest und läßt die eine Bedeutung sich ausschwingen, andere nur mitschwingen. Darin ist Eindeutigkeit, die allem Sprechen mit Notwendigkeit eignet, auch dem der *poésie pure*.⁹

Die »Eindeutigkeit, die allem Sprechen«, also auch der Dichtung und noch der »*poésie pure*«, »mit Notwendigkeit eignet«, stellt sich für die Leserin über die Worte her. Die Worte sind, wie Gadamer erläutert, nicht schlicht einzelne Wörter, Lexeme – denn diese sind, wie

7 Ebd., 427.

8 Ebd., 428.

9 Ebd., 429. Vergleichbare Formulierungen finden sich auch in Gadamer's Beitrag zum Heidelberger Celan-Kolloquium 1987: *Phänomenologischer und semantischer Zugang zu Celan?*, ebd., 461–469, hier 462: »Auch die sogenannte Vielstelligkeit der Worte bestimmt sich ja, wie alle Bedeutung von Worten, aus der Sinneinheit, die das Ganze der Rede trägt. Auf ihr beruht die Einheit eines Gedichts. [...] An diesem Grundproblem des Sprechenslassens von Text, an der Grundstruktur der Sinneinheit von Rede, ist auf keine Weise vorbeizukommen. / Daher ist jeder Aufgliederung semantischer Vielstelligkeit die Aufgabe gestellt, die Unterordnung der semantischen Bezüge in die Einheitsnorm des ›Hörens‹ zusammenzufügen.« Gedichte Celans »zu verstehen« heiße, »so in sie einzudringen, daß man sie in ihrer natürlichen Bedeutungseinheitlichkeit vollzieht« (ebd., 464; Hervorh. F.Ch.).

ein Blick ins Wörterbuch lehrt, nie eindeutig –, sondern Teile der einheitlichen »Sinnfigur« des Gedichts.

Was aber heißt an dieser Stelle »Sinnfigur«? Gadamer verwendet den Begriff nicht als Terminus technicus der Rhetorik, als *figura sententiae*, sondern für den übergreifenden Zusammenhang einer Rede, die nicht offenkundige Harmonie, auf die sich die einzelnen Wörter einstimmen.¹⁰ Dem Leser erscheint es nicht nur so, als sei dieses oder jenes der Zusammenhang, weil er so und nicht anders versteht. Vielmehr entdeckt er die Sinnfigur im Text, die dann für seine ebenso wie für jede andere Deutung verbindlich bleibt. Diese Einheit oder Kohärenz, die nach Gadamer jedem Gedicht als einem »Kohärenzgefüge«¹¹ eignet, bestimmt auch die Deutung, die Äußerung des Interpreten – eine inkohärente Deutung wäre kaum der Rede wert, da sie hinter der Kohärenz ihres Gegenstands, des Gedichts, zurückbliebe und diesen nicht angemessen darzustellen imstande wäre. Das gelingende Verstehen hängt deshalb vom Nachvollzug der Sinneinheit, der Kohärenz des Gedichts, unmittelbar ab. Ihr folgt das Gedicht als Ganzes:

Die Logik der Konnotationen hat ihre eigene Strenge. Gewiß hat sie nichts von der Eindeutigkeit von Schlußprozessen oder deduktiven Systemen, aber auch nichts von der Willkür privater Assoziationen. Man spürt sie, wo Verständnis gelingt. Alles strafft sich im Text, der Kohärenzgrad steigt unübersehbar an und die allgemeine Verbindlichkeit der Interpretation ebenso. Solange das Ganze eines gegebenen Textes noch nicht voll durch Kohärenz gedeckt ist, kann aber noch alles verkehrt sein. Doch sowie die Einheit der Rede als ganze vollziehbar wird, ist ein gewisses Kriterium für die Richtigkeit gewonnen. Ohne Zweifel ist auch beim dichterischen Gebilde Kohärenz eine oberste Bedingung.¹²

Die »Logik der Konnotationen« unterstellt das Konnotierte, das vielleicht *auch* Gesagte, der Denotation, dem eigentlich Gesagten: der »Einheit der Rede«, die Gegenstand der Deutung ist. Gadamers Formulierungen lassen allerdings einiges im Unbestimmten. Sie lassen

¹⁰ Zum Begriff einer nicht offenkundigen Harmonie vgl. Gadamers Beitrag *Im Schatten des Nihilismus*, ebd., 367–382, hier 379–382. Gadamer verwendet den Begriff im Anschluss an Herakl. fr. 54 (*ἀρμονία ἀφανής φανερώς κρείσσων*, in Gadamers Übersetzung: »Die Harmonie, die nicht offenkundig ist, ist stärker als die offenkundige«), ebd., 379).

¹¹ Ebd., 435.

¹² Ebd., 441.

offen, *wofür* die Kohärenz beim Gedicht »eine oberste Bedingung« sei. Ist sie es für das Gelingen des Gedichts oder für die gelingende Deutung, die ebendiese Kohärenz beanspruchen will oder muss? Dass sich im Text alles straffe, wenn die Interpretation und mit ihr der Gegenstand, das Gedicht, kohärent erscheint, ist kaum zu widerlegen, wäre aber nur eine Erschleichung des Beweisgrunds, wenn die Geschlossenheit der Interpretation die Geschlossenheit auch des Gedichts belegen sollte. Aufgrund der zunächst postulierten »Eindeutigkeit, die allem Sprechen mit Notwendigkeit eignet«,¹³ kann Gadamer zwar die Kohärenz jedes Gedichts voraussetzen.¹⁴ Sie umgreift das Gedicht und seine Deutung; in ihr fallen sie gleichsam in eins. Gadamers Deutungen zeichnen sich im Einzelnen denn auch dadurch aus, dass sie, an ihrem Ende angelangt, kaum mehr zu unterscheiden gewillt sind zwischen der Interpretation und der Sprache des Gedichts – und dies methodisch durchaus konsequent, denn es geht Gadamer um die »Richtigkeit des Verstehens«,¹⁵ darum, das Gedicht *ganz* zu verstehen: »Mir jedenfalls ist bei den wenigen Gedichten der Spätzeit, die ich wirklich ganz verstehe, die Einheit des Melos wiederum unverkennbar, das das Gedicht im ganzen durchtönt.«¹⁶ Eindeutigkeit und Kohärenz des Gedichts sind die Voraussetzungen einer ihrerseits eindeutigen und kohärenten Deutung, die Richtigkeit beanspruchen darf. Wenn Gadamer nach seinem eigenen späteren Ermessen ein Gedicht nicht ganz richtig oder gar falsch versteht, weil er etwa einige der Wörter, die Celan verwendet, nicht kennt und nicht gewillt ist, ein Wörterbuch zu verwenden, so wird damit für ihn nur

13 Ebd., 429.

14 Auch Gadamers etwas spätere Deutung von Celans Gedicht *Tenebrae* unter dem Titel »Sinn und Sinnverhüllung bei Paul Celan« geht von der unhintergehbaren »Einheit einer Sinnintention« aus (ebd., 452–460, hier 452): »Es ist ein Irrtum, zu meinen, im Gedicht sei deshalb nichts zu verstehen, weil es keine Eindeutigkeit der Sinnbezüge gibt. Und es ist ein Irrtum, zu meinen, es fehle die Einheit der Rede-Intention. Sie erst macht das Gedicht.« Bernhard Böschstein hat sich in einem Beitrag, der neben dem Erstdruck von Gadamers *Tenebrae*-Deutung erschienen ist, auf prinzipielle ebenso wie ins Einzelne gehende Weise mit Gadamers Celan-Deutung auseinandergesetzt: Bernhard Böschstein, *Die notwendige Unauflöslichkeit*. Reflexionen über die Dunkelheit in der deutschen und französischen Dichtung (von Hölderlin bis Celan), in: *Zeitwende* 46 (1975), 329–344, hier 332–336. Vgl. auch die Ausführungen zu Gadamers *Tenebrae*-Deutung bei Michael Ossar, *The Malevolent God and Paul Celan's »Tenebrae«*, in: *DVjs* 65/1 (1991), 174–197.

15 GW 2, 57.

16 GW 9, 469.

bestätigt, dass die richtige ›Sinnfigur‹ auffindbar ist, wenngleich dies nicht immer gelingt.¹⁷

Ein fundamentales Nichtverstehen wäre, so besehen, nur eine Unzulänglichkeit der Interpretation, ja des Interpretens, der Interpretin; es sagte kaum etwas übers Gedicht. Wenn allerdings dessen »Sinn-Einheit« bloße Voraussetzung der Interpretation ist und zunächst einfach unterstellt wird im Vorausblick auf ein gelingendes Verstehen, so lässt sich dem hinzufügen: Gerade die Sinn-Einheit sagt wenn nicht nichts, so doch nicht zweifelsfrei alles über ein Gedicht. Nimmt die Leserin, der Leser nicht eine zwingende Kohärenz des Gedichts an, von der Gadamer ausgeht, ohne sie anders denn als Bedingung einer »wirklich ganz« gelingenden Deutung zu begründen, muss die Sinnkohärenz sich allererst in der versuchten Deutung erweisen, sie kann aber auch ausbleiben. Das Gedicht ist dann möglicherweise nicht oder nicht »wirklich ganz« verständlich. Ist denkbar, dass diese Verständnisschwierigkeiten bei der Interpretation eines Gedichts nicht nur vorläufig sind, keine Folge einer unzulänglichen Deutung, so sagt das Nichtverstehen etwas über das Gedicht, das Gadammers Deutung auf prinzipielle Weise entgehen muss. Denn das »hermeneutische Vorgehen« Gadammers will eben das zunächst Nichtverständliche verstehen, es lässt nicht zu, »wodurch es verdorben, suspendiert würde: das radikale Nichtverstehen, die Absenz des Verstehens«.¹⁸ Wessen die Lektüre dann bedürfte, wäre gerade die von Gadamer explizit zurückgewiesene »kritische Beurteilung, die feststellt, daß man nicht mehr versteht«.¹⁹

Gibt es eine Form der Unverständlichkeit, die sich nicht schlicht als störendes Element im Verstehensprozess überwinden lässt, so ist davon jede Theorie des Verstehens im Kern betroffen. Denn sie muss

17 So bei seiner Interpretation des Gedichts *Harnischstriemen*, die Gadamer in der zweiten Auflage substantiell revidiert. Vgl. ebd., 419–422, sowie die dazugehörige Erläuterung ebd., 447: »Daher habe ich eine bessere Deutung gesucht als die anfangs von mir versuchte und habe diese jetzt in den Text eingesetzt.« Gadamer hält allerdings daran fest, dass seine Deutung trotz der Unkenntnis geologischer Fachbegriffe, die Celan verwendet, im Grundsätzlichen richtig gewesen sei: »Aber für die Deutung des Gedichts im ganzen folgte auch in diesem Falle kein totales Umlernen.« (Ebd., 467) Denn die Lexik ist für Gadamer der Sinnfigur *unterworfen*; die Wörter erscheinen angesichts des Sinns fast beliebig.

18 So Michael Braun, *Interpretation und ihr Text*. Zu Derridas und Gadammers Umgang mit Gedichten von Paul Celan, in: *Literatur für Leser 1* (1991), 8–17, hier 11. Vgl. auch ders., »*Hörreste, Sebreste*«. Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan (Köln, Weimar, Wien 2002), 240.

19 GW 9, 427.

ein Moment einräumen, über das sie nicht verfügen kann – das sich zwar im Verstehensversuch zeigt, aber dem Verstehen entgeht. Haben die vorangehenden Überlegungen darauf hingewiesen, dass bei Adorno der Widerspruch im Kunstwerk zwischen dem »Nicht-sich-verstehen-Lassen und dem Verstanden-werden-Wollen«²⁰ das hermeneutische Paradigma in die reflexive Bewegung der ästhetischen Theorie überführt und damit erschüttert,²¹ so findet die Erschütterung des Verstehens in Celans Poetik in einem intimen Verhältnis zum Verstehen statt. Deshalb ist die Frage nach dem Verstehen auch bei Celan keineswegs irrelevant; erst an und mit ihr kann sich zeigen, was sie nicht einbegreift. Celans Wort von der »Dunkelheit des Dichterischen«, das Gegenstand der folgenden Überlegungen ist, ist denn in gewisser Weise auch durchaus in den Horizont des Verstehens zu stellen. Das Gedicht will, so Celan, »verstanden sein, es will gerade, weil es dunkel ist verstanden sein«.²² Die »Dunkelheit« weist aber, so soll gezeigt werden, *zugleich* (in diesem Zugleich liegt die Herausforderung) über den Horizont des Verstehens hinaus. Denn sie eröffnet etwas, was sich aus prinzipiellen Gründen auch bei größtem Bemühen nicht verstehen lässt und dabei das zunächst verstanden Geglaubte, ja das Verstehen überhaupt befragt und in *Frage* stellt – ohne diese Frage leichthin zu beantworten oder gar nicht mehr zu stellen. Wenn sich bei der Lektüre von Celans nachgelassenen Notaten zu seinem geplanten, aber nicht gehaltenen Vortrag *Von der Dunkelheit des Dichterischen*²³ erweist, dass auch Celan durchaus am Verstehen festhält, so tut sich doch eine entscheidende Differenz auf zwischen einer geschlossenen, kohärenten und die Kohärenz im Gedicht nach einer Sinnfigur bestimmenden Deutung und dem ›Verstandenseinwollen‹, das Celan dem Gedicht zuordnet (›das Gedicht will verstanden sein«²⁴). Diese Differenz mag zunächst klein aussehen. Denn verstanden zu haben, so scheint es, geht ja nur noch etwas weiter als verstehen zu wollen – jenes erfüllt dieses. Näher besehen könnte die Differenz jedoch kaum größer sein: Glaubt man, etwas schon verstanden zu haben, wird der Anspruch, verstehen zu wollen, nicht erfüllt, sondern entleert. Verstanden zu haben, ein ›Verstandensein‹, ist gerade kein Verstehen, wo es den das Verstehen fordernden Bezug zu demjenigen, was es zu verstehen glaubt, abbricht und

20 GS 7, 448.

21 Vgl. das Kapitel zur »Ästhetik der Unverständlichkeit« oben.

22 BCA 16, 52.

23 Ebd., 27–67.

24 Ebd., 52.

durch das Verstandensein ersetzt. Der Bezug zum *zu* Verstehenden *im* Verstehen geht demgegenüber über das Verstehen hinaus. Denn was verstanden sein will, ist nicht verstanden. Das Verstehen ist so gewissermaßen nie bei sich. Es tappt, wenn man so will, im Dunkeln.

In seinen Ausführungen zur *Poetik der Fremdheit* bei Celan hat sich Jean Bollack ausführlich mit dem Problem der »Dunkelheit in der Dichtung« Celans auseinandergesetzt und sich von Gadammers Deutungen kritisch abgesetzt.²⁵ Gadamer gehe, so Bollack, »nicht auf die Dunkelheit ein, sondern behilft sich mit Brücken zu vertrauten und verfälschenden Vorstellungen«²⁶ aufgrund einer vermeintlich gemeinsamen Sprache, »in der der Dichter ebenso zu Hause ist wie sein Hörer oder Leser«.²⁷ Bollack bestreitet ebendiese gemeinsame Sprache. Die Dunkelheit von Celans Dichtung ist ihm untrügliches Zeichen dafür, dass der »Hörer oder Leser« diese nicht im Horizont seiner eigenen Vorstellungen – mit Gadammers Begriff: seines Vorverständnisses²⁸ – verstehen kann: »Die Hermeneutik kann nicht zum Ziel haben, wie dies Gadamer formuliert, ›einen Sinnzusammenhang aus einer anderen ›Welt« [der des Werks, J.B.] in die eigene [uns vertraute] zu übertragen«. Die Prämissen zwingen zunächst dazu, die irreduzible Fremdheit anzuerkennen [...].«²⁹ Bollack entwickelt eine kritische Hermeneutik, die von dieser »irreduzible[n] Fremdheit« von Celans Sprache ausgeht.³⁰ Dennoch postuliert er *zugleich* mit dieser »irreduzible[n] Fremdheit« eine sinnhafte Kohärenz: »Nichts verbietet es jedoch, im Rahmen dieser Form von Negativität die Kriterien der semantischen

25 Jean Bollack, *Paul Celan. Poetik der Fremdheit*, übers. von Werner Wögerbauer (Darmstadt 2000), Kap. VII (»Die Entzifferung«), hier insbes. 250–259 (»Dunkelheit in der Dichtung«).

26 Ebd., 252.

27 GW 9, 429; zitiert bei Bollack, *Paul Celan*, 232.

28 Vgl. GW 1, 272 f., 299 f. sowie GW 2, 61.

29 Bollack, *Paul Celan*, 269; das Zitat von Gadamer in: HWPh, s.v. Hermeneutik, III Sp. 1061. Vgl. auch Jean Bollack, *Voraussetzungen zum Verständnis der Sprache Paul Celans*, übers. von Christiane Bohrer in Zusammenarbeit mit dem Verf., in: Gerhard Buhr, Roland Reuß (Hg.), *Paul Celan: »Atemwende«*. Materialien (Würzburg 1991), 319–343, hier 340: »Gadamer und diejenigen, die sich seine Lesart zu eigen machen, erkennen die Charakteristika moderner Kunst und insbesondere ihre von den Gesetzen hermetischer Sprechweise erzeugte Dunkelheit nicht an. Sie konstruieren durch das Dunkle hindurch Verbindungsstege zu künstlichen, da vorgegebenen Wahrheiten, indem sie aus dem Zusammenhang gelöste Wörter außerhalb des Gedichts in Verbindung miteinander bringen.«

30 Siehe zum Begriff einer kritischen Hermeneutik bei Bollack Denis Thouard, *Herméneutique critique*. Bollack, Szondi, Celan (Villeneuve-d'Ascq 2012), zu Bollacks Celan-Lektüren 147–173.

Kohärenz beizubehalten.«³¹ Bollack insistiert auf einem Sinn, der gerade auf der fundamentalen Dunkelheit der Dichtung beruht:

Die Entzifferung führt zu einer Entdeckung; sie reproduziert den Akt der Komposition selbst. Es gilt, die Erfahrung des magischen Vollzugs nachzuvollziehen, in die Bewegung der Erfindung selbst einzutreten und sich dem fremdartigen, den Buchstaben anvertrauten Leben hinzugeben.

Die Änigmatisierung garantiert die spätere Verstehbarkeit besser als jede andere Art der Aussage, weil sie den Wortlaut einer Sinnkonstruktion unterwirft. Es ist dies der Grund, weswegen der Sinn ein eindeutiger ist, eben weil die Präzision implizit und zugleich explizierbar ist; sie wurde nicht ausgesprochen, vielmehr bezeichnet; sie ist sogar weniger etwas Gesagtes als etwas Eingezeichnetes, und somit das genaue Gegenteil des Arkanums. Der Sinn bleibt unauffindbar, solange die Lektüre nicht zum Ziel geführt hat. Es ist kein Hinweis auf eine Zwei- oder Mehrdeutigkeit gegeben. Sie würde ihn eigentlich aufheben. Das noch nicht Explizierte bleibt für eine gewisse Zeit in seiner eigentlichen und prinzipiell vorläufigen Dunkelheit geborgen.³²

Aufgabe der Hermeneutik wäre also, den »Akt der Komposition« zu reproduzieren: »Die Interpretation findet so den Zugang zum Gedicht, indem sie dieses in dem Augenblick erfaßt, in dem es geschrieben wurde.«³³ Bollack spricht dabei nicht von der Entstehung des Gedichts anhand der Spuren dieser Entstehung im engeren Sinne – der zahlreichen überlieferten hand- und maschinenschriftlichen Entwürfe Celans, die sich durchaus untersuchen lassen –,³⁴ sondern von den abgeschlossenen Gedichten, aus deren »Entzifferung« der »Akt der Komposition« zu erschließen sei.³⁵ Die so verstandene Genese ist

31 Bollack, *Paul Celan*, 269.

32 Ebd., 259f.

33 Ebd., 260 (Hervorh. F.Ch.). Dieser Satz formuliert mit der Notwendigkeit und dem Anspruch, auf den Entstehungsmoment des Gedichts zurückgreifen zu müssen und zu können, eine zentrale Voraussetzung von Bollacks Hermeneutik, auf die unten in Zusammenhang mit Celans eigenen Äußerungen zum Verstehen zurückzukommen sein wird.

34 Vgl. dazu grundlegend Sandro Zanetti, »zeitoffen«. Zur Chronographie Paul Celans (München 2006) sowie Axel Gellhaus, Karin Herrmann (Hg.), »Qualitativer Wechsel. Textgenese bei Paul Celan (Würzburg 2010).

35 Demgegenüber ist bei Szondi, auf den sich Bollack methodologisch bezieht, die genetisch orientierte Interpretation durchaus auch auf die Schleiermacher'sche

Teil der Poetik des *vollendeten* Gedichts. Die Reproduktion des Akts der Komposition will ein für den Leser, die Leserin immer schon Vergangenes, nämlich den »Augenblick«, in dem das Gedicht »geschrieben wurde«, vergegenwärtigen und die Deutung mit dem Kompositionsakt zusammenführen. Die nach Bollack »prinzipiell vorläufige[] Dunkelheit« wird dadurch in eine *Rekomposition* des Gedichts überführt. Es wird mit Celans Notaten allerdings zu zeigen sein, dass es gegenüber der Vorläufigkeit auch eine Insistenz der Dunkelheit gibt, die es notwendig macht, Bollacks Überlegungen wo nicht zu revidieren, so zumindest mit Blick auf Celans eigene Begrifflichkeit auszudifferenzieren.

Denn die Dunkelheit von Celans Gedichten ist nicht nur ein Problem und, wie etwa bei Trakl,³⁶ ein Topos der Forschung.³⁷ Vielmehr stellt sich die Frage nach der Dunkelheit auch Celan selbst. Während diese Frage zu dichtungstheoretischen Reflexionen führt, die im Folgenden ausführlich besprochen werden sollen, ist das »Dunkel« zugleich ein Wort in Gedichten Celans. Eine strenge Unterscheidung von theoretischen und poetologischen, der Dichtung immanenten Reflexionen ist dabei nur begrenzt möglich. Denn zum einen sind Celans Notate zur Dunkelheit in ihrer »Form«³⁸ zumindest teilweise kaum weniger anspruchsvoll als seine Gedichte, insbesondere dort, wo sie bereits ausformulierte Passagen zum Vortragsprojekt *Von der Dunkelheit des Dichterischen* enthalten. Und zum anderen reflektieren auch einige von Celans Gedichten das Problem der Dunkelheit – wohl nicht zuletzt als Reaktion auf Celans Lektüre der Vorträge, die nach der Tagung »Die Dunkelheit in der neueren Dichtung«

Verbindung von Hermeneutik und Kritik bezogen, also auch auf die textkritische Analyse der Überlieferungsträger. Vgl. Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, bes. 406.

36 Vgl. die Überlegungen zu Heidegger und Trakl im Kapitel »Zu Heideggers später Sammlung *Unterwegs zur Sprache*« oben.

37 Schon die erste Dissertation zu Celan geht vom Befund einer sprachlichen Dunkelheit aus: Johann [Jean] Firges, *Die Gestaltungsschichten in der Lyrik Paul Celans ausgehend vom Wortmaterial* (Diss. Köln 1959), »Einleitung« (o.S.): »Die Deutung einer dunklen, scheinbar unverständlichen Lyrik, deren Sinnzusammenhang nicht mehr aus Bildern einer konventionell gesehenen Welt hervorgeht, stellt uns vor ein schwieriges methodisches Problem: wie ist eine solche Dichtung zu erschließen?« Firges orientiert sich methodologisch an Hugo Friedrichs Untersuchung *Die Struktur der modernen Lyrik* (vgl. ebd., 2, Anm. 2, sowie 12, Anm. 1; vgl. zu Friedrich und Celan die folgenden Ausführungen). Celan lehnte es im September 1959 ab, sich zu Firges' Arbeit zu äußern (vgl. die entsprechenden Briefentwürfe im Konvolut *Von der Dunkelheit des Dichterischen*; BCA 16, 50).

38 BCA 16, 56.

publiziert wurden, einer Tagung, auf der vorzutragen er zunächst zu-, dann absagte.³⁹ Dass im Folgenden theoretische Notate im Zentrum der Untersuchung stehen, von denen her Celans Bestimmung des »Dichterischen« in den Blick genommen wird, soll deshalb nicht suggerieren, dass demgegenüber seine Dichtung lediglich illustrieren könnte, was Celan an anderer Stelle in deutlicheren Worten sagt. Ein solches Vorgehen würde schon dadurch in Frage gestellt, dass gerade diejenigen Gedichte, die die Rede von der Dunkelheit am explizitesten aufgreifen, nämlich der Zyklus *Eingedunkelt*⁴⁰ und die späte Sammlung *Lichtzwang*,⁴¹ erst einige Jahre nach den Entwürfen zum

39 Der Bund, *Drei Vorträge* (Wuppertal 1959). Das Heft enthält nach einer kurzen Erläuterung zur Tagung, die am 31.10. und 1.11.1959 stattfand (ebd., 2), folgende Beiträge: Ferdinand Kriwet, *Geteilte Sprache* (ebd., 3–6); Franz Löffelholz, *Überlegungen zu einer Theorie der modernen Künste* (ebd., 7–13); Bazon Brock, *Zur poetischen Syntax* (ebd., 14–16). In der dem Heft beigelegten Teilnehmerliste ist u. a. auch »Helms, Hans G.« (Beilage, 2) verzeichnet. In Celans nachgelassener Bibliothek im Deutschen Literaturarchiv Marbach findet sich ein Exemplar des Hefts (BPC:C015). Aufgrund diverser handschriftlicher Korrekturen, die in einem Vergleichsexemplar nicht zu finden sind und deshalb auf Celan zurückgehen dürften, kann von einer genauen Lektüre des Hefts ausgegangen werden.

40 BCA 12. Obschon nicht vollendet, erschien der Zyklus zu Teilen in einem autorisierten Druck: Paul Celan, *Eingedunkelt*, in: Samuel Beckett u. a., *Aus aufgegebenen Werken* (Frankfurt am Main 1968), 149–161. Eine Rezension von Blöcker, die gegen den Titel und damit gegen Celans Dichtung polemisiert, wurde im Folgejahr publiziert: Günter Blöcker, *Aus der Schublade geholt*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 15./16.2.1969, Beilage: »[...] Paul Celan überläßt es, der erfolgerprobten Attitüde des Rätselhaften treu bleibend, dem Leser, sich auszumalen, weshalb der Verfasser den hier abgedruckten Teil eines Gedichtzyklus zwar bisher nicht veröffentlicht, wohl aber aufbewahrt hat, während er den anderen, größeren vernichtete. Der Titel des Fragments – »Eingedunkelt« – ist freilich auf seine Art aussagereich genug.« Die irriige Angabe, Celan habe den größeren Teil des Zyklus vernichtet, entspricht der gleichlautenden Anmerkung im Suhrkamp-Band (vgl. Beckett u. a., *Aus aufgegebenen Werken*, 194). Blöcker schloss mit diesen Bemerkungen an seine Rezension des Bandes *Sprachgitter* an, in der er den Vorwurf erhob, Celans »Metaphernfülle« sei »durchwegs weder der Wirklichkeit abgewonnen, noch dient sie ihr«, und die Gedichte *Todesfuge* und *Engführung* »kontrapunktische Exerzitien auf dem Notenpapier« nennt – was Celan dazu veranlasste, Blöcker in einem Brief an Ingeborg Bachmann vom 19.5.1960 als »Gräberschänder« zu bezeichnen. Vgl. Ingeborg Bachmann, Paul Celan, *Herzzeit*. Briefwechsel, mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrangé, hg. und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann (Frankfurt am Main 2008), 136 (der Abdruck der Rezension mit Anstreichungen Celans ebd., 124f.); Celan schreibt im selben Zusammenhang, dass die *Todesfuge* »auch dies« für ihn sei: »eine Grabschrift und ein Grab« (ebd., 127).

41 BCA 9. Vgl. zur Lexik des titelgebenden Gedichts des Bandes Thomas Strässle,

Vortragsprojekt entstanden sind, also zu Celans Spätwerk gehören.⁴² Obgleich die auch für Celan selbst eminente Bedeutung seiner Poetik, die er vor allem in seiner Büchner-Preis-Rede formuliert, kaum zu bestreiten ist,⁴³ verlangt doch jedes seiner Gedichte ebenso wie jedes seiner Notate eine Arbeit der Lektüre, die sich nicht durch Vorgefasstes ersetzen lässt. Gerade im Ausgang von Celans Wort von der »Dunkelheit des Dichterischen« wäre es mehr als problematisch, Gedichte unbesehen auf andernorts Gesagtes zurückzuführen, und sei es ebendiese »Dunkelheit des Dichterischen«. Würde eine Lektüre etwa folgern, dass in den Gedichten klar und deutlich von der Dunkelheit der Dichtung die Rede ist, widerspräche sie wenn nicht sich selbst, so doch den Voraussetzungen von Celans Poetik, wie sie im Folgenden umrissen werden. Umso nachdrücklicher stellt sich umgekehrt die Frage, inwiefern das Wort »Dunkelheit« bei Celan »Unverständlichkeit« bedeutet und welche »Konnotationen« (die nach Gadamer's Maximen nebensächlich wären) die »Dunkelheit« womöglich aufweist – auf welche Weise also das Wort Dunkelheit, wenn es ein fundamentales Problem des Verstehens anzeigt, selbst überhaupt zu verstehen ist. Eine Untersuchung theoretischer Reflexionen der Dunkelheit bei Celan muss die Frage nach dem Verstehen oder Nichtverstehen auch an ebendiese Reflexionen richten; sie können selbst nicht einfach als verstanden vorausgesetzt werden. Zur Frage gehört so nicht zuletzt der »Neigungswinkel des Interpretieren«,⁴⁴ unter dem auch das Folgende steht.

Sprachschatten. Poetologische Schattenrisse in der Lyrik Paul Celans, in: *figurationen 2* (2004), 31–43.

- 42 Vorbehalte dagegen, Celans um 1960 entstandene Poetik umstandslos auch auf seine späten Gedichte zu übertragen, finden sich etwa bei Thomas Böning, *Dichtung als Wieder-Aufrollen des Überlieferten.* Zu Paul Celans Gedicht »Schaufäden, Sinnfäden«, in: Gerhard Buhr, Roland Reuß (Hg.), Paul Celan: »Atemwende«. Materialien (Würzburg 1991), 93–122, hier 94, unnummerierte Anm. Diese Vorbehalte sind allerdings eher methodischer Natur; Böning geht prinzipiell – bei allen Verschiebungen und Transformationen der Poetik im Einzelnen – von der für Celans Dichtung bleibenden Bedeutung der Büchner-Preis-Rede aus, ebenso Roland Reuß, *Im Zeithof.* Celan-Provokationen (Frankfurt am Main, Basel 2001), 165: »[M]an kann sagen, daß für Celan der »Meridian« seine programmatische Verbindlichkeit bis in die immanente Poetik seiner späteren Gedichte nicht verloren hat.«
- 43 Vgl. Bernhard Böschstein, *Der Meridian*, in: Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hg.), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart, Weimar 2012), 167–175, hier 174.
- 44 So die an Celans Wort »Neigungswinkel« (BCA 15.1, 44) orientierte Formulierung von Böschstein, *Die notwendige Unauflöslichkeit*, 334.

Bereits in Celans früher Aphorismensammlung *Gegenlicht*⁴⁵ findet sich eine Reflexion zum Dunklen, die in gedrängter Form ein komplexes Wechselverhältnis von Licht und Dunkel zeichnet. Der vierzehnte Aphorismus der Sammlung lautet:

Täusche dich nicht: nicht diese letzte Lampe spendet mehr Licht – das Dunkel rings hat sich in sich selber vertieft.⁴⁶

Umreißt dieser Aphorismus eine spezifische, obgleich nicht leicht-hin verständliche Abhängigkeit des »Licht[s]« vom »Dunkel«, so indiziert schon der Titel der Sammlung, »Gegenlicht«, eine kritische Reflexion des Lichts. Das *Deutsche Wörterbuch* bestimmt ›Gegenlicht‹ als »licht das gerade entgegenleuchtet, ungünstig beleuchtet, bei malern, franz. contre-jour«. ⁴⁷ Die Beleuchtung, die sich gleichsam gegen den Tag wendet, eignet sich besonders schlecht, um ein gemaltes Abbild der Wirklichkeit zu verfertigen – die Lichtquelle steht am ungünstigsten Ort. Celans Aphorismen nähmen, so verstanden, gerade dieses Licht in den Blick, das zwar noch, von der Malerei her gedacht, einem Wahrnehmbaren gilt, dieses aber so beleuchtet, dass es mehr schlecht als recht zu sehen ist, jedenfalls auf andere Weise erscheint. Bei einem ›Gegenlicht‹ kann es sich aber durchaus auch um ein anderes, ein zweites Licht handeln, das einer stärkeren Lichtquelle entgegenwirkt.⁴⁸ Celans »Gegenlicht« lässt sich dabei als

45 BCA 15.1, 19–21. Die Aphorismen entstanden 1948; 1949 erfolgte der einzige autorisierte Druck in der Schweizer Zeitung *Die Tat* (vgl. BCA 15.2, 31). Auch der zweite Zyklus von *Mohn und Gedächtnis* steht unter dem Titel »Gegenlicht« (BCA 2/3.1, 103; der Zyklustitel folgt unmittelbar nach der *Todesfuge*). *Contre-jour*, das französische Wort für Gegenlicht, ist außerdem der ursprüngliche Titel von Alexandru Vonas Roman *Die vermauerten Fenster*, dessen Anfang Celan ins Deutsche übersetzte.

46 BCA 15.1, 21.

47 DWB, s. v. gegenlicht, IV,1,2 Sp. 2246; ähnlich GKW, s. v. Gegenlicht, II Sp. 484: »in der Malerey, das einer Sache entgegen stehende Licht, welches ihr ein übles Ansehen gibt; Franz. *Contre-jour*.«

48 So ist etwa in Goethes Schriften zur Farbenlehre ein Gegenlicht keine der Blickrichtung gerade entgegenleuchtende einzelne Lichtquelle, sondern ein zweites Licht, das, wie Goethe festhält, einen Schatten erleuchten, ja sogar einfärben kann. Vgl. Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I 23/1, 51–57. Das *Goethe-Wörterbuch*, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften (Stuttgart 1978 ff.), s. v. Gegenlicht, III Sp. 1246, definiert dementsprechend ›Gegenlicht‹ als »eine dem ›wirksamen Licht‹, dem ›Hauptlicht‹ entgegenwirkende, schwächere Lichtquelle«.

Titel der Sammlung nicht nur auf einen optischen Effekt beziehen, sondern auch auf die Aphorismen selbst, die, wie Celan in späteren Entwürfen zu weiteren Aphorismen festhält, selbst »Gegenlichter« sind: »Gegen das Gelichter«.49 Das »Gegenlicht« bezieht sich, so besehen, auf Aphorismen, die gegen etwas stehen. Die Sprache der Aphorismen wird dabei nicht einfach mit dem Licht gleichgesetzt, wie es dem klassischen griechischen Denken entsprechen würde,50 sondern mit etwas, was, wie Celans Notate verdeutlichen, als »Gegenlicht« gegen ein Licht steht, genauer: gegen das »Gelichter« – und das heißt in der pointierten Formulierung eines späteren Notats: »gegen das atemferne Wortgebräu« mancher »Gelichter (= Dichter)«51 –, aber gleichwohl selbst, wie der Blick ins Wörterbuch zeigt, eine Art von Licht ist: ein »Gegenlicht«.52

Der vierzehnte Aphorismus ist der einzige der publizierten Sammlung, der das (Gegen-)Licht des Titels explizit aufgreift: »Täusche dich nicht: nicht diese letzte Lampe spendet mehr Licht«. Der einleitende Imperativ scheint vor einer Täuschung zu warnen, die im Verhältnis zum »Dunkel rings« steht: Nicht die »letzte Lampe spendet mehr Licht«, sondern »das Dunkel rings hat sich in sich selber vertieft«. Die Anadiplose »nicht: nicht« verbindet den negierten Imperativ mit der negierten Aussage, die sich im »Licht« auf das wiederholte »nicht« reimt, aber gerade das Reimwort durch die Negation in Frage stellt: »[N]icht diese Lampe spendet mehr Licht«. Werner Hamacher hat deshalb darauf hingewiesen, dass dieser Aphorismus wie auch andere der Sammlung eine Inversion vollzieht – dass das

49 BCA 16, 361. Celan verwendet die Formulierung in dieser und ähnlicher Form in wohl um 1961/62 entstandenen Entwürfen zu zahlreichen, von ihm selbst nicht publizierten Aphorismen (vgl. ebd., 341–375), und zwar, wie Wiedemann und Badiou festhalten, »z. T. als Titel, z. T. als Aphorismus (manchmal ist das nicht eindeutig zu entscheiden), manchmal auch als Kennzeichnung des ›Genres‹« (PaN 398).

50 Zur griechischen Identifikation von Sprache und Licht vgl. Klaus Thieme, *Worte des Lichts – Licht der Worte*. Anmerkungen zur Geschichte des Lichts, in: Christina Lechtermann, Haiko Wandhoff (Hg.), *Licht, Glanz, Blendung*. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden (Bern u. a. 2008), 37–48.

51 BCA 16, 170.

52 Der paronomastische Zusammenhang von »Gegenlicht« und »Gelichter«, den die Notate herstellen, lässt im »Gelichter« das »Licht« mithören, ist allerdings unorganisch – es besteht keine etymologische Verbindung. Die älteste im *Deutschen Wörterbuch* verzeichnete Bedeutung von »Gelichter« ist im Ahd. *matrix*, wovon sich die neuere, zumeist abwertende Bedeutung »sippe, schlag, art« herleitet (DWB, s.v. gelichter, IV,1,2 Sp. 3015). GKW, s.v. Gelichter, II Sp. 535, vermerkt allerdings: »Gottsched hatte den seltsamen Einfall, dieses Wort von Licht abzuleiten«.

Licht als »Gegenlicht« sich auch als Gegenteil des Lichts, als Dunkel, verstehen ließe: »Licht ist nur als Gegen-Licht, und das heißt zugleich als Finsternis.«⁵³ Die dementsprechende Vorstellung, dass die »Finsternis« auch ein »Licht« sei, findet sich schon in Psalm 139, den Celan ein Jahrzehnt später in seinen Notaten *Von der Dunkelheit des Dichterischen* exzerpiert: »Finsternis ist wie das Licht«.⁵⁴ Hamacher vermerkt, dass der frühe Aphorismus an die Theorie des Tzintzum, der Selbstkontraktion des göttlichen Lichts, in der lurianischen Kabbala erinnere.⁵⁵ Obgleich Celans erste intensive Auseinandersetzung mit Lurias Lichtmystik wohl später anzusetzen ist als die Niederschrift der Aphorismen,⁵⁶ widerspricht die Chronologie von Celans Lektüren nicht a limine einer strukturellen Analogie zwischen der Theorie des Tzintzum und dem im Aphorismus Dargestellten – nur dass es kein Licht, sondern das Dunkel ist, das gleichsam in sich zurückgeht und ebendeshalb dem Licht Raum gibt. Die Dunkelheit beschränkt sich selbst, sie »vertieft« sich »in sich selber«, wie es bei Celan heißt. Es gebe, so erläutert Hamacher, kein »Licht, das nicht in diesem Sinn, und gegen die Ordnungsvorstellungen des naiven Bewußtseins noch der Dialektik, bloß der Mangel an Dunkelheit wäre«.⁵⁷ Die »letzte Lampe« spendet *kein Licht mehr*; das ist nur Täuschung, denn das Licht ist, so gelesen, die *Selbstbeschränkung* des Dunkels:

Täusche dich nicht: nicht diese letzte Lampe spendet mehr Licht – das Dunkel rings hat sich in sich selber vertieft.

Allerdings hängt eine Deutung des Aphorismus nicht zuletzt davon ab, wie die Fügung »nicht [...] mehr« zu verstehen ist: als »no

53 Hamacher, *Entferntes Verstehen*, 331.

54 BCA 16, 55. Vgl. dazu Caradonna, *Opak*, 172–178.

55 Hamacher, *Entferntes Verstehen*, 331.

56 Celans vertiefte Auseinandersetzung mit der Kabbala beginnt mit der Lektüre von Gershom Scholems groß angelegter Studie *Major Trends in Jewish Mysticism*, die er in der französischen Übersetzung von 1950 (BPC:R408) sowie in der deutschen Ausgabe von 1957 (BPC:R407) besaß. Auerochs geht davon aus, dass die Beschäftigung mit Scholem »frühestens im Jahre 1957« einsetzt; vgl. Bernd Auerochs, *Kulturelle und religiöse Kontexte des Judentums, Mystik*, in: Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hg.), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart, Weimar 2012), 256–262, hier 259.

57 Hamacher, *Entferntes Verstehen*, 332.

longer«⁵⁸ oder als »not [...] more«.⁵⁹ Liest man »not [...] more«, so hat die Lampe nicht aufgehört zu leuchten – im Gegenteil, sie scheint *mehr* Licht zu spenden. Aber der scheinbar hellere Schein geht nicht auf das Licht der Lampe, sondern auf das Dunkel zurück. Nicht die Lampe, sondern das Dunkel spendet »*mehr* Licht«; die Lichtquelle scheint dem Auge heller im Verhältnis zum Dunkel, wenn sie die einzige, die »letzte« ist. Das Dunkel lässt so die größere Helligkeit der Lampe *erscheinen*. Der Imperativ »Täusche dich nicht« lenkt den Blick weg von der scheinbar größeren Helligkeit zu ihrem Grund. Der Aphorismus würde also zumindest vordergründig eine optische Täuschung benennen und damit ein Paradoxon im wörtlichen Sinne: Er geht gegen eine Meinung an, die das angesprochene Du haben mag, und setzt an ihre Stelle eine berichtigende Darstellung.

Eine Deutung des Aphorismus steht so schließlich vor einer Reihe von Schwierigkeiten. Es lässt sich prima facie nicht zweifelsfrei entscheiden, wie das »nicht [...] mehr« zu lesen ist; beide Lesarten (als »no longer« und als »not [...] more«) ergeben jeweils durchaus einen Sinn, schließen sich aber gegenseitig aus. Die Formulierung »das Dunkel rings hat sich in sich selber vertieft« kann dementsprechend verstanden werden als Inversion des Dunkels, als eine eigentümliche Selbstbeschränkung, die dem Licht Raum gibt, oder als Beschreibung eines größeren Dunkels aufgrund der nicht mehr brennenden anderen Lampen – denn nur »diese letzte Lampe« brennt noch, was ihr Licht heller erscheinen lässt. Dabei greift der begründende Schluss, das Dunkel habe sich »in sich selber vertieft«, nicht nur die stehende Wendung »tiefe Dunkelheit« auf. Wie auch in anderen Aphorismen der kurzen Sammlung führt die Formulierung zu einer Personifikation, einem Personhaft-Werden eines Gegenstands oder Begriffs: Sie lässt an dieser Stelle das Dunkel auf eigenwillige Weise selbst als Agens auftreten, wie etwa die »Stunde« im zehnten Aphorismus plötzlich »aus der Uhr« springt und ihr befiehlt, »richtig zu gehen«.⁶⁰

58 So die Übersetzung von Peter Fenves in der amerikanischen Ausgabe von *Entferntes Verstehen*: Werner Hamacher, *Premises. Essays on Philosophy and Literature from Kant to Celan* (Stanford ²1999), 345: »Don't confuse yourself: this last lamp no longer gives off light – the enveloping darkness has absorbed itself into itself.«

59 So der Vorschlag von Pajari Räsänen, *Counter-figures. An Essay on Antimeta-phoric Resistance*. Paul Celan's Poetry and Poetics at the Limits of Figuralität (Helsinki 2007), 226, Anm. 498: »I think the aphorism should rather be translated as follows: »Don't fool yourself: this lamp does not give more light – it is the surrounding darkness which has deepened itself.«

60 BCA 15,1, 20. Vgl. zu diesem Verfahren auch die Aphorismen 1, 2, 12 und 16

Die Formulierung »das Dunkel rings hat sich in sich selber vertieft« konnotiert so auch, dass das Dunkel über sich *nachsinnt*: Es ist »in sich selber vertieft«, wie man etwa in Gedanken oder in ein Buch vertieft sein kann. Mehr noch als die Ambiguität im zweiten Teilsatz, der das »Licht« benennt, entzieht sich diese Eigentümlichkeit des Dunkels einem zutage liegenden Sinn. Die Rede vom »Dunkel« ist selbst dunkle Rede. Aber die Konvergenz erleichtert nicht etwa die Deutung, sondern erschwert sie. Was als berichtigende Erklärung des Lichts angeführt wird, ist selbst nicht recht erklärlich; es bleibt im »Dunkel«.

Auch wenn Celans Aphorismen keineswegs vollkommen unverstündlich erscheinen, bilden sie als »Gegenlichter« durch ihre eigentümlichen Darstellungsverfahren – »da, wo sie am eigenwilligsten sind«⁶¹ – doch eine Art ›Gegensprache‹ aus, die fundamentale Schwierigkeiten des Verstehens aufwirft.⁶² Auf dem ersten erhaltenen Entwurfsblatt zu den publizierten Aphorismen heißt es denn auch programmatisch: »Beuge dich vor der Übermacht, aber sprich als Gefangener eine unverstündliche Sprache.«⁶³ Diese unverstündliche Sprache wird auf einem weiteren Entwurfsblatt einem Sterbenden zugeordnet:

»Du redest so unverstündlich«, meinte der Tote zum Sterbenden,
 »du lallst ja nur, du lallst wie ein Neugeborenes. Sprich deutlicher,
 sprich tödlicher!«⁶⁴

Während das Unverstündliche im Sprechen eines Sterbenden durchaus realistisch anmutet, weist der Vorwurf der Unverstündlichkeit ebenso wie der Befehl eines »Tote[n]« an einen »Sterbenden«, »deutlicher« zu sprechen, auf etwas, was jenseits einer plastisch geschil-

(ebd., 19–21). Zum ›Eigenwilligen‹ der Aphorismen vgl. die entsprechende Bemerkung in Celans Brief an Max Rychner vom 3.3.1949: »[D]iesen Brief begleiten ein paar Seiten kleiner Prosa, die ich ›Gegenlicht‹ nenne und die vielleicht da, wo sie am eigenwilligsten sind, die Realität der Dichtung beweisen helfen.« (BCA 15.2, 41)

61 BCA 15.2, 41.

62 Der Begriff einer Gegensprache bei Celan stammt von Bollack; ich verwende ihn als Entsprechung zu Celans »Gegenlicht«. Vgl. Jean Bollack, *Dichtung wider Dichtung*. Paul Celan und die Literatur, übers. von Werner Wögerbauer (Göttingen 2006), 267 (»Die intime Gegensprache ist Celans geheimes hermetisches Idiom, das der Leser erlernen muß«) und passim, sowie ders., *Paul Celan*, 82. Vgl. dazu auch Thouard, *Herméneutique critique*, 152–158.

63 BCA 15.2, 32 (H7).

64 Ebd., 37 (H4).

derten Sterbeszene liegt.⁶⁵ Der »Tote« schilt beinahe wie ein antiker Lehrer der Rhetorik die Unverständlichkeit einer Rede – allerdings die Unverständlichkeit der Rede eines Sterbenden, im Gegensatz zu ihm noch nicht Toten, dessen Sprechen noch nicht ›tödlich‹ genug sei. Gerade in der Deutlichkeit, die keinen Raum für Unverständlichkeit lässt, liegt offenbar, wie der »Tote« weiß, etwas ›Tödliches‹.

Die durchaus groteske Szene exponiert eine Zusammengehörigkeit von Deutlichkeit und Tödlichkeit der Sprache auf der einen Seite und von Unverständlichkeit und Sterblichkeit auf der anderen. Dieser Zusammenhang weist auf eine Sprachauffassung, die Celan in den folgenden Jahren weiterentwickelte und die 1959 in einer Poetik kulminierte, die, um es vorerst abgekürzt zu sagen, kein ›tödliches‹, sondern ein ›sterbliches‹ und deshalb in gewisser Weise unverständliches Sprechen sucht, das Celan ›das Dichterische‹ nennt. In dem Vortrag *Von der Dunkelheit des Dichterischen*, den Celan in den späten 1950er Jahren entwarf, benennt die »Dunkelheit« denn auch keine nur rhetorische oder semantische Kategorie, sondern ein Verhältnis zwischen »Sterblichen«,⁶⁶ das – entgegen aller Hermetik – an den Begriff des Verstehens gebunden bleibt. Die Frage nach der Dunkelheit geht damit für Celan über rein ästhetische Fragestellungen hinaus und auf ethische Fragen zu – »metaästhetisch = ethisch«, notiert er.⁶⁷ Celans Poetik der Dunkelheit ist zugleich eine Ethik der Dunkelheit. Rückt sie damit in die Nähe von Adornos Ästhetik der Unverständlichkeit, die ebenso eine ethische Dimension des Nichtverstehens anzeigt,⁶⁸ lassen sich zugleich wesentliche Unterschiede zwischen diesen beiden Positionen feststellen. Auf die nachstehenden Überlegungen zum Vortragsprojekt *Von der Dunkelheit des Dichterischen* werden deshalb Ausführungen zum Verhältnis von Adornos Ästhetik und Celans Poetik folgen, die diese Unterschiede benennen

65 »Sprich deutlicher« lautet in Georg Büchners Drama *Danton's Tod* auch der Imperativ von Robespierre, »mit dem der Revolutionsführer nach einem krisenhaften Selbstgespräch in Szene I/6 auf den von St. Just vorgetragenen Vorwurf des Zögerns antwortet und die Anklage gegen Danton einleitet« (Giuriato, »klar und deutlich«, 240).

66 BCA 16, 35.

67 TCA/M, 207 (F 114,5; vgl. auch BCA 16, 260, wo das Gleichheitszeichen als Pfeil entziffert wird, die Unsicherheit in der Entzifferung aber vermerkt ist). Das Notat findet sich in der zur Büchner-Preis-Rede gehörigen Mappe F, in die ein Teil der Blätter mit Notaten zum Vortragsprojekt *Von der Dunkelheit des Dichterischen* eingegangen ist.

68 Vgl. GS 7, 516, und die Bemerkungen dazu im Kapitel »Ästhetik der Unverständlichkeit« oben.

und ihre Konsequenzen für die Frage der Unverständlichkeit herausstellen sollen.

»Fragen der Dichtung«: Zum Vortragsprojekt *Von der Dunkelheit des Dichterischen*

In der Mitte seiner Büchner-Preis-Rede *Der Meridian* zitiert Celan, vermittelt über Lev Šestov, Pascals Wort »Ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons profession!«.⁶⁹ Dass Celan nicht direkt Pascal, sondern Šestov zitiert, bei dem er Pascals Satz »vor kurzem«⁷⁰ bzw. »vor einiger Zeit«⁷¹ gelesen habe, verweist nicht nur in allgemeiner Weise auf den von ihm auch an anderer Stelle bevorzugten Umgang mit vermittelten und sich in der Vermittlung verändernden Zitaten, durch deren Veränderung in einem Satz mehrere Stimmen zugleich hörbar werden.⁷² Es weist auch spezifisch auf Šestovs Essay *La nuit de Gethsémani*, der wenn nicht durch direkte Abschrift, so doch von der Sache her die Quelle für den Satz bildet.⁷³ *La nuit de Gethsémani* ist ein aphoristisch for-

69 BCA 15.1, 42; der Hinweis, dass das Zitat »in der Rede die genaue Mitte« ausmache, bei Böschenstein, *Der Meridian*, 168. Böschenstein übersetzt den Satz folgendermaßen: »Werft uns nicht Mangel an Klarheit vor, denn wir bekennen uns zu ihm!« (Böschenstein, *Die notwendige Unauflöslichkeit*, 329)

70 BCA 15.2, 87.

71 So die korrigierende Texteingfügung in Typoskript H^{3f} (ebd., 110), die auch im publizierten Text steht (BCA 15.1, 42).

72 Vgl. zu Celans Zitierpraxis Arno Barnert, *Mit dem fremden Wort. Poetisches Zitieren bei Paul Celan* (Frankfurt am Main, Basel 2007), zu zitierten Zitaten ebd., 126–132, zu Šestov 127f.

73 Obgleich sich das Buch nicht in seiner nachgelassenen Bibliothek findet, hat Celan Lev Šestovs Essay *La nuit de Gethsémani. Essai sur la philosophie de Pascal*, übers. von M. Exempliarsky (Paris 1923) nachweislich gelesen (vgl. BCA 16, 252 [F 97,3], 160 [B 23,3] sowie die Erläuterungen in TCA/M, 226, 233). Dort heißt es: »[...] aimer les ténèbres: ›Qu'on ne nous reproche pas le manque de clarté, car nous en faisons profession.‹« (Šestov, *La nuit de Gethsémani*, 129) Celan streicht, wie die Tübinger Ausgabe nachweist (TCA/M, 226), in den in der nachgelassenen Bibliothek erhaltenen Bänden das bei Šestov auch in anderen Werken zu findende und im Wortlaut leicht variierende Pascal-Zitat in *Les révélations de la mort. Dostoïevsky – Tolstoï* (Paris 1923) und in *Le pouvoir des clefs* (Paris 1928) an, ebenso in der »autorisierte[n] Übertragung aus dem Russischen von Hans Ruoff und Reinhold von Walter«, *Auf Hiobs Wage [sic]. Über die Quellen der ewigen Wahrheiten* (Berlin 1929), worin sich die deutsche Übersetzung von *La nuit de Gethsémani* unter dem Titel »Die Nacht zu Gethsemane« findet (ebd., 397–468). In dieser von Celan allerdings

mulierter, aber philosophiehistorisch groß angelegter Versuch, eine Richtung des Denkens zu umreißen, die anstelle von Descartes als Begründer der neuzeitlichen Philosophie Pascal einsetzen will: eine »Apotheose der Grundlosigkeit«,⁷⁴ die in Šestovs spätem Hauptwerk der Entgegensetzung von »Athen und Jerusalem« entspricht.⁷⁵ Der Satz hat in dem Kontext, den Celan benennt, also keineswegs nur den Charakter eines *Aperçus*, sondern verweist auf ein philosophiehistorisch ebenso informiertes wie weit ausgreifendes und insbesondere die kartesianische Form des Rationalismus kritisierendes Denken, das

erst 1961 erworbenen deutschsprachigen Ausgabe ist als Übersetzung des Satzes angegeben: »Man werfe uns nicht Mangel an Klarheit vor, denn wir machen ihn uns zur Profession.« (Ebd., 455) In der russischsprachigen Ausgabe von *Na vesach Iova [Auf Hiobs Waage]* ist das Kapitel »Gefsimanskaja noč. Filosofija Paskalja« nicht aufgeschnitten. Von der von Celan unterstrichenen Version des Zitats in *Le pouvoir des clefs* (von Celan am 28.9.1959 erworben) – »qu'on ne nous reproche donc plus le manque de clarté, puisque nous en faisons profession!« – ist laut den Herausgebern der Tübinger Ausgabe »anzunehmen, daß diese französische Ausgabe für das in der »Meridian«-Rede verwendete Zitat die eigentliche Quelle gewesen ist« (TCA/M, 226). Für diese Annahme spricht die Formulierung mit »puisque«, die auch im *Meridian* steht, aber in keiner der anderen Versionen bei Šestov; dagegen sprechen die Verwendung von »donc plus« (statt »pas« wie in den anderen Versionen bei Šestov und im *Meridian*) und der Umstand, dass Celan in den *Meridian*-Notaten, die sich auf *La nuit de Gethsémani* beziehen, in Notat B 23,3 Pascals Satz und Šestov *Gethsemane*-Essay nebeneinanderstellt (BCA 16, 160). Aufgrund der Verwendung von »obscurité« anstelle von »manque de clarté« in der frühesten erhaltenen Niederschrift des Zitats in Notat B 27,2 (ebd., 73) ebenso wie in Notat B 23,3 ist allerdings zu vermuten, dass Celan zunächst aus dem Gedächtnis zitiert und auch späterhin keine exakte Wiedergabe anstrebt, vielmehr, wie oben vermerkt, das bereits bei Šestov leicht abgewandelte Zitat weiter verändert (vgl. dazu auch Barnert, *Mit dem fremden Wort*, 127f.). Bei Pascal lautet die Stelle, an der von der Verborgenheit der Göttlichkeit Christi die Rede ist (Blaise Pascal, *Œuvres complètes*, hg. von Jacques Chevalier [Paris 1957], 1276 [BPC:QD390A], zit. nach TCA/M, 226): »Qu'on ne nous reproche donc plus le manque de clarté, puisque nous en faisons profession.« Vgl. dazu neuerdings auch die präzisen Erläuterungen bei Caradonna, *Opak*, 17f.

74 Vgl. Lev Šestov, *Apotheose der Grundlosigkeit*, in: ders., *Apotheose der Grundlosigkeit und andere Schriften*, ausgewählt, übers. und hg. von Felix Philipp Ingold (Berlin 2015), 7–184.

75 Vgl. Lev Šestov, *Athen und Jerusalem*. Versuch einer religiösen Philosophie, übers. von Hans Ruoff (München 1994). In Celans nachgelassener Bibliothek finden sich die mit Orts- und Datumsvermerk sowie mit Anstreichungen versehene russischsprachige Ausgabe *Afiny i Ierusalim* (Paris 1951; BPC:R391), die Celan im November 1959 las (vgl. Richter, Alac, Badiou, *Paul Celan*, 765) sowie die französische Übersetzung *Athènes et Jérusalem*. Un essai de philosophie religieuse, übers. von Boris de Schloezer, mit einem Vorwort von Yves Bonnefoy (Paris 1967; BPC:BK1315).

Šestov sowohl inhaltlich als auch in der »Auflösung der traditionellen Form«⁷⁶ in *La nuit de Gethsémani* in Auseinandersetzung mit Pascal zu entwickeln sucht und für das Pascals Wort von der Dunkelheit einsteht.⁷⁷ Celan notiert Pascals Satz in den überlieferten Materialien zur Rede, wenige Tage nachdem ihn die Nachricht von der bevorstehenden Verleihung des Preises erreicht hat.⁷⁸ Der Zusammenhang, in den er den Satz in der Rede stellt, verweist allerdings auch auf den etwas weiter zurückliegenden Kontext der Arbeit am Vortragsprojekt *Von der Dunkelheit des Dichterischen*. Der vollständige Absatz im *Meridian* lautet:

Meine Damen und Herren, es ist heute gang und gäbe, der Dichtung ihre »Dunkelheit« vorzuwerfen. – Erlauben Sie mir, an dieser Stelle unvermittelt – aber hat sich hier nicht jäh etwas aufgetan? –, erlauben Sie mir, hier ein Wort von Pascal zu zitieren, ein Wort, das ich vor einiger Zeit bei Leo Schestow gelesen habe: »Ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons profession!« – Das ist, glaube ich, wenn nicht die kongenitale, so doch wohl die der Dichtung um einer Begegnung willen aus einer – vielleicht selbstentworfenen – Ferne oder Fremde zugeordnete Dunkelheit.⁷⁹

Celan verwendet das Wort »Dunkelheit« in dieser Passage zweimal – einmal mit, einmal ohne Anführungsstriche. In der Entstehung der Rede geht mit dieser Unterscheidung ein Schwanken zwischen verschiedenen Wörtern einher. In den Entwürfen zum zweiten Hauptteil des *Meridian* wird an der entsprechenden Stelle zunächst das

76 So Šestov im Vorwort zur *Apotheose der Grundlosigkeit*, 9–24, hier 9.

77 Obgleich sich in Celans nachgelassener Bibliothek 16 Bände von Šestov mit zahlreichen Lesespuren finden (vgl. Richter, Alac, Badiou, *Paul Celan*, 604–638, 694–704), steht eine groß angelegte Untersuchung zur Bedeutung Šestovs für Celans Poetik noch aus. Wichtige Überlegungen dazu finden sich bei Christine Ivanović, *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung*. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren (Tübingen 1996), 353–357, Juliana P. Perez, *Offene Gedichte*. Eine Studie über Paul Celans *Die Niemandrose* (Würzburg 2010), 50–52, Sebastian Klinger, »Ein Wort, das ich vor einiger Zeit bei Leo Schestow gelesen habe ...«. Eine neue Lektüre Paul Celans, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 59 (2015), 308–331, und Caradonna, *Opak*, 25–38.

78 Das Notat stammt vom »17. 5. 60«; am selben Tag notierte Celan wohl erstmals die für die Rede zentrale Stelle aus Büchners *Lenz*: »auf dem Kopf gehen«; vgl. Böschstein, *Der Meridian*, 168, und BCA 16, 73 (B 27,2, B 27,4).

79 BCA 15.1, 42.

»Dunkle und Befremdende, das man dem Gedicht heute so gerne nachsagt«, benannt, sodann das »Dunkel des Gedichts«. ⁸⁰ In der ersten zusammenhängenden Niederschrift der Rede setzt Celan an den Anfang des Absatzes die in Anführungsstriche gesetzte »Dunkelheit«, ans Ende das ebenfalls in Anführungsstriche gesetzte Wort »Lichtlosigkeit«; ⁸¹ in der darauffolgenden Niederschrift steht an derselben Stelle am Schluss des Absatzes zunächst das Wort »Dunkelheit«, das gestrichen und durch die wiederum in Anführungsstriche gesetzte »Lichtlosigkeit« ersetzt wird. ⁸² Noch in der Druckvorlage steht als letztes Wort des Absatzes »Lichtlosigkeit« ⁸³ – so hatte Celan den Text zur Verleihung des Preises auch vorgetragen. ⁸⁴ Erst in den Korrekturfahnen ersetzte Celan die beschließende »Lichtlosigkeit« definitiv durch die schon früher erwogene »Dunkelheit«. ⁸⁵

Was impliziert dieses Schwanken zwischen verschiedenen Wörtern und ihrer Verwendung mit und ohne Anführungsstriche? Die Textgenese lenkt den Blick darauf, dass Celans zweimalige Verwendung des Wortes »Dunkelheit« im veröffentlichten Text durch die zunächst erfolgende Setzung von Anführungsstrichen, wo der Dichtung ihre Dunkelheit vorgeworfen wird, und die darauffolgende, den Absatz beschließende und nicht in distanzierender Anführung stehende »kongenitale [...] Dunkelheit« eine Unterscheidung eröffnet, die er zunächst auch durch die Verwendung verschiedener Wörter markiert. Eine rein graphische Differenzierung, wie sie schließlich im Druck steht, wäre freilich beim Vortrag der Rede in Darmstadt nicht zu hören gewesen. Während die von Celan zunächst genannte Dunkelheit der modernen Lyrik als allgemein bekannt vorausgesetzt

80 BCA 16, 134 (C 37,2), 101 (F 44). Im Entwurf in Konvolut C fügte Celan nachträglich Anführungsstriche um das Wort »Dunkel« ein.

81 BCA 15,2, 87 (H⁴).

82 Ebd., 110 (H³).

83 Ebd., 129 (H³). In den Durchschlägen H^{2c/d/e} ist ein noch vorhandenes Schlusszeichen, das im Typoskript nach dem Punkt nach »Lichtlosigkeit« gesetzt ist, jeweils von fremder Hand getilgt.

84 Vgl. Ute Harbusch, *Gegenübersetzungen*. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten (Göttingen 2005), 425. Harbusch weist darauf hin, »daß Celan am Ende dieses Abschnitts bis zuletzt zwischen zwei Wörtern schwankte«, und liest »Lichtlosigkeit« als Übersetzung des »manque de clarté« (ebd.); sie folgert, dies zeige sowohl, »wie wenig das eine vom anderen sich unterscheiden läßt, als auch, daß unter demselben Wort verschiedene Unterschiedliches verstehen« (ebd., 426). Anders als Harbusch gehe ich hier und im Folgenden davon aus, dass Celan die beiden Arten von Dunkelheit streng unterscheidet.

85 BCA 15,2, 135 (d^a).

wird und der Dichtung üblicherweise zum Vorwurf gereicht (»es ist heute gang und gäbe, der Dichtung ihre ›Dunkelheit‹ vorzuwerfen«), ist die zuletzt genannte, »der Dichtung um einer Begegnung willen [...] zugeordnete Dunkelheit« mit jener hinlänglich bekannten Dunkelheit neuerer Lyrik nicht identisch.

Diese im *Meridian* in aller Kürze eröffnete Unterscheidung ist ein wesentlicher Ausgangspunkt von Celans Entwürfen zum Vortrag *Von der Dunkelheit des Dichterischen*. Celan wurde im Juni 1959 von der Wuppertaler Gesellschaft *Der Bund* eingeladen, auf einer Tagung mit dem Thema »Die ›Dunkelheit‹ in der modernen Dichtung« zu referieren.⁸⁶ Nach einer Phase intensiver Arbeit im August 1959 sagte Celan schließlich Mitte September desselben Jahres die Teilnahme ab,⁸⁷ führte aber noch im Juni 1960 in einer Liste von teilweise bereits geschriebenen oder geplanten Arbeiten die »Dunkelheit« an zweiter Stelle an.⁸⁸ Wohl erst durch die definitive Ausarbeitung der Büchner-Preis-Rede erübrigte sich für Celan die Arbeit am Vortrag zur Dunkelheit.⁸⁹ Die dazugehörigen Notate lassen sich als früheste Schicht den Entwürfen zur Büchner-Preis-Rede zuordnen,⁹⁰ bilden aber zunächst einen selbständigen Arbeitszusammenhang.⁹¹

86 Vgl. PaN 252, 635 f. (Der Bund, *Drei Vorträge*, 2, gibt abweichend von PaN als Titel der Tagung »Die Dunkelheit in der neueren Dichtung« an). Celan nahm bereits im Oktober 1957 an einer Tagung der Wuppertaler Gesellschaft zum Thema »Literaturkritik – kritisch betrachtet« teil (vgl. PaN 530).

87 Vgl. PaN, 636, sowie BCA 16, XI.

88 Vgl. BCA 16, XI.

89 Vgl. Axel Gellhaus, *Wortlandschaften*. Konzeption und Textprozesse bei Celan, in: ders., Karin Herrmann (Hg.), ›Qualitativer Wechsel‹. Textgenese bei Paul Celan (Würzburg 2010), 11–68, hier 67: »Die Einarbeitung jener Passagen, die Celan aus dem Konzept *Von der Dunkelheit des Dichterischen* in seine Büchner-Rede übernahm, erfolgte also vermutlich erst im Oktober 1960. Es mag ihm jetzt klar geworden sein, dass sich der geplante Essay *Von der Dunkelheit des Dichterischen* nicht mehr hinreichend von der fortgeschrittenen Büchner-Rede unterscheiden ließ. Die beiden Projekte verschmolzen zu einem.«

90 Vgl. Böschstein, *Der Meridian*, 167. Die Zuordnung zur Büchner-Preis-Rede hat dazu geführt, dass die Notate zur *Dunkelheit des Dichterischen* bis auf ein separat überliefertes Einzelblatt (vgl. PaN 636, 671 f.) bereits im *Meridian*-Band der Tübinger-Ausgabe publiziert worden sind (Konvolute A 6–7 und 11–33 sowie F 5–22). Allerdings wurden sie gemeinsam mit Notaten aus anderen Konvoluten von den Herausgebern thematisch geordnet und sind deshalb weder streng an der Chronologie noch an der Einheit der Textträger orientiert (vgl. die Übersicht in TCA/M 272, 274 f.).

91 Ich gehe also mit Gellhaus davon aus, dass zwischen dem *Meridian* und dem Vortragsprojekt *Von der Dunkelheit des Dichterischen* eine relativ enge textgenetische Verbindung besteht, das Vortragsprojekt aber einen eigenen Ar-

Das nachgelassene Vortragsprojekt umfasst ein von Celan selbst zusammengestelltes Konvolut mit der Aufschrift »Vo[m-]n {der} Dunkel{heit des / Dichterischen}«⁹² sowie eine Reihe von Blättern, die in die Materialien zur Büchner-Preis-Rede eingegangen sind, sich jedoch sowohl inhaltlich als auch aufgrund des Schriftdukts, der Papiersorte und einiger Durchdrucke der Handschrift mit großer Sicherheit dem älteren Vortragsprojekt zuordnen lassen.⁹³ Das Thema der Tagung nimmt Celan zum Anlass für eine Bestimmung der »Dunkelheit« in der modernen Dichtung«, die sich von einer »philologischen« Bestimmung absetzen will und in der Celan wie später in der Büchner-Preis-Rede zwei Arten der Dunkelheit unterscheidet:

gumentationszusammenhang entwirft, der mit der Büchner-Preis-Rede nicht vollständig kongruent ist und damit gegenüber dem *Meridian*, wie ich es selbst in einer ersten Lektüre formuliert habe, »einen anderen Akzent« setzt, »der nicht nur Celans Poetik, sondern auch seine Dichtung – von der Zeit während der Abfassung der *Niemandrose*, in der es entstand, bis zu den späten Gedichten aus der Sammlung *Lichtzwang* und darüber hinaus – in ein anderes Licht stellt« (Verf., »*Mystik als Wortlosigkeit/Dichtung als Form*«. Celans Poetik der Dunkelheit, in: Cornelia Temesvári, Roberto Sanchiño Martínez [Hg.], »Wo von man nicht sprechen kann ...«. Ästhetik und Mystik im 20. Jahrhundert. Philosophie – Literatur – Visuelle Medien [Bielefeld 2010], 67–83, hier 68). Zum Zusammenhang zwischen dem Vortragsprojekt und der 1959 begonnenen Arbeit am Gedichtband *Die Niemandrose* vgl. Gellhaus, *Wortlandschaften*, 34–43.

92 BCA 16, 15. Die in der vorliegenden Arbeit wiedergegebenen editorischen Zeichen der Bonner Celan-Ausgabe sind unten im Anhang verzeichnet. Eckige Klammern zeigen eine Streichung an, eckige Klammern mit Pfeil eine Überschreibung, geschweifte Klammern eine Einfügung, eine Tilde gibt ein Einweisungszeichen wieder, eine Unterpungierung weist, wo nicht anders vermerkt, auf eine unsichere Lesung, ein x auf einen nicht entzifferten Buchstaben und ein tiefgestelltes Sigma auf eine Sofortkorrektur hin. – Celan hat also zunächst den Titel »Vom Dunkel« geschrieben und diesen später durch Überschreibung und Einfügung zur Formulierung »Von der Dunkelheit des Dichterischen« erweitert.

93 Vgl. BCA 16, XI, PaN 252f., 636f. sowie Axel Gellhaus, *Von der Dunkelheit des Dichterischen*. Die Konzeptgenese der Büchner-Preisrede Paul Celans, in: Françoise Lartillot, ders. (Hg.), *Dokument/Monument*. Textvarianz in den verschiedenen Disziplinen der europäischen Germanistik (Frankfurt am Main u. a. 2008), 315–326, und Gellhaus, *Wortlandschaften*, 59–68. Den ersten integralen und vollständigen Abdruck »in der *im Nachlaß gefundenen Reihenfolge*« (PaN 637) bietet die 2005 erschienene kritische Ausgabe der *Prosa aus dem Nachlaß* (ebd., 130–152). Die Bonner Ausgabe druckt demgegenüber im 2017 erschienenen Bd. 16 zunächst die von Celan selbst datierten Zeugen (BCA 16, 29–35), sodann die undatierten Zeugen in ihrer archivarischen Folge (ebd., 37–67).

Ich spreche {vom Gedicht, vom Gedicht heute. Ich spreche nicht von »moderner Lyrik«} von der Dunkelheit des Gedichts. Und ich spreche auch nicht von jenen Dunkelheiten, die eine unter dem Beifall der Dilettanten triumphierende »Philologie« – ich wollte, man könnte dieses Wort in diesem Zusammenhang klein{} schreiben – über das Gedicht breitet; eine Philologie, die z. B. von ~{Genitiv}metaphern schwätzt, ohne sich jemals darüber Gedanken zu machen, was eine M. denn sei, wo sie im Text stehe, und wieviel Genitive es gibt. Von solchen Traktaten und Traktätchen der philologisch akkreditierten Kulturattachees wird hier nicht die Rede sein.⁹⁴

Die »Philologie, die z. B. von Genitivmetaphern schwätzt«, dürfte sich auf den in Hans Benders Anthologie *Mein Gedicht ist mein Messer* erschienenen Aufsatz *Vollkommen sinnliche Rede* beziehen, in dem der Literaturkritiker und frühere SS-Angehörige Hans Egon Holthusen mit Beispielen aus Celans Gedichten von »leidige[n] Genitivmetaphern« spricht.⁹⁵ Die Formulierung »Ich spreche nicht von »moderner Lyrik«« evoziert allerdings auch Hugo Friedrichs Studie *Die Struktur der modernen Lyrik*, in der sprachliche Dunkelheit ausführlich besprochen und bereits in den ersten Sätzen dieses für Friedrich grundlegende Problem der Interpretation neuerer Lyrik exponiert wird: »Die europäische Lyrik des 20. Jahrhunderts bietet keinen bequemen Zugang. Sie spricht in Rätseln und Dunkelheiten.«⁹⁶ Un-

94 BCA 16, 48 (A 23,3).

95 Hans Egon Holthusen, *Vollkommen sinnliche Rede*, in: Hans Bender (Hg.), *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten* (Heidelberg 1955), 48–56, hier 49. Vgl. dazu Rainer Nägele, *Metaphern-Transporte. Zu Hölderlins und Celans Poetik*, in: Felix Christen, Thomas Forrer, Hubert Thüring, Martin Stingelin (Hg.), *Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition* (Frankfurt am Main, Basel 2014), 56–68, hier 63. – Der Vorwurf Holthusens wird aufgegriffen und weitergeführt in dem das Problem der literarischen Dunkelheit erörternden Buch *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst* von Gustav René Hocke, auf das sich einige Notate in den Entwürfen zum Vortragsprojekt kritisch beziehen (vgl. PaN 642f., 650f.).

96 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart* (Hamburg 1956), 10. Die erweiterte Neuauflage (Hamburg 1967) und alle späteren Auflagen tragen den veränderten Untertitel »Von der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts«. Ich zitiere hier und im Folgenden die Ausgabe von 1956, die auch in der nachgelassenen Bibliothek Celans zu finden ist (BPC:Co34). Celans Handexemplar weist insgesamt leichte Gebrauchsspuren auf und neben einem vermutlich akzidentellen Bleistiftstrich auf S. 35 unten eine Markierung des Gedichts *Lie-*

abhängig davon, welche Formulierungen des Vortragsprojekts direkt auf Friedrichs Buch zu beziehen sind, ist *Die Struktur der modernen Lyrik* zur Zeit von Celans Abfassung der Notate zur *Dunkelheit* wohl der am weitesten verbreitete⁹⁷ philologische Beitrag, der sich mit dem Problem der Dunkelheit in der Dichtung ausführlich auseinandersetzt und die von Celan zurückgewiesene Rede von ›moderner Lyrik‹ nicht nur im Titel führt, sondern sie literarhistorisch weit ausgreifend begründet. Friedrichs zentrale Überlegungen und Analysen zur europäischen Lyrik ab Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé gehen vom Befund einer Dunkelheit des Gedichts aus, die nicht nur als *factum brutum* behandelt, sondern anhand der spezifischen Verfahren moderner Lyrik erläutert wird. Die Dunkelheit ist ›ästhetisches Prinzip‹ der Lyrik:

Moderne Lyrik nötigt die Sprache zu der paradoxen Aufgabe, einen Sinn gleichzeitig auszusagen wie zu verbergen. Dunkelheit ist zum durchgängigen ästhetischen Prinzip geworden. Sie ist es, die das Gedicht übermäßig absondert von der üblichen Mitteilungsfunktion der Sprache, um es in einer Schwebelage zu halten, in der es sich eher entziehen als annähern kann. [...]

Die Dunkelheit liegt in den Gehalten wie in den stilistischen Mitteln. Das Gedicht spricht von Vorgängen, Wesen oder Dingen, über deren Ursache, Ort, Zeit der Leser nicht informiert ist und nicht informiert wird. Aussagen werden nicht gerundet, sondern abgebrochen. Vielfach besteht der Gehalt nur aus wechselnden Sprachhaltungen, schroffen oder hastigen oder weich gleitenden, für welche die gegenständlichen oder affektiven Vorgänge nur Material sind, ohne eigenen Sinn. Die stilistischen Mittel, welche die gehaltliche Dunkelheit unterstützen, sind: Funktionsveränderung der Präpositionen, der Adjektive und Adverbien, der temporalen und modalen Verbformen; Umschichtung der normalen Satzordnung; Neigung zu offenen Sätzen, etwa derart, daß ein Satz nur aus Nomina besteht, zu denen kein Verbum tritt, oder daß ein Neben-

besfrühling von Paul Éluard (Strichmarkierung mit schwarzem Kugelschreiber links neben Autornamen und Titel auf S. 161). Einen direkten Bezug zu Friedrich vermuten die Herausgeber der *Prosa aus dem Nachlaß* in dem oben zitierten und in vier weiteren Notaten der Entwürfe zur *Dunkelheit* (vgl. PaN 646, 650, 655, 662). Vgl. auch Perez, *Offene Gedichte*, 261.

97 *Die Struktur der modernen Lyrik* ist 1959 bereits in dritter und bis Mitte der 1960er Jahre in neunter Auflage erschienen. Im Januar 1959 wurde bereits das »51.–60. Tausend« gedruckt. Vgl. das Impressum der Neuausgabe (Hamburg 1967), 4.

satz geschrieben wird, auf den kein Hauptsatz folgt; artikelloser Gebrauch der Substantive; Wortbedeutungen, die sich nur aus der Wortwurzel erklären, aber heute nicht mehr geläufig sind usw.⁹⁸

Die Dunkelheit der modernen Lyrik, wie Friedrich sie beschreibt, weist durchaus einige Merkmale der klassischen rhetorischen *obscuritas* auf, etwa mit Blick auf die »Umschichtung der normalen Satzordnung« – ein Hyperbaton – oder auf »Wortbedeutungen, die [...] heute nicht mehr geläufig sind«, also die Verwendung von Archaismen.⁹⁹ Die so bestimmte Dunkelheit zeigt freilich eine Verstehensproblematik an: »Mit dem Willen zur Dunkelheit stellt sich das Problem des Verstehens ein«,¹⁰⁰ das auch auf den »Leser« verweist, der dem Gedicht seine Bedeutung gebe. So wünsche sich etwa Yeats, »daß das Gedicht so viele Bedeutungen annehmen soll, wie es Leser findet«. ¹⁰¹ An diese Umgrenzung der Dunkelheit anschließend referiert Friedrich deshalb auch die Rede von einem der modernen Lyrik eigenen »Hermetismus«, der »überhaupt zu einem festen Begriff der Kritik geworden ist, die damit einen Wesenszug modernen Dichtens akzeptiert hat«. ¹⁰² Und in engstem Zusammenhang mit

98 Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 130.

99 Vgl. dazu die Ausführungen zur Bestimmung der *obscuritas* in den *verba singula* und den *verba coniuncta* im Kapitel »Zur *obscuritas* in der antiken Rhetorik« oben.

100 Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 130.

101 Ebd.

102 Ebd., 131. Der Begriff des Hermetismus in Zusammenhang mit moderner Lyrik geht auf Francesco Floras polemische Auseinandersetzung mit Giuseppe Ungarettis Dichtung in seinem Buch *La poesia hermetica* (1936) zurück; vgl. Thomas Sparr, *Celans Poetik des hermetischen Gedichts* (Heidelberg 1989), 7, sowie Perez, *Offene Gedichte*, 20. Einen Überblick zur Begriffsgeschichte in der Literaturwissenschaft nach 1945 gibt Gerhard Kurz, *Hermetismus*. Zur Verwendung und Funktion eines literaturtheoretischen Begriffs nach 1945, in: Nicola Kaminski, Heinz J. Drügh, Michael Herrmann (Hg.), *Hermetik. Literarische Figurationen zwischen Babylon und Cyberspace* (Tübingen 2002), 179–197. Bernd Witte glaubt, in einem Hermetismus Celans einen politisch bedingten Rückzug zu erkennen: *Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik*. Am Beispiel Paul Celans, in: *Poetica* 13/1–2 (1981), 133–148, hier 143: »Damit wird in Celans Gedicht [*Tübingen, Jänner*] die geschichtsphilosophische Bedeutung des Hermetismus in der Lyrik der Moderne gestaltet. Ausgehend von dem Vorläufer Hölderlin, der sich in seinem Turm selbst zum Schweigen verurteilt hat, begreift das Gedicht die Zerstörung der Natur und die Fehlentwicklung der Geschichte und damit letztlich auch die Vernichtung der Kommunikationsfunktion der Sprache als Folge der gegenwärtigen Zeit, und das heißt für Celan immer: der Zeit, in der die Greuel des Faschismus noch gegenwärtig sind. In ihr bleibt dem Dichter nur der Rückzug ins Unverständ-

der Dunkelheit erläutert Friedrich eine ganze Reihe von Eigenheiten der modernen Lyrik: unter anderem die »Desorientierung«, die das Gedicht bewirkt,¹⁰³ dessen Bezug auf eine »leere Transzendenz« und die angestrebte »Abnormität« und »dissonantische ›Musik‹«¹⁰⁴ sowie die »sinnliche Irrealität«¹⁰⁵ und den monologischen Zug der Lyrik,¹⁰⁶ zahlreiche mit den genannten Eigenheiten zusammenhängende sprachliche Verfahren, überhaupt die »neue Sprache« der Lyrik¹⁰⁷ und nicht zuletzt deren ›Enthumanisierung‹: »Unter dem Stichwort der Enthumanisierung lassen sich viele Eigentümlichkeiten der gegenwärtigen Lyrik beschreiben. Ihr Subjekt ist eine anonyme, attributlose Gestimmtheit [...]«. ¹⁰⁸

Celans Rede von der »Dunkelheit des Dichterischen« unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht und auf prinzipielle Weise von der Analyse der Dunkelheit bei Friedrich.¹⁰⁹ Wenn Celan schreibt, er spreche »nicht von ›moderner Lyrik‹«, ¹¹⁰ so richtet sich diese Formulierung sowohl gegen den Begriff einer ›modernen Lyrik‹ als auch gegen die Rede von ›moderner Lyrik‹. Friedrich bestimmt die Dun-

liche oder ins Schweigen.« Wie problematisch einige von Wittes Schlussfolgerungen sind, soll im Folgenden deutlich werden. Vgl. für eine kritische Auseinandersetzung mit Wittes und Sparrs Celan-Deutungen auch Aris Fioletos, *Finsternis*, übers. von Arnd Wedemeyer, in: Axel Gellhaus, Andreas Lohr (Hg.), *Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans*, Köln, Weimar, Wien 1996, 153–176.

103 Vgl. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 45 f.

104 Vgl. ebd., 46–48.

105 Vgl. ebd., 60f.

106 Vgl. ebd., 68f.

107 Vgl. ebd., 113–116. Die Rede von einer ›neuen Sprache‹ übernimmt Friedrich aus Apollinaires *Calligrammes* (vgl. ebd., 115).

108 Ebd., 122. Weiter unten heißt es zusammenfassend: »Die Enthumanisierung der Inhalte und seelischen Reaktionen geschieht aus der unbeschränkten Vollmacht, die der dichtende Geist sich selber erteilt. *Auch in der Dichtung wurde der Mensch zum Diktator seiner selbst.*« (Ebd., 124; Hervorh. F.Ch.)

109 Der aus Celans Notaten klar hervortretenden Ablehnung von Friedrichs Analyse entspricht auch seine »des öfteren« gesprächsweise vorgebrachte Kritik, die Otto Pöggeler festgehalten hat. Vgl. Pöggeler, *Der Stein hinterm Aug*, 163: »Celan hat des öfteren richtig darauf hingewiesen, daß ihm ein solches Buch [Friedrichs *Struktur der modernen Lyrik*] – mit seinen vielen Auflagen typisch für die deutsche Universität, die aus der Geschichte nichts gelernt hat – keine Luft zum Atmen lasse. Die Frage kann dort gar nicht erst aufkommen, ob es nicht nur eine Lyrik nach Auschwitz geben könne, sondern eine Lyrik von Auschwitz her. Bei Heidegger hoffte Celan auf ein Gespräch über diese Frage; bei dem Repräsentanten der üblichen deutschen Universitätswissenschaft kam diese Hoffnung wohl nicht auf.«

110 BCA 16, 48 (A 23,3).

kelheit als Wesenszug der Lyrik der Moderne in der Nachfolge der Gedichte und dichtungstheoretischen Äußerungen Baudelaires, Rimbauds und Mallarmés, die, wo nicht im Einzelnen, so doch im Prinzip die Eigenheiten der Lyrik des 20. Jahrhunderts vorweggenommen hätten.¹¹¹ Demgegenüber ist Celans Bestimmung der »Dunkelheit des Dichterischen« nicht auf die Dichtung der zweiten Hälfte des 19. und die daraus hervorgehende Lyrik des 20. Jahrhunderts beschränkt; vielmehr gilt sie für *jedes* Gedicht: »[N]och das ›exoterischste‹, offenste Gedicht ist dunkel [...].«¹¹² Die Bestimmung bezieht sich deshalb zum einen auch auf die ›exoterische‹ Dichtung »heute«:

Es gibt{,}[, glaube]_Σ [ein]_Σ diesseits und jenseits von [aller] Esoterik, Hermetik u.ä., eine Dunkelheit des Gedichts. Auch das exoterische, auch das [>]offenste Gedicht[«] – und ich glaube, daß [es] heute ~{, zumal im Deutschen,} auch solche, stellenweise sogar ~{ausgesprochen poröse,} durchaus lichtdurchlässige Gedichte geschrieben werden – hat seine Dunkelheit, hat sie als Gedicht, [wird] {kommt}{,} {-} [ich] [unterstreiche: als Gedicht –] weil es das Gedicht ist, dunkel [geboren.] ~{zur Welt.} Eine kongenitale, konstitutive Dunkelheit also[.→], die das Gedicht heute hat.¹¹³

Während eine Untersuchung wie diejenige Friedrichs einen bestimmten Kanon dunkler Dichtung in Augenschein nimmt, in den bestimmte Dichter und Gedichte in exemplarischer Manier ein- ebenso wie andere ausgeschlossen werden, spricht Celan zum einen vom »Gedicht heute«, dem auch in seiner offensten Gestalt eine Dunkelheit zu eigen ist. Zum anderen umfasst Celans Bestimmung der Dunkelheit aber auch »die Gedichte früherer Epochen«; sie kennzeichnet nicht die Modernität der Lyrik, sondern das Dichterische überhaupt: »Weshalb uns die Gedichte früherer Epochen ›verständlicher‹ vorkommen als die unserer Zeitgenossen? Vielleicht auch deshalb, weil sie sich als Gedichte, d.h. mitsamt ihrem Dunkel schon verflüchtigt haben ...«¹¹⁴ Wenn Celan von einer »konstitutive[n] Dunkelheit« auch der Gedichte »früherer Epochen« ausgeht, heißt das allerdings nicht, dass er wie Friedrich in dessen Genealogie der Lyrik »Von Baudelaire bis zur Gegenwart« die Dunkelheit gegenwärtiger Ge-

111 Vgl. die »Bemerkungen zur Methode« (Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 107f.).

112 BCA 16, 43 (A 17,2).

113 BCA 16, 40, (A 15,1).

114 Ebd., 67 (F 17,3).

dichte von einer früheren Periode literarhistorisch ableiten würde. Denn die Dunkelheit gehört bei Celan zum Gedicht *als* Gedicht: »Nicht ›Ursprung‹, sondern von Haus aus. Ich sage also nicht, daß das Dunkel einer ›Frühstufe‹ des Gedichts für das Gedicht auf unserer ›Spätstufe‹ verantwortlich wäre.«¹¹⁵

Mit dieser umgreifenden Bestimmung der Dunkelheit hängt zusammen, dass Celan den historisch beschränkten Begriff ›Lyrik‹ in Frage stellt:

Ich spreche, dies zunächst, nicht von »moderner Lyrik«[.→],
[In Klammern]_Σ ich spreche vom Gedicht heute.
([Nebenbei] {Übrigens}, und das gehört freilich ~{schon} zu diesem
»Heute«: es wäre, glaube ich, [der Untersuchung]_Σ nicht uninteressant, die Bedingungen zu untersuchen, unter denen die Anfang des 19. Jhdts. geprägten Substantiva »Lyrik« und »Lyriker« – vorher sprach man noch von »lyrischer Poesie« – in jenes Spannungsverhältnis gegenüber »Dichtung« und »Dichter« – Bezeichnungen, die ebenfalls ihre Schicksale haben – gelangt sind[.→], [] in dem sie [heu]_Σ zweifellos stehen.)¹¹⁶

Wenn ›Lyrik‹ und ›Lyriker‹ »Prägungen des beg. 19. Jhdts.« sind,¹¹⁷ so verbindet sich für Celan mit dem Begriff der Lyrik ein »ähnliches Unbehagen wie dem Wort Schrifttum gegenüber (das bei Heine vorkommt ...).«¹¹⁸ ›Schrifttum‹ konnotiert in Heines Artikel vom 14. März 1848 zur Februarrevolution »die aristokratische Roccocozeit« und die »Herrschaft der Schönschreiberey«¹¹⁹ und bezieht sich bei Celan im selben Notat auf den Begriff der Lyrik in Gottfried Benns Marburger Rede *Probleme der Lyrik*. Das »Spannungsverhältnis Lyrik = Dichtung«¹²⁰ entspricht einer Durchkreuzung der »Fragen der Dichtung« durch die »Probleme der Lyrik«:

115 Ebd., 38 (A 14,2).

116 Ebd. (A 13,2).

117 Ebd., 49 (A 23,4); vgl. auch ebd., 44 (A 19,4).

118 Ebd., 46 (A 21,1).

119 Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, in Verbindung mit dem Heinrich Heine-Institut hg. von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf (Hamburg 1973–1997), Bd. 14/1, 291. Vgl. dazu PaN 652.

120 BCA 16, 46 (A 21,1). Der doppelte vertikale Strich, der im Manuskript zwischen »Lyrik« und »Dichtung« steht, ist wohl kaum als Gleichheitszeichen aufzufassen, sondern steht graphisch für ebendieses »Spannungsverhältnis« zwischen Lyrik und Dichtung. Vgl. ebd., Abb. 42 im Anhang.

~~Fragen~~ Lyrik
 »Probleme der ~~Dichtung~~«

Fragen¹²¹

Die chiasmische Verschränkung von Benns »Probleme[n] der Lyrik« mit den Celan'schen »Fragen der Dichtung« – die »Frage« zeigt in den Notaten zur *Dunkelheit des Dichterischen* etwas Offenes, nicht Beantwortbares im Hinblick auf die Dichtung an¹²² – vollzieht aus Celans Sicht Benns terminologische Entscheidung für die »Lyrik« kritisch nach. Während Celan sich in den Notaten zur *Dunkelheit des Dichterischen* explizit gegen die Rede von »moderner Lyrik« wendet, ist es bei Benn genau umgekehrt: In den *Problemen der Lyrik* reflektiert Benn die Entscheidung für die »Lyrik« und gegen das »Dichterische« nach dem bekannten, auch in der Celan-Forschung immer wieder vermerkten¹²³ und von Friedrich aufgegriffenen¹²⁴ Prinzip, ein Gedicht entstehe »überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht«:

Ich habe mein Thema »Probleme der Lyrik« genannt, nicht Probleme des Dichterischen oder des Poetischen. Mit Absicht. Mit dem Begriff Lyrik haben sich seit einigen Jahrzehnten bestimmte Vorstellungen verbunden. [...] auf der einen Seite steht das Emotionelle, das Stimmungsmäßige, das Thematisch-Melodiöse, und auf der anderen Seite steht das Kunstprodukt. Das neue Gedicht, die Lyrik, ist ein Kunstprodukt. Damit verbindet sich die Vorstellung von Bewußtheit, kritischer Kontrolle, und, um gleich einen gefährlichen Ausdruck zu gebrauchen, auf den ich noch zurückkomme, die Vorstellung von »Artistik«. ¹²⁵

¹²¹ Ebd., 46 (A 21,1). Da die Streichungen in diesem Notat nicht einfache Texttilgungen sind, sondern zum Gehalt des Notats gehören, stelle ich den Text mimetisch nach dem Faksimile der Handschrift dar (ebd., Abb. 42 im Anhang). Vermutlich wird das Wort »Fragen« zunächst unter »»Probleme der Dichtung«« gesetzt und nach hervorhebender Unterstreichung und einfacher Streichung über den »Probleme[n]« mit kreuzweiser Streichung eingefügt.

¹²² Vgl. ebd., 66 (F 16,5, F 17,1).

¹²³ Vgl. die ausführliche Darstellung von Agis Sideras, *Paul Celan und Gottfried Benn – zwei Poetologien nach 1945* (Würzburg 2005).

¹²⁴ Vgl. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 117.

¹²⁵ Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik*, in: ders., *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke*, hg. von Bruno Hillebrand (Frankfurt am Main 32006), 505–535, hier 505f.

Die Verfahren der Herstellung sind für Celan keine zureichende Erklärung des Gedichts: »[D]ie Machart erklärt das Gedicht nicht [...].«¹²⁶ Dem »Kunstprodukt« und der »»Artistik«« Benns setzt er deshalb eine zunächst vorsichtig formulierte »Kunstlosigkeit« im Gedicht entgegen: »[H]eute: eine gewisse Kunstlosigkeit (im Gegensatz zur Bennschen Artistik«.¹²⁷ Diese »Kunstlosigkeit«, die nicht der »Lyrik« im Benn'schen und Friedrich'schen Sinne zugehört, unterbricht im Gedicht die »[>]Artistik««, genauer: Sie kommt ihr zuvor. Celan geht in den Notaten zur *Dunkelheit des Dichterischen* von einem »Zur-Welt-Kommen« des Gedichts aus, in dem seine Dunkelheit begründet ist:

Vorstellung und Erfahrung, Erfahrung und Vorstellung lassen mich, in Ansehung der Dunkelheit des Gedichts heute, an eine Dunkelheit des Gedichts als Gedichts denken, an eine konstitutive, kongenitale Dunkelheit also. Mit andern Worten: das Gedicht kommt dunkel zur Welt; es kommt, als Ergebnis radikaler Individuation, als ein Stück Sprache zur Welt, somit, [mit]_Σ d.h. sofern Sprache Welt zu sein vermag, mit Welt befrachtet.¹²⁸

Dass das Gedicht dunkel »zur Welt kommt«, erinnert nicht von ungefähr an eine menschliche Geburt und an das »Lallen« des Neugeborenen in Celans *Gegenlicht*-Aphorismen.¹²⁹ Im schon angeführten Notat A 15 schreibt Celan denn auch zunächst: »[A]uch das offenste Gedicht [...] hat seine Dunkelheit, hat sie als Gedicht« und wird, »weil es das Gedicht ist, *dunkel geboren*.«¹³⁰ Wenn das Gedicht »Ergebnis radikaler Individuation« ist, so gehört diese Individuation einem Einzelnen an, von dem das Gedicht herkommt, von dem her es spricht. Dabei ist das Zur-Welt-Kommen nicht der frühere, sondern der aktuelle oder zumindest zu aktualisierende Zustand des Gedichts: »Le poème«, schreibt Valéry, est du langage à l'état naissant; Sprache in statu nascendi also, freiwerdende Sprache.«¹³¹ Im Unterschied zu Friedrichs These einer »Enthumanisierung« der Lyrik, deren Subjekt »eine anonyme, attributlose Gestimmtheit« sei,¹³² ist Celans Rede

126 BCA 16, 44 (A 19,4).

127 Ebd., 58 (F 6, 4). Die Formulierung ist im Manuskript mit einer doppelten Randaustreichung versehen.

128 Ebd., 29 (A 6,2–A 7).

129 BCA 15,2, 37 (H⁴); vgl. dazu die einleitenden Bemerkungen oben.

130 BCA 16, 40 (A 15,1; Hervorh. F.Ch.).

131 Ebd., 56 (A 33,2); vgl. auch ebd., 61 (F 10,2).

132 Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 122.

von der Dunkelheit des Gedichts auf »einen Menschen«, und zwar, wie es bei Celan heißt, einen »Fremden« bezogen. Die Auseinandersetzung mit dem Gedicht ist für Celan von einer Dunkelheit geprägt, weil sie eine »Begegnung« mit diesem »Fremden« ist:

Noch für den ~{ – und erst recht für den,} für den die Begegnung mit dem Gedicht zum Täglichen ~{und Selbstverständlichen} gehört, hat diese Begegnung zunächst die Dunkelheit – des Selbstverständlichen {das Befremdende je[n→]de[s→]r Begegnung mit einem Fremden.}: »Camarado, wer {das ist kein Buch, wer} dies berührt, berührt einen Menschen«¹³³

Die »Begegnung mit einem Fremden« konnotiert sowohl *das* Fremde des Gedichts, seine nicht leicht zugängliche Sprache, als auch *den* Fremden: »einen Menschen«, auf den das Gedicht zurückgeht und der das Gedicht bzw. das »Buch« im Berühren, wie der Satz von Whitman zur Sprache bringt, »ist«. Wie ist das zu verstehen? Während sich die sprachlichen Verfahren eines Gedichts durchaus analysieren lassen, geht »diese[] Berührung« des menschlichen »Fremden«, »die keine »Fühlungnahme« ist«,¹³⁴ über das Ästhetische, ja überhaupt über die Wahrnehmung, die Aisthesis, hinaus: »Aisthesis genügt hier nicht«, vermerkt Celan im selben Notat.¹³⁵ Wenn er »in Ansehung der Dunkelheit des Gedichts heute« keine Poetik der modernen Lyrik verfasst, sondern »an eine Dunkelheit des Gedichts als Gedichts« denkt,¹³⁶ so zeigt sich diese Dunkelheit allerdings zunächst durchaus in der gegenständlichen Erscheinungsweise des Gedichts:

»Dunkel« ist das Gedicht zunächst durch sein Vorhandensein, durch seine Gegen{ständigkeit}ständigkeit; dunkel also im Sinne einer jedem Gegenstand eigenen ~{, mithin phänomenalen} Opa-

133 BCA 16, 41 (A 16,1). Ich weiche in der Wiedergabe der von Celan eingefügten Formulierung »das ist kein Buch« von BCA ab, die »das ist dein Buch« entziffert, und folge PaN 138, 660. Vgl. auch BCA 16, Abb. 41 im Anhang. Womöglich liegt bei der nicht ganz leicht zu entziffernden Einfügung auch eine Verschreibung Celans vor. Zitiert ist das Gedicht *So Long!* aus Walt Whitmans *Leaves of Grass* in der Übersetzung Gustav Landauers. Vgl. PaN 661 sowie Ingo Ebener, »Sogleich nach Menschenart, / mischt sich das Dunkel hinzu« – über Paul Celans dunklen Genius, in: Helene von Bogen u. a. (Hg.), *Literatur und Wahnsinn* (Berlin 2015), 85–95, hier 89, Anm. 13.

134 BCA 16, 41 (A 16,1).

135 Ebd.

136 Ebd., 29 (A 6,2).

zität; [d̥aʃ] in dem Sinne [xx] also, daß es von sich her ~{, als ein Vorhandenes} verstanden sein will¹³⁷

Die Gegenständlichkeit des Gedichts ist eine ›Gegenständigkeit‹: ein Entgegenstehen, ein Widerstand.¹³⁸ Der Widerstand dieser »phänomenalen Opazität« ist nicht nur dem Gedicht, sondern jedem Gegenstand zu eigen, insofern er, wie Celan schreibt, »von sich her« zu verstehen ist, also nicht in einem vorgegebenen Rahmen aufzulösen, nicht mit etwas bereits Bekanntem zu identifizieren ist. Celan greift damit ein Argument der Kritik mechanistischer Naturerklärungen auf, das er bei Max Scheler findet, dessen Aufsatz *Die deutsche Philosophie der Gegenwart* er in einem der Notate zur *Dunkelheit* exzerpiert und kommentiert:

Scheler, S. 178: {Prinzip} bestehe darin relativ Unbekanntes auf zuvor Bekanntes zurückzuführen.
Wer Gedichte so erklären will, der verliert aus den Augen, daß die Richtung, [auf] {[in] auf} de[r→]m der Weg zu »Unbekannt« erfolgt, dieses Unbekannt mit konstituiert.¹³⁹

Celan nimmt die Kritik am Prinzip einer modernen mechanistischen Naturansicht auf, »relativ Unbekanntes auf zuvor Bekanntes zurückzuführen«, und erläutert sie im Zusammenhang mit der Erklärung von Gedichten. Die ›phänomenale Opazität‹ von Gegenständen und mithin auch und auf spezifische Weise von Gedichten wird dabei nicht nur auf ein Verstehen des Gegenstands »von sich her«, vom Gegenstand her, der durch seine Opazität einer Identifikation widersteht, bezogen. Vielmehr argumentiert Celan, »daß die Richtung«,

¹³⁷ Ebd., 44 (A 19,3).

¹³⁸ Celan notiert im Manuskript »ständigkeit: mit *Abgrenzungsstrich über* ständlich« (Anm. der Hg. ebd.). Die Einfügung »ständigkeit« ist also keine Korrektur. Vielmehr spielt das Notat an dieser Stelle offensichtlich auf die ältere Wortbedeutung von ›Gegenstand‹ als ›Widerstand‹ an. Als Übersetzung von *obiectum* hat sich ›Gegenstand‹ erst im 18. Jahrhundert durchgesetzt (vgl. DWB, s.v. Gegenstand, IV,1,2 Sp. 2263–2268). Celan spricht im Übrigen auch von den »Wortdinge[n] im Gedicht«; vgl. BCA 16, 64 (F 12,3) und Sandro Zanetti, *Einleitung (How to Do Things with Words ...)*, in: *figurationen* 2 (2013), 7–27.

¹³⁹ BCA 16, 47 (A 22,2). Der Passus, in dem Scheler Ernst Machs Kritik einer mechanistischen Naturerklärung referiert, ist in Celans Handexemplar von *Deutsches Leben der Gegenwart* (Berlin 1922; BPC:R113), worin sich der Aufsatz von Scheler auf S. 127–224 findet, unterstrichen und am Rand dreifach angestrichen (vgl. Richter, Alac, Badiou, *Paul Celan*, 555, sowie PaN 654).

auf der »der Weg zu ›Unbekannt‹ erfolgt, dieses Unbekannt mit« konstituiere. Das »Unbekannt« des Gedichts ist also ein *relationaler* Begriff, der für eine Erklärung des Unbekannten *durch* Bekanntes besagt, dass das Unbekannte *als* Bekanntes konstituiert und mithin als Unbekanntes negiert wird. Die Richtung, in der »der Weg zu ›Unbekannt‹ erfolgt«, muss deshalb für Celan gegenüber dem Gedicht so beschaffen sein, dass sie – anders als die »Überhelle« der »exakten Wissenschaften« bezüglich der »Erbmasse des Menschen« – dem Gedicht »sein Dunkel« belässt.¹⁴⁰ Denn das Dunkel des Gegenstandes Gedicht ist an die *Sprache* des Gedichts gebunden, die zwar ein allgemeines System der Sprache voraussetzt, aber zugleich ein singuläres *Sprechen* ist:

Das Gedicht: [die]₂ ein Sichrealisieren de[m→]r Sprache durch radikale Individuation, d.h. einmaliges, unwiederholbares Sprechen eines Einzelnen.¹⁴¹

Wenn das Gedicht »*einmaliges*, unwiederholbares Sprechen eines *Einzelnen*« ist, so ist damit zumindest zweierlei gesagt. Zum einen ist das Gedicht »*eines* Menschen Gedicht«:¹⁴² nicht des Menschen im Allgemeinen, sondern eines einzelnen, sterblichen Menschen. Gerade auf dessen Sterblichsein verweist die Dunkelheit des Gedichts:

Die Dunkelheit des Gedichts = die Dunkelheit des Todes. Die Menschen = die Sterblichen.

Darum zählt das Gedicht, als das des Todes eingedenk bleibende, zum Menschlichsten am Menschen. Das Menschliche ist aber nicht, [die Grie]₂ das haben wir inzwischen ausgiebig erfahren, das Hauptmerkmal der Humanisten. Die Humanisten sind diejenigen, die über den konkreten Menschen hinweg in das Unverbindliche der Menschheit blicken. –¹⁴³

Der Humanismus als Blick in das »Unverbindliche der Menschheit« ist Celans Bestimmung des Menschlichen, das sich dem »konkreten Menschen« zuwenden will, strikt entgegengesetzt.¹⁴⁴ Anders als etwa

140 BCA 16, 58 (F 5,2).

141 Ebd., 31 (F 15,1).

142 Ebd., 42 (A 16,2; Hervorh. F. Ch).

143 Ebd., 35 (F 21,5–22,1).

144 Vgl. dazu auch Verf., *Celans Humanismuskritik*, in: Celan-Perspektiven 1 (2019), 97–106.

Sartre¹⁴⁵ – und Heidegger zumindest in dessen Kritik am Begriff des Menschen folgend¹⁴⁶ – definiert Celan den Begriff des Humanismus nicht anders, sondern lehnt ihn schlechthin ab. Diese Ablehnung betrifft auch den Begriff der Philanthropie: »Liebe zum Menschen ist etwas anderes als Philanthropie –«, so notiert Celan an anderer Stelle, nämlich im Zusammenhang mit seiner Neubesetzung des antisemitischen Wortes »Verjuden« als »Anderswerden, Zum-anderen-und-dessen-Geheimnis-stehn«. ¹⁴⁷ Wenn Celan vermerkt, dass »wir inzwischen ausgiebig erfahren« hätten, dass das Menschliche nicht »das Hauptmerkmal der Humanisten« sei, so bricht er mit einer humanistischen Tradition, die von ihren Anfängen¹⁴⁸ bis zum ›Dritten

145 Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme* (Paris 1946; BPC: BK 1010).

146 Heideggers an Jean Beaufret gerichteter *Brief Über den »Humanismus«* (GA 9, 313–364) findet sich in Celans nachgelassener Bibliothek dreimal, nämlich in den Ausgaben von 1947 (Über den Humanismus [Frankfurt am Main 1947; BPC: BK 1382]) und 1954 (diese sogar mit handschriftlicher Widmung Heideggers an Celan; *Platons Lehre von der Wahrheit*. Mit einem Brief über den »Humanismus« an Jean Beaufret [Bern 2 1954; BPC: R 203]) sowie in der französisch-deutschen Ausgabe von 1957 (*Lettre sur l'humanisme*, übers. von Roger Munier [Paris 1957; BPC: R 200]). Eine weitere, von Celan mit zahlreichen Annotationen versehene Ausgabe von 1949 ist verschollen; die Annotationen haben sich jedoch durch eine in den 1980er Jahren angefertigte Transkription erhalten (vgl. Richter, Alac, Badiou, *Paul Celan*, 689–693).

147 BCA 16, 240 (F 72,1; vgl. auch ebd., 97 [F 86,3]): »Liebe zum Menschen ist nicht Philanthropie«. Noch etwas deutlicher heißt es auf der in Konvolut F folgenden Seite: »Liebe zum Menschen ist Liebe zur Kreatur; das ist nicht die Summe von Tierschutz und Philanthropie –« (ebd., 241 [F 73]). Vgl. zu Celans Gebrauch von »verjuden« Amir Eshel, *Paul Celan's Other*. History, Poetics, and Ethics, in: *New German Critique* 91 (2004), 57–77, bes. 69: »Poetic *verjuden*, the ›Jewishness‹ of poetry, thus serves as the moment in which the lyrical points toward a possible, decisively different communicative mode. The foreignness of one's own belonging and the belonging in foreignness are discerned in textual space [...]«

148 Der Begriff des Humanismus wurde im späten 18. Jahrhundert zunächst synonym mit den von Friedrich August Wolf entworfenen Altertumswissenschaften verwendet und wenig später von dem mit Hegel, Hölderlin, Schelling und Fichte eng bekannten Pädagogen Friedrich Immanuel Niethammer in der Schrift *Der Streit des Philanthropinismus und Humanismus in der Theorie des Erziehungs-Unterrichts unserer Zeit* (Jena 1808) maßgeblich geprägt. Neben dieser philologischen und bildungspolitischen Prägung und der damit eng verbundenen Historisierung der Rückwendung zur Antike in der Frühen Neuzeit und im 18. Jahrhundert (Renaissance- und Neuhumanismus) lässt sich bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Entgrenzung des Humanismusbegriffs im Sinne eines Ideals der Humanität, des ›Humanen‹, nachweisen. Vgl. Martin Vöhler, *Von der ›Humanität‹ zum ›Humanismus‹*. Herder, Abegg und Niethammer, in: ders., Hubert Cancik (Hg.), *Humanismus und Antikerezeption im 18. Jahrhundert*, Band I: Genese und Profil des

Humanismus¹⁴⁹ ein Denken des Menschlichen, wie Celan es bestimmen will, ausschließt. Menschlich ist das Gedicht laut einem späteren Notat Celans, weil es nur »*seine* Sprach[xx] – und damit Bedeutungsebene« habe, und »darum auch ist das Gedicht«, wie Celan in einer Hinzufügung ergänzt, »von seinem Wesen und nicht erst von seiner Thematik her – eine Schule wirklicher Menschlichkeit: es lehrt das Andere als das Andere d.h. in seinem Anderssein verstehen«.¹⁵⁰ Dieses ›Verstehen des Anderen *als* das Andere‹ verlangt auch eine andere Bestimmung des ›Verstehens‹, die Celan mit allem Nachdruck in den Entwürfen zur *Dunkelheit des Dichterischen* exponiert.

Umreißt der Humanismus als in der Neuzeit konstruiertes Erbe des klassischen griechischen Denkens in der Perspektive von Celans Kritik einen allgemeinen Begriff, ein *Wesen* des Menschen, für das ein einzelner Mensch *unwesentlich*, eine *quantité négligeable* ist,¹⁵¹ definieren die Notate zur *Dunkelheit des Dichterischen* keinen irgendwie gearteten ›Humanismus‹ des Gedichts. Celans Begriff des »Menschliche[n]« richtet sich gerade nicht auf das allgemein Menschliche, auf »das Unverbindliche der Menschheit«, sondern definiert als Verbindendes der »Menschen« nur, dass sie »die Sterblichen« sind.¹⁵² Die Kritik am Humanismus entspricht dabei in diesem Notat der Kritik Heideggers an der Metaphysik, genauer: einer Stelle aus Heideggers Aufsatz *Das Ding*, die Celan annotiert. Celan notiert »Die Menschen = die Sterblichen« am 30.8.1959; am selben Tag liest er laut eigenem Datumsvermerk¹⁵³ den Aufsatz *Das Ding* und streicht darin unter anderem folgende Stelle an: »Die Sterblichen sind die Men-

europäischen Humanismus (Heidelberg 2009), 127–144; Hubert Cancik u.a. (Hg.), *Humanismus: Grundbegriffe* (Berlin, Boston 2016).

149 Der ›Dritte Humanismus‹ lässt sich in den 1930er Jahren teilweise kaum von nationalsozialistischen Positionen unterscheiden; vgl. Barbara Stiewe, *Der ›Dritte Humanismus‹*. Aspekte deutscher Griechenrezeption vom George-Kreis bis zum Nationalsozialismus (Berlin, New York 2011). Vgl. zur Verwendung des Humanismusbegriffs in der späten Weimarer Republik, im Nationalsozialismus und in der frühen Bundesrepublik auch den grundlegenden Band von Matthias Löwe und Gregor Streim (Hg.), *›Humanismus‹ in der Krise* (Berlin, Boston 2017).

150 BCA 16, 81 (Arbeitsheft II, 15,4; Hervorh. F.Ch.).

151 Vgl. zur sowohl expliziten als auch impliziten Kritik Celans am griechischen Identitätsdenken Böning, *Alterität und Identität*, 11–26.

152 Vgl. zur Rede vom ›Sterblichen‹ bei Celan auch Charles de Roche, »*Dinghaft und sterblich sind wir*«. Zu Paul Celans »naturgeschichtlicher« Poetik im Vorfeld der Büchner-Preis-Rede, in: *Arbeiten zur Deutschen Philologie* 27 (2006), 37–51, sowie ausführlicher ders., *Monadologie des Gedichts*. Benjamin, Heidegger, Celan (Paderborn 2013), 234–258.

153 Vgl. Richter, Alac, Badiou, *Paul Celan*, 385.

schen. Sie heißen die Sterblichen, weil sie sterben können. Sterben heißt: den Tod als Tod vermögen. Nur der Mensch stirbt. Das Tier verendet. Es hat den Tod als Tod weder vor sich noch hinter sich.¹⁵⁴ Auf derselben Seite seines Handexemplars der *Vorträge und Aufsätze* notiert Celan die zusammenfassende Marginalie: »Der Mensch = der Sterbliche«. ¹⁵⁵ Diese der Heidegger-Lektüre entspringende Formulierung verwendet Celan, in den Plural gesetzt, nach der Gleichsetzung der »Dunkelheit des Gedichts« mit der »Dunkelheit des Todes« und setzt die Gleichung von »Menschen« und »Sterblichen«, die das Gedicht »als das des Todes eingedenk bleibende« einbegreift, den humanistischen Allgemeinbestimmungen des Menschlichen entgegen.

Damit stellt sich aber sogleich die Frage, ob diese Bestimmung nicht ebenso allgemein ist wie die ›humanistische‹. In gewisser Weise trifft dies durchaus zu, denn auch Celan spricht vom »Menschen«, und die Bestimmung »die Menschen = die Sterblichen« entspricht dem griechischen Denken, ja sogar der griechischen Sprache.¹⁵⁶ Celans Wort von der »Dunkelheit des Gedichts« unterscheidet sich aber von einer verallgemeinernden Rede über den Menschen durch einen Bezug auf den Tod, der so geartet ist, dass er den einzelnen Menschen nicht aufheben, sondern als Einzelnen hervortreten lassen

154 Bleistiftmarkierung am Rand und Unterstreichungen Celans in seinem Handexemplar von Heideggers *Vorträgen und Aufsätzen* (Pfullingen 1954), 177; Celan verlängert die Randanstreichung über die folgenden Sätze und notiert »Der Tod« in den Randgang (Richter, Alac, Badiou, *Paul Celan*, 389). – Die Entgegensetzung zur »Metaphysik« folgt bei Heidegger unmittelbar im folgenden Absatz: »Die Metaphysik dagegen stellt den Menschen als animal, als Lebewesen vor. Auch wenn die ratio die animalitas durchwaltet, bleibt das Menschsein vom Leben und Erleben her bestimmt. Die vernünftigen Lebewesen müssen erst zu Sterblichen werden.« (GA 7, 180) Am 30.8.1959 liest Celan auch den in den *Vorträgen und Aufsätzen* auf *Das Ding* folgenden Aufsatz »... dichterisch wohnt der Mensch« und markiert darin u.a. eine Stelle, die ebenfalls den Menschen als ›den Sterblichen‹ bestimmt und in ein Verhältnis zum »Dichterischen« setzt: »Der Mensch west als der Sterbliche. So heißt er, weil er sterben kann. Sterbenkönnen heißt: den Tod als Tod vermögen. Nur der Mensch stirbt – und zwar fortwährend, solange er auf dieser Erde weilt, solange er wohnt. Sein Wohnen aber beruht im Dichterischen.« (Richter, Alac, Badiou, *Paul Celan*, 390; vgl. GA 7, 200) Auch in Celans Handexemplar von *Sein und Zeit* finden sich zahlreiche Anstreichungen in den Paragraphen zu Heideggers existenzialer Analyse des Todes (§§49–53); vgl. Richter, Alac, Badiou, *Paul Celan*, 381–384).

155 Richter, Alac, Badiou, *Paul Celan*, 389.

156 Im Altgriechischen sind ›die Sterblichen‹ (οἱ θνητοί) im Sinne von ›die Menschen‹ lexikalisiert (vgl. LSJ, s.v. θνητός, 331).

will. Allerdings ist dies auch bei Celan so lange nur eine wiederum verallgemeinernde Setzung, die auch in diesem Notat Allgemeinbestimmungen des Menschlichen vornimmt, wie es sich nicht auf die Sprache, auf den Modus der Darstellung und Rezeption auswirkt.¹⁵⁷

Deshalb ist – und dies ist nun der zweite Hauptpunkt zur oben angeführten Passage vom »Sprechen eines Einzelnen« – ein »einmaliges, unwiederholbares Sprechen eines *Einzelnen*« nur dann das Sprechen eines Einzelnen, wenn es ein »einmaliges, unwiederholbares *Sprechen*« ist.¹⁵⁸ Nicht im allgemeinen Sprechen *über* den Menschen, sondern im einmaligen Sprechen *eines* einzelnen Menschen zeigt sich dessen Einzelheit. Demgemäß schreibt Celan, dass im Gedicht »nicht Mitteilen, sondern Sichmitteilen« geschieht.¹⁵⁹ Das ist aber nur möglich, wenn sich die Sprache des Gedichts von der Sprache allgemeiner Bestimmungen unterscheidet, und zwar so, dass die Sprache des Gedichts als Sprache desjenigen, der das Gedicht schreibt, verstanden werden will. Diese Sprache »passiert« die »Enge« des Schreibenden, dessen »(enge) Stunde«, wie es in einem Notat zunächst heißt, also die Zeit der Niederschrift:

157 Aus einer analogen Problemlage heraus kann Philippe Lacoue-Labarthe in seiner *Meridian*-Lektüre ausgehend von Celans Rede vom Menschlichen von einem »philosophisch unhaltbare[n] Widerspruch« sprechen: »Es ist ein Wort, das alle diese Namen kondensiert: *das Menschliche*. Das Menschliche, nicht der Mensch. Auch nicht die Menschlichkeit des Menschen. Sondern das Menschliche, aufgrund dessen es diesen oder jenen Menschen, *diesen* singulären Menschen da – (im Hier und Jetzt, sagt Celan) gibt: das Menschliche als singuläres Allgemeines (ein philosophisch unhaltbarer Widerspruch), die Singularität des Menschen, des Menschseins.« Philippe Lacoue-Labarthe, *Dichtung als Erfahrung*, in: ders., *Dichtung als Erfahrung/Die Fiktion des Politischen/musica ficta* (Figuren Wagners), übers. und mit einem Nachwort von Thomas Schestag (Basel, Weil am Rhein 2009), 7–116, hier 53. Wenn Lacoue-Labarthe zu Recht auf dieses Problem der Rede vom Menschlichen hinweist, so bleibt seine Erläuterung, dass es »*diesen* singulären Menschen da« »*aufgrund*« des Menschlichen gebe, hinter Celans Formulierungen zurück, insofern sie *das* Menschliche dem *einzelnen* Menschen vorausgehen lässt, es als dessen Ursprung setzt, statt es als nachträgliche (und freilich unzulängliche) Beschreibung eines »konkreten Menschen«, wie es bei Celan heißt, zu verwenden. Aus demselben Grund verfehlt auch Lacoue-Labarthes Deutung des »ganz Anderen« bei Celan als »*arché* und *télos* des Anderen« (als eine Art »transcendens schlechthin« in Heideggers Sinn, ebd., 70) dessen Bedeutung als unverfügbare Alterität, ob diese nun auf Gott verweist – wie Celans Rede von einem »bekannte[n] Hilfswort« (BCA 15.1, 43) suggeriert – oder nicht.

158 BCA 16, 31 (F 15,1; Hervorh. F.Ch.).

159 Ebd., 35 (F 21,3).

sei.¹⁶⁵ Denn durch seine Einmaligkeit ist das Gedicht ein Sprechen »eines Menschen«,¹⁶⁶ aber ebendiese Einmaligkeit ist *als* Einmaligkeit *per definitionem* unwiederholbar. Sie ist nicht nachvollziehbar, sondern absolut vergangen.¹⁶⁷ Danach hat sich auch die Leserin, der Leser des Gedichts zu richten: »Sie sollten meine Gedichte so lesen, als wäre ich nicht da«, notiert Celan lapidar in einem wohl Mitte der 1950er Jahre entstandenen Briefentwurf.¹⁶⁸ Dennoch »erwartet«¹⁶⁹ der Leser oder die Leserin das Gedicht, dessen Einmaligkeit, auch in seiner oder ihrer Zeit: der Zeit der Lektüre. Diese Erwartungshaltung folgt nicht aus einem Erkenntnisprozess, sondern ist dessen Grundlage: »Wer das Gedicht nicht erwartet, erkennt es auch nicht –«. ¹⁷⁰

Diese Struktur der Erwartung hat einen weiten Echoraum. Auf eine wohl wiederum gegen Hugo Friedrich gerichtete Bemerkung zum Gedicht¹⁷¹ folgt unvermittelt eine Notiz zur Struktur des Mesianischen:¹⁷²

Im Jüdischen: Gott nicht als der Gekommene und Wiederkommende, sondern als der Kommende; damit ist die Zeit bestimmend, mitbestimmend; wo Gott nahe ist, geht die Zeit zu Ende.¹⁷³

Dass diese Rede vom Kommenden auch aufs Gedicht zu beziehen ist, legt der handschriftliche Zusammenhang dieses Notats mit der auf derselben Seite darunterstehenden Aufzeichnung nahe, in dem die Zeit

165 Vgl. Bollack, *Paul Celan*, 259f., und die Ausführungen dazu oben.

166 BCA 16, 42 (A 16, 2).

167 Deshalb sind Celans häufige Datierungen seiner Gedichte nicht nur als Reaktion auf die aufgrund der Chronologie der Entstehung nachweislich irri- gen Plagiatsvorwürfe zu fassen (vgl. dazu Barbara Wiedemann [Hg.], *Paul Celan – Die Goll-Affäre*. Dokumente zu einer ›Infamie‹ [Frankfurt am Main 2000]). Die Datierungen lassen vielmehr erkennen, weshalb die Plagiatsvorwürfe Celans Verständnis davon, was ein Gedicht sei, im Kern angriffen. Ein kopiertes Gedicht hätte kein einmaliges Datum und wäre deshalb in Celans Sinn kein Gedicht.

168 PaN 129.

169 BCA 16, 35 (F 22,2).

170 Ebd.

171 Ebd., 51 (A 27,1); vgl. PaN, 645f.

172 Am unteren Rand auf derselben Seite (A 27) stehen zudem Notizen für einen Brief an Wilhelm Emrich (A 27,2). Auf der Rückseite desselben Blattes folgt das Notat »Im Jüdischen« (A 28,1) und darunter, durch einen Strich getrennt, das Notat »Im Gedicht« (A 28,2), wobei Recto- und Versoseite nicht mit Sicherheit zu bestimmen sind.

173 BCA 16, 51 (A 28,1).

als konstitutiv für das Gedicht aufgeführt wird,¹⁷⁴ ebenso wie Celans Bemerkung in den Notaten *Von der Dunkelheit des Dichterischen*, der »Gott des Gedichts« sei »unstreitig ein deus absconditus«. ¹⁷⁵ Damit ist nicht schlicht von einer thematischen Abwesenheit im Gedicht die Rede; vielmehr erläutert Celan eine Struktur, die auf ein noch Kommendes ausgerichtet ist, das *kommen*, aber nicht *gekommen sein* wird und deshalb in der Zeit bleibt: »kommend« ist. Das Messianische, wie Celan es nachzeichnet, kennt als Tempus kein Futurum exactum, sondern nur das einfache Futur, genauer: das Gerundium einer Bewegung der Ankunft.¹⁷⁶ Diese Zeitlichkeit, das Gerundium, ist auch die Zeitlichkeit des Gedichts. Die Struktur des Gedichts ist von der Zeit bestimmt und damit von einer Entfernung in der Zeit zwischen der nicht wiederholbaren Einmaligkeit des Gedichts und demjenigen, der das Gedicht »erwartet«. ¹⁷⁷ Gerade weil das Gedicht laut Celan ein »einmaliges, unwiederholbares Sprechen eines Einzelnen« ist,¹⁷⁸ das die Leserin, der Leser nicht »nachvollziehen« kann, ist es dunkel. Dieses zeitliche Verhältnis zur uneinholbaren Dunkelheit des Gedichts *begründet* die Möglichkeit des Verstehenwollens, das ein Verstehenwollen nur dann ist, wenn es das einmalige Sprechen des Gedichts, mithin dessen Zeit, nicht durch ein anderes Sprechen ersetzt, sondern erwartet.

Der längste zusammenhängende Passus der Entwürfe zum Vortragsprojekt *Von der Dunkelheit des Dichterischen* bringt diese Momente der Dunkelheit des Gedichts zusammen:

Das Gedicht ist als Gedicht dunkel, es ist dunkel, weil es das Gedicht ist. Da[mit-]runter, unter dieser kongenitalen Dunkelheit verstehe ich freilich nicht etwa jene Lichtenbergschen Zusammenstöße von Büchern und Leserköpfen, bei denen es nicht immer vom Buch her hohl klingt; im Gegenteil, das Gedicht will verstanden sein, es will gerade, weil es dunkel ist verstanden sein – [- -]: als Gedicht, als »Gedichtdunkel«. Jedes Gedicht erheischt also Verständnis, [(J)Verstehenwollen, Verstehenlernen (das ist, aber hier sei dieses {sekundäre} Phänomen zum letztenmal erwähnt, ein

174 Vgl. ebd. (A 28,2).

175 Ebd., 47 (A 22,3).

176 Vgl. zum Denken des Messianischen bei Celan auch Michael G. Levine, *A Weak Messianic Power. Figures of Time to Come in Benjamin, Derrida, and Celan* (New York 2014), bes. 51–62.

177 BCA 16, 35 (F 22,2).

178 Ebd., 31 (F 15,1).

wirkliches Verstehen und keineswegs irgendein »In den Mit- oder Nachvollzug-Eintreten, wie man es heute auf Bundes- und anderer Ebene anspruchsvollerweise angeraten bekommt)

Das Gedicht will, wie gesagt, verstanden sein, es bietet sich zur Interlinearversion dar, fordert dazu auf; nicht daß das Gedicht im Hinblick auf diese ~{oder jene} Interlinearversion geschrieben wäre; vielmehr bringt [dies] das Gedicht, als Gedicht, die Möglichkeit der Interlinearversion mit{,}[;→]realiter und virtualiter; mit andern Worten: das Gedicht ist, auf eine ihm eigene Weise, be-
setzbar. Ich gebrauche hier, und ich möchte dies ausdrücklich betonen, den Begriff Interlinearversion als Hilfswort; [n]_Σ genauer: ich meine nicht die[s]_Σ [zwi]_Σ Leerzeilen zwischen Vers und Vers; [nicht] ich bitte Sie, sich diese Leerzeilen räumlich vorzustellen, räumlich [-] und – zeitlich. Räumlich und zeitlich also, und, auch darum bitte ich Sie, stets in Beziehung zum Gedicht.

Es gibt, ich komme schon hier darauf zurück, weil [es] [{x}] nichts aus den Augen verloren werden darf, [-] keinen Mit-, keinen Nachvollzug; das Gedicht ist, [als Gedicht] da es eben das Gedicht ist, einmalig, unwiederholbar. (Einmalig auch für den, der es schreibt und von dem Sie und ich, die es lesen, keine andere als eben nur diese einmalige Mitwisserschaft erwarten dürfen.) Einmalig und unwiederholbar, irreversibel¹⁷⁹

Wenn Celan darauf insistiert, das Gedicht sei dunkel, »weil es das Gedicht ist«, so fällt das Gedicht mit einer Dunkelheit zusammen, die keine Chiffrierung, sondern die Einmaligkeit und mithin Unwiederholbarkeit des Gedichts *als* Gedicht anzeigt. Diese Dunkelheit des Gedichts ist, wie Celan schreibt, »irreversibel« und also durch kein Verstehen aufzulösen. Dennoch begründet gerade sie den Verstehensprozess. Auf das einmalige *Sprechen* des Einzelnen, das das Gedicht ist, richtet sich das Verstehen, freilich ohne diese Einmaligkeit in der *Sprache* des Gedichts einholen zu können. Wenn das Gedicht »als Gedichtdunkel« verstanden sein will, so scheint damit zunächst eine Hermeneutik angezeigt zu sein, die nur versteht, *dass* sie nicht versteht, und gerade damit dem Sprechen eines Einzelnen, das das Gedicht ist, seinen Raum lässt – und diesen Raum nicht betritt. Diese gleichsam negative Hermeneutik würde Adornos Diktum entsprechen, dass Kunstwerke »nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu

179 Ebd., 52f. (A 29,2–30,2). Die Unterpungierung von »Gedichtdunkel«, die BCA, ebd., 52, anmerkt, ist oben direkt in den Text übernommen.

begreifen« sind; »zu begreifen wäre, auf dem gegenwärtigen Stand, ihre Unbegreiflichkeit«. ¹⁸⁰ Allerdings ist die Einsicht, dass man nicht versteht – und auch nicht in einer wie auch immer gearteten Zukunft verstanden haben wird –, nur der erste Schritt: die Bedingung der Absicht, zu verstehen. Denn Celan entwirft nicht nur ein Verstehen, das um sein Nichtverstehen und damit um das Sprechen des Einzelnen, des »Fremden«, ¹⁸¹ weiß – darum, dass dieses ihm entgeht, sich nicht durchs eigene Sprechen wiedergeben lässt. Komplementär zu dieser allgemeinen Poetik der Dunkelheit, die eine Ethik des unverfügbaren Anderen, eine Ethik der Alterität zur Sprache bringt, ¹⁸² veranschlagt Celan ein je spezifisches Lesen, das nicht die Dunkelheit des Gedichts erhellt, sondern umgekehrt überhaupt erst aufgrund der unhintergehbaren Dunkelheit stattfinden kann: »Das Gedicht will, wie gesagt, verstanden sein, es bietet sich zur Interlinearversion dar, fordert dazu auf [...].« ¹⁸³

Mit dem Begriff der Interlinearversion bewegen sich Celans Notate auf die minutiöse Lektüre einzelner Texte zu. Die Interlinearversion, Paradigma der höchsten Form der Übersetzung, die Wort für Wort dem zu übersetzenden Text folgt – von Hölderlins Pindar-Übertragung über die Übersetzungstheorien Schleiermachers und des späten Goethe bis zu Benjamins Übersetzeraufsatz –, ¹⁸⁴ gehört dem Gedicht an, aber laut Celan nicht so, »daß das Gedicht im Hinblick auf diese oder jene Interlinearversion geschrieben wäre«. ¹⁸⁵ Denn die Dunkelheit des Gedichts bedingt, dass keine wechselseitig eindeutige, d.h. in beide Richtungen vorbestimmte Relation zwischen Gedicht und Interlinearversion besteht, sondern nur die »Möglichkeit der Interlinearversion«. ¹⁸⁶ Diese mögliche Interlinearversion zeigt ein Verhältnis zwischen Gedicht und Leserin oder Leser an, das durch räumliche und zeitliche Entfernung eine »Besetzbarkeit«, ¹⁸⁷ eine

180 GS 7, 179; vgl. dazu das Kapitel zur »Ästhetik der Unverständlichkeit« oben.

181 BCA 16, 41 (A 16,1).

182 Vgl. zu einer Ethik der Alterität in Zusammenhang mit dem Begriff der Unverständlichkeit auch die mit medientheoretisch informiertem Blick von der Wittgenstein'schen Unterscheidung von »Sagen« und »Zeigen« ausgehende Studie von Dieter Mersch, *Posthermeneutik* (Berlin 2010), bes. 178.

183 BCA 16, 52 (A 29,3).

184 Vgl. dazu Verf., *Eine andere Sprache. Friedrich Hölderlins Große Pindar-Übertragung* (Basel, Weil am Rhein 2007). Zu Benjamins Übersetzeraufsatz im Zusammenhang mit seiner Baudelaire-Übertragung vgl. Caroline Sauter, *Die virtuelle Interlinearversion. Walter Benjamins Übersetzungstheorie und -praxis* (Heidelberg 2014).

185 BCA 16, 52 (A 29,3).

186 Ebd. (A 30,1; Hervorh. F.Ch.).

187 Ebd., 34 (F 20,1); vgl. auch ebd., 35 (F 22,3).

Lesbarkeit des Gedichts voraussetzt, die gerade kein »Mit-« oder »Nachvollzug« ist,¹⁸⁸ sondern eine *actio in distans*: ein »entfernte[s] Verstehen«, wie Celan es gesprächsweise genannt hat:

Ich stehe auf einer andern Raum- und Zeitebene als mein Leser; er kann mich nur ›entfernt‹ verstehen, er kann mich nicht in den Griff bekommen, immer greift er nur die Gitterstäbe zwischen uns: ›Augenrund zwischen den Stäben / Flimmertier Lid / rudert nach oben, / gibt einen Blick frei.‹ So lautet mein Text. Und dieser durchs Gitter ›freigegebene Blick‹, dieses ›entfernte Verstehen‹ ist schon versöhnlich, ist schon Gewinn, Trost, vielleicht Hoffnung. Keiner ist ›wie‹ der andere; und darum soll er vielleicht den andern studieren, sei's auch durchs Gitter hindurch. Dieses Studium ist mein ›spirituelles‹ Dichten, wenn Sie so wollen.¹⁸⁹

Zu dem ›entfernten Verstehen‹ hat Hamacher bemerkt, dass es »auf mehrfache Weise lesbar« sei und selbst zu den »Gitterstäben« gehöre, »welche diese Entfernung bewirken und sich dem Zugriff des vereinheitlichenden Begriffs widersetzen«.¹⁹⁰ Ihm entspricht in Celans Notaten *Von der Dunkelheit des Dichterischen* die Struktur der Interlinearversion, die eine raum-zeitliche Entfernung impliziert. Die Entfernung gilt noch für das Wort »Interlinearversion« als Verhalten zur Dunkelheit des Gedichts, und das heißt auch: *Was* eine Interlinearversion ist, steht selbst in Frage. Obgleich Celan »ausdrücklich« betont, den Begriff Interlinearversion als »Hilfswort« zu verwenden, indiziert der Begriff sowohl in Bezug auf Celans eigene Schreibpraxis als auch für eine Praxis der Lektüre ein Verhältnis, das das Gedicht nicht nur »virtualiter«, sondern auch »realiter«,¹⁹¹ wie es im Notat heißt, mitbringt. So nimmt etwa in der *Lichtzwang*-Sammlung das mittlere Gedicht des sogenannten Eckhart-Triptychons gegenüber einer Stelle aus Eckharts Predigt *Surge illuminare* die Gestalt einer Interlinearversion an.¹⁹² Die Interlinearversion ist für Celan denn auch durchaus

188 Ebd., 53 (A 30,2).

189 Hugo Huppert, »Sinnen und Trachten«. Anmerkungen zur Poetologie (Halle [Saale] 1973), 30f.

190 Hamacher, *Entferntes Verstehen*, 48.

191 BCA 16, 52 (A 30,1).

192 Vgl. Verf., »Mystik als Wortlosigkeit/Dichtung als Form«, 76–79. Celan hat außerdem in der Übersetzung seiner eigenen Gedichte ins Französische für Gisèle Celan-Lestrange das Verfahren der Interlinearversion angewandt (vgl. Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange, *Briefwechsel*, übers. von Eugen Helmlé, hg. und kommentiert von Bertrand Badiou [Frankfurt am Main 2001], Bd. 1,

das Ziel einer Gedichtübersetzung. Dieses orientiert sich zwar an Walter Benjamins Formulierung aus der *Aufgabe des Übersetzers*, »in irgend einem Grade« enthielten »alle großen Schriften, im höchsten aber die heiligen, zwischen den Zeilen ihre virtuelle Übersetzung«,¹⁹³ bestimmt aber die Übersetzung als »zweites Sprechen«.

Fünf Monate nach der Arbeit am Vortragsprojekt zur Dunkelheit des Gedichts, im Januar 1960, schreibt Celan anlässlich der Arbeit an seiner Esenin-Übersetzung an den Übersetzer Karl Dedecius:

Ja, das Übersetzen von Gedichten ... Wörtlichkeit im übertragenen Gedicht: Wörtlichkeit des Gedichts. Brücken von Sprache zu Sprache, aber – Brücken über Abgründe. Noch beim allerwörtlichsten Nachsprechen des Vorgegebenen – Ihnen, lieber Herr Dedecius, will es als ein »Aufgehen« im Sprachmedium des Anderen erscheinen –: es bleibt, faktisch, immer ein Nachsprechen, ein zweites Sprechen; noch im (scheinbar) restlosen »Aufgehen« bleibt der »Aufgehende« mit seiner – auch sprachlichen – Einmaligkeit, mit seinem Anderssein. [...] Anders gesagt: die Interlinearübersetzung bleibt – Walter Benjamin hat das einmal sehr schön formuliert – immer das Ziel; aber zu diesem Ziel gehört eben auch immer ... das »Interlineare« (worunter ich hier, neben den so differenzierten sprachlichen Phänomenen, das Gedicht selbst, d.h. auch den Raum, aus dem und in den hinein gesprochen wird, zu verstehen suche).¹⁹⁴

Die Interlinearität bleibt für Celan also durchaus dem Prinzip der »Wörtlichkeit«, dem *verbum pro verbo*, verpflichtet. Zugleich be-

526–536; Bd. 2, 350) und seine zu Lebzeiten nicht publizierte Bonnefoy-Übertragung, die ungefähr zeitgleich mit den Notaten *Von der Dunkelheit des Dichterischen* entstanden sein dürfte, in einer der Interlinearübersetzung zumindest verwandten Verfahrensweise in die Marginalien des französischen Textes eingetragen. Vgl. dazu Angela Sanmann, *Poetische Interaktion. Französisch-deutsche Lyrikübersetzung bei Friedhelm Kemp, Paul Celan, Ludwig Harig, Volker Braun* (Berlin, Boston 2013), 229f. Vgl. zu diesem Übersetzungs- und Lektüreverfahren mit Blick auf Celans nachgelassene Bibliothek auch die Bemerkungen Böschensteins in: Jean Daive, Bernhard Böschenstein, *Intim*, übers. von Urs Engeler, in: *Mütze* 30 (2021), 1534–1549, bes. 1535.

193 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser (Frankfurt am Main 1971–1989), Bd. IV/1, 21.

194 Paul Celan am 31.1.1960 an Karl Dedecius, zit. nach der Transkription des Briefs bei Sanmann, *Poetische Interaktion*, 388f. Vgl. zum Kontext des erstmals 2006 publizierten Briefs ebd., 167.

steht Celan in diesem Brief auf dem »Raum, aus dem und in den hinein gesprochen wird«, ebenso wie in den Notaten *Von der Dunkelheit des Dichterischen* darauf, dass er »nicht die Leerzeilen zwischen Vers und Vers« meine, sondern seine Zuhörerinnen und Zuhörer darum bitten wollte, »sich diese Leerzeilen räumlich vorzustellen, räumlich und – zeitlich«.¹⁹⁵ Die Interlinearversion zeigt eine »Beziehung zum Gedicht«¹⁹⁶ an, die als philologisches Verfahren der Übersetzung vertraut ist, aber in Celans Verwendung des Begriffs nur »entfernt« als dieses Verfahren zu verstehen ist. Sie steht an der Stelle des »Interlineare[n]«, das »das Gedicht selbst«, die Dunkelheit des Gedichts, bezeichnet, und richtet sich also nicht auf die Verse, sondern auf ebendieses Interlineare, den Raum und die Zeit der Verse. Eine Praxis der Übersetzung ebenso wie der Lektüre trägt unter diesen Voraussetzungen die Interlinearversion »realiter und virtualiter«¹⁹⁷ zwischen die Zeilen ein, ohne dass zuvor schon festgestellt wäre, was sie als Verhalten zum »Interlinearen«, zum Gedicht, das verstanden sein will, sei. Wäre ebendies schon festgestellt, so würde die Interlinearversion keine »Beziehung« zur Dunkelheit des Gedichts anzeigen, sondern lediglich das vertraute Verfahren der Übersetzung, für das das einzelne Gedicht beliebig wäre. Aber das Verfahren wirkt zugleich entschieden mit, um in ein Verhältnis zur Individualität, zur »radikale[n] Individuation«¹⁹⁸ des Gedichts einzutreten. Mit der Interlinearversion »meint« Celan, wie er schreibt, zwar nicht das Verfahren, das Gedicht Wort für Wort zwischen den Zeilen zu übersetzen oder zu lesen, aber die »Besetzbarkeit« des Gedichts«¹⁹⁹ findet in seiner Poetik der Dunkelheit ebenso wie in seiner eigenen strengen Praxis der Übersetzung ihre *Form* der Darstellung in diesem Verfahren. Um dieses Verfahren, diese – wie man nun konzentriert sagen kann – *Beziehungsform* näher zu bestimmen, soll sie im Folgenden Adornos zentraler Einsicht, dass sich das ästhetische Verstehen durch einen Mitvollzug des Kunstwerks konstituieren, gegenübergestellt werden.

195 BCA 16, 52 (A 30,1).

196 Ebd.

197 Ebd.

198 Ebd., 31 (F 15,1).

199 Ebd., 34 (F 20,1).

Interlinearität und Mitvollzug: Celan und Adorno

Das Verhältnis von Celans Dichtung und Poetik zu Adornos Philosophie ist Gegenstand einer Reihe von Untersuchungen, sowohl im Hinblick auf Celans Prosadichtung *Gespräch im Gebirg*²⁰⁰ und den »möglichen Ort« seiner Dichtung in der *Ästhetischen Theorie*²⁰¹ als auch und insbesondere mit Bezug auf Adornos ambivalentes Diktum, »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben«.²⁰² Im Folgenden soll es denn auch nicht um eine Gesamtdarstellung gehen,²⁰³ sondern darum, Gemeinsamkeiten und Differenzen von Celans Poetik der Dunkelheit und Adornos Ästhetik der Unverständlichkeit in den Blick zu nehmen. Wenn Adornos Verstehen der Unverständlichkeit eine Relation zum Kunstgegenstand definiert, die »allein« die Kunstphilosophie »vor der Gewalttat« an der Kunst bewahre,²⁰⁴ richtet sich Celan mit der Rede von der Dunkelheit gegen ein Verstehen von Gedichten, das diese »auf zuvor Bekanntes«²⁰⁵ zurückführen will und dabei die Sprache der Dichtung als »ein Sichrealisieren der Sprache durch radikale Individuation, d. h. einmaliges, unwiederholbares Sprechen eines Einzelnen«,²⁰⁶ auf das es Celan gerade ankommt, negieren muss. Celan und Adorno verweisen mit der Dunkelheit bzw. der Unverständlichkeit auf einen gebürtlichen Zug der Dichtung (in Celans Rede vom Gedicht, das »dunkel geboren« wird²⁰⁷) respektive eine allgemeine Dimension der Kunst (in Adornos Feststellung, alle

200 Vgl. Mirjam Sieber, *Paul Celans »Gespräch im Gebirg«*. Erinnerungen an eine versäumte Begegnung (Tübingen 2007).

201 Marc Kleine, *Zum möglichen Ort der Dichtung Paul Celans in Adornos ästhetischer Theorie*, in: *ZfdPh* 133/2 (2014), 291–307.

202 GS 10.1, 30. Vgl. dazu u. a. John Zilcosky, *Poetry after Auschwitz? Celan and Adorno Revisited*, in: *DVjs* 79/4 (2005), 670–691, sowie Axel Gellhaus, *Das Gespräch im Gebirg*. Paul Celans impliziter Dialog mit Adorno über die Möglichkeit von Dichtung nach Auschwitz (Fragmente zu einer Arbeit über Celans Auseinandersetzung mit Philosophie und Kulturtheorie seiner Zeit), in: *Literatur und Geschichte*. Neue Perspektiven, Sonderheft zu Bd. 123 (2004) der *ZfdPh*, 209–219.

203 Eine Darstellung mit umfassendem Anspruch hat Kim Teubner vorgelegt: »*Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen*«. Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno (Würzburg 2014).

204 GS 7, 516.

205 BCA 16, 47 (A 22,2).

206 Ebd., 31 (F 15,1).

207 Ebd., 40 (A 15,1).

»Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel«²⁰⁸), die sich dem Verstehen nicht erschließen. Wenn deshalb das identifizierende Verstehen von Adorno als »Gewalttat« begriffen wird, die die »konstitutive Verdunklung«²⁰⁹ des Kunstwerks überblendet, und der »Humanismus«, wie Celan ihn kritisiert, »über den konkreten Menschen hinweg« und bestenfalls »in das Unverbindliche der Menschheit«²¹⁰ blickt und dabei die »konstitutive Dunkelheit«²¹¹ des Gedichts übersieht, verbinden sich ihrer beider Überlegungen durch den exorbitanten ethischen Anspruch, der sie trägt.

Zugleich ist sowohl bei Celan als auch bei Adorno das Nichtverstehen des Gedichts bzw. des Kunstwerks auf komplexe Weise an das Verstehen gebunden. Das Gedicht, das infolge seiner Dunkelheit nicht verstanden werden kann, »will gerade, weil es dunkel ist«, so Celan, »verstanden sein«.²¹² Celan negiert das Verstehen also nicht etwa vollständig, sondern stellt es auf eine andere Grundlage: Das Verstehen ist ein »Verstehenlernen«,²¹³ durch das der Leser oder die Leserin auch zu verstehen lernt, dass keiner »wie« der andere« ist.²¹⁴ Nicht den Nichtsinn, sondern die Individuation des Sinns gilt es zu lernen. Gerade im Verstehenlernen zeigt sich, was sich den Lesenden wie retrospektiv auch den Schreibenden entzieht: das einmalige Sprechen, das das Gedicht in der allgemeinen Sprache ist. Dieses »Studium«²¹⁵ ist die Aufgabe des Autors ebenso wie die der Leserin, des Lesers. Celans Wort dafür als Autor ist »Dichten«.²¹⁶ Und im Hinblick auf den Leser, die Leserin »bietet sich« das Gedicht – also in Celans Terminologie das »Gedichtdunkel« – »zur Interlinearversion dar«, zum Schreiben zwischen den Zeilen, und sei es nur »virtualiter«.²¹⁷ Ebenso beschränkt sich Adornos Diktum vom Rätselcharakter der Kunst keineswegs auf die Feststellung, Kunst sei rätselhaft. Vielmehr ist es »Aufgabe einer Philosophie der Kunst«, die die Philosophie vor der »Gewalttat« an der Kunst bewahren will, »die Unverständlichkeit selber zu *verstehen*«.²¹⁸ Dies setzt nicht nur

208 GS 7, 182.

209 Ebd., 185.

210 BCA 16, 35 (F 22,1).

211 Ebd., 40 (A 15,1).

212 Ebd., 52 (A 29,2; Hervorh. F.Ch.).

213 Ebd.

214 Celan im Gespräch mit Huppert, »*Sinnen und Trachten*«, 30.

215 Ebd., 31.

216 Ebd.

217 BCA 16, 52 (A 29,3–30,1).

218 GS 7, 516 (Hervorh. F.Ch.).

eine allgemeine Bewegung des Begriffs voraus, die angesichts der Unverständlichkeit zum Erliegen kommt, weil die Unverständlichkeit bzw. *Unbegreiflichkeit* der Begriff eines Scheiterns des Begrifflichen ist, sondern es verlangt eine Auseinandersetzung mit dem Kunstgegenstand, die dessen »Verstanden-werden-Wollen«²¹⁹ gerecht wird.

Diese Auseinandersetzung orientiert sich bei Adorno an einer Mimesis der Mimesis: einem »Mitvollzug der im Kunstwerk sedimentierten Spannungen, der in ihm zur Objektivität geronnenen Prozesse«,²²⁰ der das Kunstwerk gleichsam noch einmal neu hervorbringt. Der »Vorrang des Objekts«,²²¹ des Kunstgegenstands, verlangt axiomatisch, dass der Betrachter als »Empfangender«²²² sich der Logik des Gegenstands unterwirft – und nicht umgekehrt den Gegenstand den Voraussetzungen und Begriffen des Betrachters gemäß zurechtmacht: »[N]icht muß der Betrachter, was in ihm vorgeht, aufs Kunstwerk projizieren, um darin sich bestätigt, überhört, befriedigt zu finden, sondern muß umgekehrt zum Kunstwerk sich entäußern, ihm sich gleichmachen, es von sich aus vollziehen.«²²³ Der »Mitvollzug« hat sein Telos wenn nicht in der Suspendierung, so doch in der »Erschütterung« des Ich,²²⁴ das auf die Kunst zugreifen will. In dieser Erschütterung realisiert sich ein mitvollziehend verstehendes Verhältnis zum Kunstwerk, das dieses nicht durch die Begriffe des Betrachters usurpieren will – und dabei in gegenwendigem Bezug zur Unverständlichkeit des Werks steht, die ihrerseits den Mitvollzug stets erneut in Frage stellt. Denn noch das von Adorno entworfene ästhetische Verstehen, das das Kunstwerk »unter dessen Disziplin gleichsam nachzeichnet«,²²⁵ gleicht sich in der ästhetischen Theorie mit der Unverständlichkeit ab, die Signum der Distanz vom Werk ist und im von Adorno so genannten »Verstehen im obersten Sinn«²²⁶ den Rätselcharakter der Kunst nicht nur im Nachzeichnen auflösen will, sondern zugleich erhalten soll.

Während Adorno also den »Mitvollzug« als wesentliches Element ästhetischer Theorie bestimmt, heißt es bei Celan im umfangreichsten

219 Ebd., 448.

220 GS 11, 433; vgl. auch NL IV 3, 198. Siehe zum Begriff des Mitvollzugs und zu Adornos Begriff der Mimesis als »Anschmiegung ans andere« (GS 3, 205) die Ausführungen zur *Ästhetischen Theorie* oben.

221 GS 7, 479 und passim.

222 Ebd.

223 Ebd., 409.

224 Ebd., 364.

225 Ebd., 183.

226 Ebd., 185.

Notat zum Vortragsprojekt *Von der Dunkelheit des Dichterischen*, das »Verständnis, Verstehenwollen, Verstehenlernen«, das jedes Gedicht erheische, sei »*keineswegs* irgendein ›In den Mit- oder Nachvollzug-Eintreten[*ç*]«,²²⁷ Vielmehr sei das »›In den Mit- oder Nachvollzug-Eintreten[*ç*]« bestenfalls ein »*sekundäre[s]* Phänomen«. ²²⁸ Als wäre diese Formulierung noch nicht nachdrücklich genug – und obschon er das Eintreten in den Mit- oder Nachvollzug an dieser Stelle »zum letztenmal« erwähnen will –, ²²⁹ greift Celan die Wendung bereits im folgenden Absatz des Notats wieder auf:

Es gibt, ich komme schon hier darauf zurück, weil [es] [{*x*}] nichts aus den Augen verloren werden darf, [–] keinen Mit-, keinen Nachvollzug; das Gedicht ist, [als Gedicht] da es eben das Gedicht ist, einmalig, unwiederholbar. (Einmalig auch für den, der es schreibt und von dem Sie und ich, die es lesen, keine andere als eben nur diese einmalige Mitwisserschaft erwarten dürfen.) Einmalig und unwiederholbar, irreversibel²³⁰

»Es gibt [...] keinen Mit-, keinen Nachvollzug«: Diese von Celan durch die Wiederholung hervorgehobene Bestimmung, die den Mit- und Nachvollzug nicht einfach kritisiert, sondern negiert – es *gebe* ihn nicht –, scheint Adornos affirmativer Rede vom Mitvollzug diametral entgegengesetzt zu sein. Dennoch stellt sich die Frage, ob mit dieser Formulierung nur ein Streit um ein Wort angezeigt ist, das »als bloßer Name für uns gleichgültig« sein könnte,²³¹ oder es sich um eine grundsätzliche Differenz zwischen Celans Auffassung des Dichterischen und Adornos ästhetischer Theorie handelt.

Obschon Celan das »›In den Mit- oder Nachvollzug-Eintreten[*ç*]« nicht definiert, lassen sich aus den Bestimmungen, die er dem ›Mit- oder Nachvollzug« entgegengesetzt, dessen Umriss erschließen.²³²

227 BCA 16, 52 (A 29,2; Hervorh. F.Ch.).

228 Ebd. (Hervorh. F.Ch.).

229 Ebd. Die Formulierung verdeutlicht, dass Celan beabsichtigte, auch vor dieser Passage in der Rede *Von der Dunkelheit des Dichterischen* auf den ›Mit- und Nachvollzug« einzugehen.

230 Ebd., 53 (A 30,2).

231 So bekanntermaßen Hegel über den Begriff der Ästhetik (*Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 1, 3).

232 Das Anführungszeichen, das Celan vor das »In den Mit- oder Nachvollzug-Eintreten« setzt (ein schließendes Anführungszeichen fehlt; vgl. BCA 16, 52, Anm.), zeigt nicht nur eine Distanzierung von dem Begriff an, der nach Celans Auffassung nichts bezeichnet, was es gäbe, sondern indiziert offenbar

Wenn Celan das Gedicht nachgerade durch dessen Einmaligkeit bestimmt – »das Gedicht ist, da es eben das Gedicht ist, einmalig, unwiederholbar«²³³ –, so eröffnet er damit eine Differenz zwischen dem Gedicht als einmaligem Sprachereignis und der durchaus wiederholbaren allgemeinen Sprache des Gedichts, das als Reinschrift oder Druckerzeugnis reproduziert ebenso wie immer wieder neu gelesen werden kann. Das Gedicht ist einmalig nur als Ereignis seines Sprachwerdens, das nur einmal »passiert«.²³⁴ Einmalig ist aber nicht die Sprache, die es verwendet. Denn die Dunkelheit des Dichterischen bezeichnet in Celans Notaten von 1959 nicht die Verwendung seltener Wörter, wie sie dann seine eigenen späten Gedichtsammlungen prägt, eine sperrige Syntax oder weitere klassische Merkmale der *obscuritas*, die schon in der Antike umfassend definiert wurden und teilweise von Hugo Friedrich aufgegriffen werden.²³⁵ Sie ist auch nicht eine Rechtfertigung von Celans »eigenwilliger« Sprache,²³⁶ sondern eine *allgemeine* Bestimmung des Dichterischen – ebenso wie Adorno die von ihm so genannte hermetische Dichtung der Moderne keineswegs als Paradigma der Unverständlichkeit hervorhebt. Weder Celan noch Adorno kennzeichnen mit der Dunkelheit bzw. Unverständlichkeit ein spezifisches Kriterium moderner Dichtung. Adorno hält unmissverständlich fest, »die gescholtene Unverständlichkeit der hermetischen Kunstwerke« sei »das Bekenntnis des Rätselcharakters aller Kunst«.²³⁷ Am unverständlichsten sind so gerade *nicht* die neuesten Kunstwerke, sondern die älteren, scheinbar verstandenen, deren Rätselcharakter verschüttet ist: »Allgemein gilt, daß die von Tradition und öffentlicher Meinung als verstanden approbierten unter ihrer gal-

dessen Verwendung auf »Bundes- und anderer Ebene« (ebd. [A 29,2]). Weder Wiedemann und Badiou (PaN) noch Böschstein und Schull (TCA/M) vermerken in den Kommentaren ihrer Ausgaben, woher die Formulierung stammen könnte. Die ähnliche Wendung »Nach- und Mitvollzug« findet sich zwar in Heideggers 1953 publizierter und von Celan im September und Oktober 1954 intensiv gelesener *Einführung in die Metaphysik* (GA 40, 91; vgl. zu Celans Lektüre Richter, Alac, Badiou, *Paul Celan*, 339–355). Die »Bundesebene« deutet aber möglicherweise auch auf einen (bildungs)politischen Zusammenhang, der bisher in der Forschung nicht näher umgrenzt worden ist.

233 BCA 16, 53 (A 30,2).

234 Ebd., 35 (F 21,4).

235 Vgl. zu den Charakteristika der *obscuritas* das Kapitel »Zur *obscuritas* in der antiken Rhetorik« oben, zu Friedrich die vorangehenden Ausführungen.

236 Vgl. zum »Eigenwilligen« von Celans Sprache die Überlegungen zu den Aphorismen oben sowie die Äußerung im Brief an Max Rychner vom 3. 3. 1949 (BCA 15,2, 41).

237 GS 7, 186.

vanischen Schicht sich in sich zurückziehen und vollends unverständlich werden; die manifest unverständlichen, die ihren Rätselcharakter unterstreichen, sind potentiell noch die verständlichsten.«²³⁸ Ebenso hält Celan fest, dass die »konstitutive Dunkelheit«²³⁹ des Gedichts nicht nur für die neuere Lyrik gelte: »Weshalb uns die Gedichte früherer Epochen »verständlicher« vorkommen als die unserer Zeitgenossen? Vielleicht auch deshalb, weil sie sich als Gedichte, d.h. mitsamt ihrem Dunkel schon verflüchtigt haben ...«²⁴⁰ Die Einmaligkeit des Gedichts wird von Celan als Dunkelheit bestimmt, weil sie sich einem Leser, einer Leserin ebenso wie der Autorin, dem Autor nach dem einmaligen »Passieren« des Gedichts entzieht. Die Entstehung des Gedichts kann nicht »mit- oder nachvollzogen« werden. Denn der Mitvollzug müsste ebendas reproduzieren, was bei Celan per definitionem das Gedicht bestimmt, aber nicht vergegenwärtigt werden kann: das einmalige Sprechen, das das Gedicht qua »Gedichtdunkel«²⁴¹ ist.

Damit ist gerade die Genesis des Gedichts dasjenige, worauf nach Celans Poetik nicht zugegriffen werden kann. Die Rede vom Gedicht soll sich nicht auf die Entstehung des Gedichts beziehen – wohl aber darauf, dass es entstanden ist: »!! Nirgends von der Entstehung des Ge-

238 Ebd.

239 BCA 16, 40 (A 15,1).

240 Ebd., 67 (F 17,2). – Dieses Notat steht im Widerspruch zu Kim Teubners Deutung der »Dunkelheit« bei Celan (Teubner, »*Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen*«, 267–272), wonach sich diese »auch auf Auschwitz zurückführen« lasse (ebd., 267) und die Dichtung »nach Auschwitz« in ihr der Dichtung »vor Auschwitz« entgegengestellt sei: »Denn das Gedicht zielt nicht auf eine klare, »helle« Aussage, wie es Dichtung vor Auschwitz noch möglich gewesen sein mag, sondern nach Auschwitz geht es um ein Sprechen, das die Gegensätze nicht klar scheidet, das Spielraum lässt für Unentschiedenes« (ebd., 269). Zweifellos ist Celans Poetik der Dunkelheit eine Poetik »im Angesicht der Shoah« (vgl. Amir Eshel, *Zeit der Zäsur. Jüdische Dichter im Angesicht der Shoah* [Heidelberg 1999]). Aber das Wort »Dunkelheit« bezieht sich in Celans eigenem Gebrauch (auf den sich auch Teubner bezieht, »*Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen*«, 267) nicht auf bestimmte Charakteristika seiner Gedichte, sondern auf das Dichterische überhaupt. Dieses Denken des Dichterischen als Dunkelheit steht Adornos Diktum, dass »es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben« (GS 10.1, 30), strikt entgegen; denn aufgrund der »Dunkelheit des Gedichts«, die für Celan der »Dunkelheit des Todes« entspricht, »zählt das Gedicht, als das des Todes eingedenk bleibende, zum Menschlichsten am Menschen« (BCA 16, 35 [F 21,5]). Deshalb wäre mit Celan eher zu sagen, dass es unmöglich wurde, *keine* Gedichte zu schreiben (nicht als Tatsachenfeststellung, sondern wie bei Adorno im Sinne eines Imperativs) oder auf andere Weise »des Todes eingedenk« zu bleiben.

241 BCA 16, 52 (A 29,2).

dichts sprechen; sondern immer nur vom entstandenen Gedicht!!«²⁴² Von der Genese des Gedichts kann nicht gesprochen werden, weil diese als etwas Einmaliges nicht wiederholt werden kann. Aber *dass* das Gedicht entstanden ist, dass es also ebendieser Einmaligkeit entspringt, ist der – gewissermaßen entrückte – Zentralpunkt von Celans Poetik der Dunkelheit. Die zunächst etwas merkwürdig erscheinende Formulierung, dass »immer nur vom entstandenen Gedicht« gesprochen werden soll, setzt also eine Differenz zwischen dem Entstandensein – das für das Gedicht als singuläres Zur-Sprache-Kommen wesentlich ist, aber für die Lesenden, auch für den Autor Celan als Leser seiner Gedichte, im Dunkeln bleibt – und dem zum Scheitern verurteilten Versuch, auf die Entstehung in diesem Sinne zuzugreifen und damit die »konstitutive Dunkelheit«²⁴³ des Gedichts zu erhellen.

Demgegenüber orientiert sich Adornos Ästhetik an der »Logik« des »Produziertseins« der Kunstwerke.²⁴⁴ Das ästhetische Verstehen will das Entstandensein des Kunstwerks nicht nur feststellen, sondern immanent, bis in die feinsten Verästelungen hinein, nachvollziehen: die Mimesis, die das Kunstwerk ist, mimetisch wiederholen. Adornos Bestimmung im Valéry-Essay, »Kunstwerke von innen, in der Logik ihres Produziertseins zu sehen«, sei »wohl die allein mögliche Gestalt von Ästhetik heute«,²⁴⁵ wird in der nachgelassenen *Ästhetischen Theorie* durch ihren ebendort nachdrücklich hervorgehobenen gegenwendigen Bezug zur Unverständlichkeit des Kunstwerks, die den mimetischen Zugriff auf die »Logik des Produziertseins« durchbricht, wesentlich modifiziert. Dennoch bleibt das ästhetische Verstehen in diesem Sinn auch in der *Ästhetischen Theorie* ein zentraler Bestandteil von Adornos Philosophie der Kunst. Wenn beide, Celan und Adorno, eine »konstitutive Verdunklung«²⁴⁶ bzw. eine »konstitutive Dunkelheit«²⁴⁷ des Kunstwerks oder Gedichts voraussetzen und darin ebenso wie im damit verbundenen ethischen Impuls zunächst übereinzukommen scheinen, ist das bei Adorno komplementär zur Unverständlichkeit entworfene ästhetische Verstehen gerade so konzipiert, dass es die »konstitutive Dunkelheit« Celans aufhobe. Zwar stehen auch bei Adorno Verdunkelung und ästhetisches Verstehen in einer unaufhebbaren Spannung. Dass Verstehen und Unverständ-

242 Ebd., 37 (A 11,5).

243 Ebd., 40 (A 15,1).

244 GS 11, 159.

245 Ebd.

246 GS 7, 185.

247 BCA 16, 40 (A 15,1).

lichkeit nicht übereinkommen können, macht gerade die Dynamik von Adornos ästhetischer Theorie aus, ist ihre Ermöglichung und ihr Movens. Das »Verstehen im obersten Sinn«,²⁴⁸ das sie zusammenbrächte, ist als Telos der *Ästhetischen Theorie* nur ein Regulativ der Ästhetik, kein Ende, das zu erreichen wäre. Und auch bei Celan gibt es nicht nur die Dunkelheit des Gedichts, sondern mit und aufgrund dieser Dunkelheit »die Möglichkeit der Interlinearversion«,²⁴⁹ die sich zum Gedicht anders denn nur negativ, also keineswegs nur nicht verstehend verhält. Aber dieses verstehende Verhalten ist bei Celan grundsätzlich anders als bei Adorno bestimmt: Nicht einer »Erschütterung« des Ich, die das Subjekt als Betrachter des Kunstwerks in diesem gleichsam zum Verschwinden bringt,²⁵⁰ gilt Celans Augenmerk in der »Interlinearversion« als Bezug des Verstehens, sondern ebendem Ich, das im »Verstehewollen«²⁵¹ keineswegs verschwindet.

Greift Celan zur Bestimmung des Verhältnisses zwischen dem Gedicht und seinen Leserinnen und Lesern (»Sie und ich, die es [das Gedicht] lesen«²⁵²) auf den Begriff der Interlinearversion zurück, so ist seine Poetik der Übersetzung, wie er sie im Brief an Dedecius umreißt, nicht nur für das Übersetzen von Gedichten relevant, sondern ebenso im Hinblick auf die Lektüre überhaupt: auf das Lesen als – wie ich es oben genannt habe – »Beziehungsform«. Entscheidend für Celans Poetik und deren Differenz zu Adornos ästhetischer Theorie ist das Verhältnis der Begriffe »Nachsprechen« und »zweites Sprechen«, die Celan im Brief an Dedecius verwendet. Noch das »allerwörtlichste[] Nachsprechen des Vorgegebenen«, also des zu übersetzenden Gedichts, bleibe, »faktisch, immer ein Nachsprechen, ein zweites Sprechen; noch im (scheinbar) restlosen »Aufgehen« bleibt der »Aufgehende« mit seiner – auch sprachlichen – Einmaligkeit, mit seinem Anderssein.«²⁵³ Das »allerwörtlichste Nachsprechen« wäre im Zusammenhang der Interlinearversion, die Celan mit Benjamins Essay *Die Aufgabe des Übersetzers* anführt,²⁵⁴ die Übertragung eines Gedichts Wort für Wort, und das hieße auch:

248 GS 7, 185.

249 BCA 16, 52 (A 30,1).

250 GS 7, 364. Diese Erschütterung stellt Adorno an den Anfang des ästhetischen Verstehens; vgl. dazu oben im Kapitel zur »Ästhetik der Unverständlichkeit« die Ausführungen zu den Passagen von Adornos Ästhetik-Vorlesungen, die im Passus zur Erschütterung in der *Ästhetischen Theorie* kulminieren.

251 BCA 16, 52 (A 29,2).

252 Ebd., 53 (A 30,2).

253 Paul Celan am 31.1.1960 an Karl Dedecius, zit. nach der Transkription von Sanmann, *Poetische Interaktion*, 388f.

254 Vgl. ebd., 389.

die mimetische Angleichung der Syntax in der Übersetzung an die Ausgangssprache, wie sie Michael Theunissen im Hinblick auf Hölderlins Pindar-Übertragung als »Mimesis ans Fremde« und als »Hingabe« bezeichnet hat.²⁵⁵ Diese Form der »Mimesis ans Fremde« scheint genau Adornos »Mitvollzug« als Mimesis der Mimesis zu entsprechen. Auch rezeptionshistorisch ist Adornos Begriff des Mitvollzugs als potenziert Mimesis in dieser Linie zu sehen. Denn Adornos Begriff verdankt sich nicht zuletzt den Ausführungen zur Mimesis bei Benjamin,²⁵⁶ der seinerseits, orientiert an Hölderlins späten Übersetzungen, einen Begriff der Interlinearversion prägt, den wiederum Celan kritisch aufgreift. Aber auch diese äußerste Möglichkeit der Übersetzung bleibe, so Celan, »ein Nachsprechen«. Scheint der Begriff des »Nachsprechens« eine gewisse Nähe zu einem »Mit- und Nachvollzug« aufzuweisen, den Celan gerade vermeiden will, ja für unmöglich hält, unterstreicht er das »nach« und gibt ihm damit einen *temporalen* Sinn. Obgleich durch die Übersetzung *verbum pro verbo* das Gedicht »nachgesprochen« wird und dies Adornos Begriff des »Nachfahrens« in den *Noten zur Literatur* zu entsprechen scheint,²⁵⁷ ist das Nachfahren bei Celan ein »Nachsprechen«. Den Sinn des Präfixes »nach« wendet Celan von einem mimetischen Nachsprechen (»nach« im Sinne von *ad*), das mit dem Nachgesprochenen identisch wäre, zu einem Nachsprechen, das später als das Nachgesprochene erfolgt (»nach« im Sinne von *post*) und deshalb nicht mit diesem identisch sein kann. In der Nuance dieser Bedeutungsverschiebung – und der entsprechenden Unterstreichung von »nach« – ist das ganze Gewicht von Celans Poetik und Ethik enthalten. Denn dadurch ist das »Nachsprechen« ein, wie es heißt, »zweites Sprechen«. Dieses »*zweite* Sprechen« ist nicht defizitär; es ist, wie das »erste Sprechen« (das Gedicht), ein einmaliges Sprechen eines Menschen, das zum ersten Sprechen in ein Verhältnis tritt, statt es ersetzen zu wollen, und damit ein Gespräch eröffnet. Defizitär wäre es nur dort, wo es vorgäbe, die sprachliche »Einmaligkeit« des Gedichts unvermittelt wiederzugeben.

Während also Adornos Philosophie der Kunst ihren Nukleus, der in der Ästhetik-Vorlesung von 1958/59 angelegt und in der *Ästhetischen Theorie* ausgebildet ist, in der Erfahrung einer möglichen Suspensivierung des Ich im Angesicht des Kunstwerks hat und Adorno

255 Michael Theunissen, *Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit* (München 2000), 959. Vgl. zu diesen Zusammenhängen im Einzelnen Verf., *Eine andere Sprache*.

256 Vgl. Nicholsen, *Aesthetic Theory's Mimesis of Walter Benjamin*.

257 Vgl. GS 11, 433.

darin auch den ethischen Anspruch seiner ästhetischen Theorie fundiert, nicht gewaltsam gegenüber ihrem Gegenstand zu verfahren, bleibt bei Celan nicht nur entscheidend, wer das Gedicht in einem unwiederholbaren Hier und Jetzt geschrieben hat, sondern auch, wer das Gedicht liest. Die »Begegnung mit dem Gedicht«, von der Celan spricht,²⁵⁸ ist eine befremdende »Begegnung mit einem Fremden«, ²⁵⁹ die zwei Menschen ins »Gespräch«²⁶⁰ bringt – oder sogar drei. Denn der Satz »»Camarado, das ist kein Buch, wer dies berührt, berührt einen Menschen««, den Celan im selben Notat zur »Begegnung« und in einem weiteren Notat der Entwürfe *Zur Dunkelheit des Dichterischen* zitiert,²⁶¹ ist, wie bereits vermerkt, Walt Whitmans Gedicht *So Long!*, dem Schlussgedicht der *Leaves of Grass* in den von Celan benutzten Ausgaben, in der Übersetzung Gustav Landauers entnommen.²⁶²

258 BCA 16, 41 (A 16,1).

259 Ebd.

260 Ebd.

261 Ebd. sowie ebd., 35 (F 21,3): »Im Gedicht geschieht nicht Mitteilen, sondern Sichmitteilen. (>Camarado, wer dies berührt, ...<«.

262 Zu Gustav Landauer bemerkt Celan in der Büchner-Preis-Rede, dass er mit seinen »Schriften« aufgewachsen sei (BCA 15,1, 36). In Celans nachgelassener Bibliothek finden sich eine englischsprachige Ausgabe der *Leaves of Grass* (Walt Whitman, *Leaves of Grass* [London u.a. 1909]; BPC:QH216) sowie die Übersetzung von Hans Reisiger, deren Erwerb oder Lektürebeginn Celan auf den 6.2.1962 datiert, die ihm also wohl zur Zeit der Abfassung der Notate zur *Dunkelheit des Dichterischen* noch nicht bekannt war (Walt Whitman, *Grashalme*, neue Auswahl, übers. von Hans Reisiger [Berlin 2/3 1920]; BPC:QH217). Der 1921 erschienenen Übersetzung Gustav Landauers ist ein Vorwort von Landauer beigegeben, das den Doppelvers aus *So Long!* in Landauers eigener Übersetzung zitiert, die Celans Quelle für den Vers gewesen sein dürfte: »Camerado, dies ist kein Buch, / Wer dies berührt, berührt einen Menschen ...« (Walt Whitman, *Gesänge und Inschriften*, übers. von Gustav Landauer [München 1921], 13). Auch die von Celan benutzte englischsprachige Ausgabe weist in der »Editor's Note« auf die Wichtigkeit des Verses »Who touches this touches a man« hin (Whitman, *Leaves of Grass* [1909], 4; vgl. auch TCA/M 238f., Anm. 422). Allerdings weicht Celans Zitat des Doppelverses in den zwei Notaten der Entwürfe zur *Dunkelheit des Dichterischen* in dreierlei Hinsicht von Landauers Übersetzung leicht ab: Erstens verwendet Celan statt des von Whitman wie auch von Landauer und Reisiger verwendeten »Camerado« die romanisierte Anrede »Camarado«; zweitens gebraucht Celan statt des Demonstrativums »dies« (»dies ist kein Buch«) ein »das« (»das ist kein Buch«); drittens ist bei Celan der auf das »Buch« folgende Versbruch nicht angezeigt. Während Landauers Übertragung dessen ungeachtet als die wahrscheinliche Quelle des Zitats erkennbar bleibt, ist anzunehmen, dass Celan hier wie auch an anderer Stelle (vgl. die Bemerkungen zu Šestov im vorangehenden Kapitel) aus dem Gedächtnis zitiert, sich also an das Gedicht *erinnert* – wie auch im Gedicht selbst in den auf die Anrede folgenden Versen gefordert wird (»do not forget me«; Whitman, *Leaves of Grass* [1909], 460) –,

Zu dem »Menschen«,²⁶³ der das Gedicht geschrieben hat, ja das Gedicht bzw. das Buch – die Gedichtsammlung *Leaves of Grass* – »ist« (Whitman), und dem Leser (Celan, der sich in dem Notat zu Whitmans Gedicht verhält) tritt das von Celan so genannte »zweite Sprechen« des Übersetzers (Landauer).

Die »Theorie«, die Celan an dieser Stelle artikuliert, ist dabei weder eine abstrakte, vom Gedicht gelöste Ästhetik noch eine normative Ethik. Vielmehr entwirft sie als *drittes Sprechen* ihre Einsichten in Auseinandersetzung mit ihrem Gegenstand, einem Gedicht, das die Theorie nicht einfach präfiguriert – als sagten Whitmans Verse bereits, was Celan sagen will –, sondern in der die Theorie und dasjenige, worüber sie spricht (das Gedicht), bzw. dasjenige, wovon sie sprechen will (die Dunkelheit des Dichterischen), sich überkreuzen. Die Verse von Walt Whitman, Gustav Landauers Übersetzung der Verse und Celans Lektüre der Übersetzung *entsprechen* dem Verhältnis, das Celan mit der Rede *Von der Dunkelheit des Dichterischen* zu umreißen versucht, und zwar so, dass Whitmans Verse in Landauers Übersetzung selbst dieses Verhältnis *aussprechen*, so wie Celan die Verse *liest*. Das Verb »berühren« zeigt dabei das durch die »Dunkelheit des Dichterischen« bestimmte Verhältnis an, das weder eine Aneignung ist – denn der Mensch und das Gedicht als dessen einmaliges Sprechen entziehen sich dem Leser, der wiederum selbst als Einzelner spricht – noch sich überhaupt nicht auf das Gedicht und den Menschen, der spricht, beziehen könnte, sondern diesen Bezug in der Berührung herstellen will. Die »Berührung« indiziert einen, wenn man so will, tangential-atangentialen Bereich der Dichtung: eine Berührung ohne Berührung.²⁶⁴

Der Satz von Whitman bzw. Landauer beginnt mit der Anrede an ein Du, »Camarado«, auf die in der letzten Strophe des Gedichts die vom »Buch« an seine Leserin, seinen Leser gerichtete Anrede folgt: »Dear friend whoever you are«²⁶⁵/»Mein teurer Freund, wer du auch

dabei aber den Wortlaut leicht transformiert. Für eine Zitation aus dem Gedächtnis spricht auch, dass Celan den Vers zunächst verkürzt niederschreibt (»Camarado, wer das berührt, berührt einen Menschen«) und erst darauf folgend zwischen den Zeilen das Zitat vervollständigt (vgl. BCA 16, Abb. 41 im Anhang). Vgl. zu dem Zitat mit Blick auf Landauer neuerdings auch die Ausführungen bei Caradonna, *Opak*, 207–212.

263 BCA 16, 41 (A 16,1).

264 Diese Wendung übernehme ich von Antje Kapust, *Berührung ohne Berührung*. Ethik und Ontologie bei Merleau-Ponty und Levinas (München 1999), vgl. hier bes. 10 und zu Celan 143.

265 Whitman, *Leaves of Grass* [1909], 460.

seist«,²⁶⁶ und wo es weiter heißt: »take this kiss, / I give it especially to you, do not forget me«²⁶⁷/»nimm diesen Kuß, / Ich gebe ihn dir besonders, vergiß mich nicht«.²⁶⁸ Das Gedicht *So Long!* spricht schon mit dem Titel von einem Abschied, der sich gleichsam als Tod des Ich herausstellt – das letzte Wort des Gedichts und zugleich das letzte Wort des Buchs ist »dead«. ²⁶⁹ Der von Celan zitierte Satz steht also in einem Gedicht, das, von Celans Poetik her gelesen, eine Beziehung zwischen dem sterblichen Autor, dem Gedicht und dem Leser, der Leserin ins Werk setzt. Dabei ist die von Celan gelesene Adresse an den Leser, die Leserin bei Whitman in der Version der Verse, die Teil des zunächst separat publizierten Supplements *Passage to India* ist,²⁷⁰ durch den Titel noch expliziter markiert, der im Supplement »To the Reader at Parting« lautet.²⁷¹ Celan zitiert aus der die *Leaves of Grass* beschließenden Version die Stelle, die in der Anrede das Verhältnis zum »Buch«, das das Gedicht enthält, als »Berührung« benennt (»wer dies berührt, berührt einen Menschen«), und erläutert nach dem Zitat:

Nur [aus] {von} dieser Berührung – die keine »Fühlungnahme« ist – gibt es den Weg in die Intimität. Aisthesis genügt hier nicht, der Mensch ist mehr als sein Sensorium[.→]; [E→]es geht, da es um Sprache geht, um ein Gespräch: ([noesis genügt] ([nicht]; es geht um den Neigungswinkel, unter dem man zueinanderkam; es geht [um Schicksal.] {, wie bei jeder [wirklichen] Begegnung, um das Hier und Jetzt, um Ort und Stunde.) Über beiden lager[n→]t, ~[si]_Σ lagert und umreißt sie –) und das ist seit Hegel oft wiederholt worden – ein Schatten:²⁷²

266 Whitman, *Grashalme* [1920], 153.

267 Whitman, *Leaves of Grass* [1909], 460.

268 Whitman, *Grashalme* [1920], 153.

269 Der letzte Vers spricht prolongiert und modifiziert Hamlets Satz »I am dead« (der im Übrigen ebenfalls einen Adressaten hat, nämlich Horatio, an den Hamlet den Satz zweimal richtet): »I am as one disembodied, triumphant, dead.«/»Ich bin gleich wie entkörper, triumphierend, tot.« (Whitman, *Leaves of Grass* [1909], 461/Whitman, *Grashalme* [1920], 154)

270 Vgl. Walt Whitman, *Leaves of Grass*, Norton Critical Edition, hg. von Sculley Bradley und Harold W. Blodgett (New York 1973), 410, Anm.

271 Ebd., 604. Vgl. auch das Gedicht *Now Lift Me Close* (ebd.), dessen spätere Bearbeitung *To the Reader at Parting* ist, sowie die dazugehörigen Erläuterungen der Herausgeber ebd., 604f. und 502f.

272 BCA 16, 41 (A 16,1). Der Doppelpunkt am Ende des Notats verweist auf eine Fortsetzung, die Celan entweder nicht ausgeführt hat oder die im Konvolut nicht erhalten ist.

Die »Intimität«, zu der diese »Begegnung« zwischen dem »Menschen«, der das Gedicht geschrieben hat, und dem Leser oder der Leserin einen »Weg« eröffnet, ist an eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Ort gebunden, ja es »geht« in dieser Begegnung »um das Hier und Jetzt, um Ort und Stunde«. Diese wie das Entstehen des Gedichts auch ihrerseits einmalige Raumzeitlichkeit der »Begegnung mit dem Gedicht«²⁷³ ist weder nur der Wahrnehmung noch dem Denken verpflichtet – »Aisthesis genügt hier nicht«.²⁷⁴ Damit weist Celan zum einen unter dem Stichwort »Sensorium« implizit die auch von Gustav René Hocke aufgenommene Formulierung aus Gottfried Benns Marburger Rede *Probleme der Lyrik* zurück,²⁷⁵ wonach die »Funktion« der Wahrnehmung, die »Reizbemerkung« – von Benn zunächst erklärt durch das »Flimmerhaar« bei »Organismen des unteren zoologischen Systems«, dann auf den Menschen und die Leserinnen und Leser von Gedichten übertragen –, »der Chiffre, ihrem gedruckten Bild, der schwarzen Letter, ihr allein« gelte.²⁷⁶ Der »Weg in die Intimität«, den Celan zeichnet, zielt gerade nicht nur auf die »schwarze Letter« auf der Buchseite; denn das Buch »ist kein Buch«, wie Celan mit Whitman und Landauer schreibt.

Zum anderen fügt Celan in den Randgang der Seite mit Verweiszeichen ein,²⁷⁷ dass über dem »Hier und Jetzt«, über »Ort und Stunde« ein »Schatten« lagere, und spielt mit der Bemerkung »und das ist seit Hegel oft wiederholt worden« wohl auf Hegels berühmte Analyse des sich der Sprache stets entziehenden Jetzt und Hier in der *Phänomenologie des Geistes* an.²⁷⁸ Wenn es eine raumzeitliche Ein-

273 Ebd.

274 Celan ergänzt an dieser Stelle, streicht dann aber, wie oben zitiert: »[N]oesis genügt nicht«. Die Streichung dürfte vor allem der Arbeit an der Formulierung geschuldet sein. Denn es ist nicht nur aus dem argumentativen Zusammenhang kaum anzunehmen, dass Celan mit der Streichung markiert, dass die Noesis ihrerseits genüge; er lässt die Formulierung »noesis genügt nicht« in ähnlichem Zusammenhang stehen (ebd., 54 [A 31,2]) und fügt sie an anderer Stelle zumindest provisorisch hinzu: »Aisthesis allein (+ noesis?) genügt nicht« (ebd., 38 [A 14,1]).

275 Vgl. PaN 661.

276 Benn, *Probleme der Lyrik*, 518f.

277 Vgl. BCA 16, Abb. 41 im Anhang.

278 Vgl. das Kapitel zur »sinnliche[n] Gewißheit« in Georg Wilhelm Friedrich Hegels *Phänomenologie des Geistes*, hg. von Hans-Friedrich Wessels und Heinrich Clairmont (Hamburg 1988), 69–78. Der Hinweis auf Hegels *Phänomenologie* findet sich übereinstimmend sowohl im Kommentar der Tübinger Ausgabe (TCA/M 239) als auch in den Anmerkungen zur kritischen Ausgabe der *Prosa aus dem Nachlaß* (PaN 662); ebenso verweisen umgekehrt Richter, Alac, Badiou, *Paul Celan*, 137, bei den Angaben zu der *Meiner*-Ausgabe der

maligkeit der Entstehung des Gedichts gibt, so ist diese Einmaligkeit dem Leser, der Leserin *nicht präsent*. Zugleich begibt sich aber die Leserin oder der Leser vom eigenen »Hier und Jetzt« her, das *wiederum* einmalig ist, in einem »zweiten Sprechen« auf den »Weg in die Intimität«. Diese Intimität besteht nicht in einer Übereinkunft mit dem »ersten Sprechen« des Gedichts, sondern entwirft als Bewegung – denn es geht um den »Weg in die Intimität« – ein Verhältnis zwischen den beiden. Dieses Verhältnis bezeichnet Celan als »Gespräch«, das, wenn man so will, in der Dunkelheit stattfindet, da das Gedicht, sein einmaliges »Hier und Jetzt«, »unwiederholbar«²⁷⁹ ist. Denn in der Sprache ist ein »Hier und Jetzt« *verallgemeinert*, also gerade nicht mehr einmalig, wie man mit Hegel, auf den Celan im Notat verweist, feststellen kann – und das gilt, wie Hegel ausführt, für das von Celan genannte »Hier und Jetzt« ebenso wie für ein »Ich«:

Indem ich sage, dieses Hier, Itzt oder ein einzelnes, sage ich ALLE diese, alle Hier, Itzt, einzelne; ebenso indem ich sage, Ich, dieser einzelne Ich, sage ich überhaupt, ALLE Ich; jeder ist das, was ich sage; Ich, dieser, einzelne, Ich. Wenn der Wissenschaft diese Forderung, als ihr Probiertein, auf dem sie schlechthin nicht aushalten könnte, vorgelegt wird, ein sogenanntes dieses Ding, oder einen diesen Menschen, zu deduzieren, konstruieren, a priori zu finden oder wie man dies ausdrücken will, so ist billig, daß die Forderung sage, welches dieses Ding oder welchen diesen Ich sie meine; aber dies zu sagen ist unmöglich.²⁸⁰

Die Zeit der Deixis ist schon im Akt des Zeigens vergangen: »Es wird das Itzt gezeigt; dieses Itzt. Itzt; es hat schon aufgehört zu sein, indem es gezeigt wird; das Itzt, das ist, ist ein anderes, als das gezeigte [...].«²⁸¹ Deshalb ist der Satz »Das Itzt ist die Nacht«²⁸² ebenso wahr wie »das Itzt ist Tag.«²⁸³ Dass das Jetzt die »Nacht« sei, ist freilich nur ein »Beispiel«;²⁸⁴ zugleich zeigt es aber die

Phänomenologie des Geistes, die Celan benutzt hat (BPC:R186), auf dieses Notat.

279 BCA 16, 53 (A 30,2).

280 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, 73.

281 Ebd., 75.

282 Ebd., 71.

283 Ebd., 74

284 Ebd., 71.

Dunkelheit des Jetzt, die Abstraktion in der Deixis an. Was so gezeigt werden soll, ist schon im Zeigen vergangen und kann nicht gesagt werden, »weil das sinnliche Diese, das gemeint wird, der Sprache, die dem Bewußtsein, dem an sich Allgemeinen, angehört, u n e r r e i c h - b a r i s t.«²⁸⁵

Während also ein »Hier und Jetzt« in der Sprache, auch in der Sprache der Dichtung, stets entzogen bleibt, da es nicht wiederholbar ist, geht es dennoch im Dichterischen, wie Celan es entwirft, gerade um dieses bestimmte, unwiederholbare »Hier und Jetzt«. Ja das »Gedicht« *ist*, in Celans Terminologie, die Einmaligkeit dieses »Hier und Jetzt«. Zu einem Gedicht kann sich eine Leserin, ein Leser demgemäß nur verhalten, wenn sie oder er es als diese entzogene Einmaligkeit, als »Gedichtdunkel«,²⁸⁶ wahrnimmt. Wenn das Gedicht sich dabei »zur Interlinearversion« darbietet und zu ihr auffordert,²⁸⁷ so ist das »Hier und Jetzt« derjenigen oder desjenigen, der oder die das Gedicht liest, ebenso wesentlich wie die Einmaligkeit des Gedichts. Genauer: Es gibt ein zweites »Hier und Jetzt«, das das Verhältnis der beiden raumzeitlichen Einmaligkeiten, der Entstehung und der Lektüre, anzeigt. Dieses Hier und Jetzt der Lektüre hat sein eigenes Recht, das nicht darin besteht, das Gedicht ersetzen zu können, sondern darin, als ›zweites Sprechen‹ neben es zu treten. Das Gedicht, wie Celan es zu verstehen sucht, spricht zwar aus einer entschiedenen Ferne, fordert aber zugleich zum eigenen, zweiten Sprechen auf und deshalb in einem durchaus unmetaphorischen Sinn zum »Gespräch« – zum Gespräch aus der Ferne, das nicht das eigene mit dem anderen Sprechen verwechselt.

Vor diesem Hintergrund erhält eine Klammerbemerkung Celans in einem Brief an Adorno einen möglichen präzisen Sinn. Im Frühjahr 1961 hielt Adorno in Paris Vorlesungen am Collège de France, die in die 1966 publizierte *Negative Dialektik* eingegangen sind.²⁸⁸ In einem kurzen Brief Celans, der auf Adornos Einladung folgt, die Vorlesungen zu besuchen, und ihn um Verzeihung bittet, »wenn ich morgen und am kommenden Dienstag nicht unter Ihren Zuhörern bin«, heißt es nach der Anrede an den ›lieben, verehrten Herrn Professor‹: »Ich fühle mich sehr allein, ich bin sehr allein – mit mir

285 Ebd., 77.

286 BCA 16, 52 (A 29,2).

287 Ebd. (A 29,3).

288 Vgl. den Kommentar zu Adorno, Celan, *Briefwechsel 1960–1968*, 185f., sowie Gellhaus, *Das Gespräch im Gebirg*, 215f.

und meinen Gedichten (was ich für ein und dasselbe halte).«²⁸⁹ Die Formulierung »ich bin sehr allein« impliziert wohl nicht zuletzt die Zusammenhänge des im Juli 1959 – also unmittelbar vor der Arbeit am Vortragsprojekt *Von der Dunkelheit des Dichterischen* – verpassten Gesprächs zwischen Celan und Adorno und die daraus erwachsene Erzählung *Gespräch im Gebirg*²⁹⁰ sowie die Situation nach den Plagiatsvorwürfen gegen Celan.²⁹¹ Aber die entscheidende Formulierung, die über diese überaus wichtigen Zusammenhänge hinausweist und scheinbar ganz nebenher Celans Auffassung des Dichterischen artikuliert, ist die Klammerbemerkung »(was ich für ein und dasselbe halte)«. Wenn Celan feststellt, dass er sich selbst und seine Gedichte »für ein und dasselbe« hält, so ist das vor dem Hintergrund seiner Ausführungen zur *Dunkelheit des Dichterischen* kaum so zu verstehen, dass er Schriftzeichen auf dem Papier oder deren Lektüre mit seiner Person gleichsetzen würde. Vielmehr bezeichnet das Wort »Gedicht« bei Celan das Unwiederholbare eines Sprechens, das für eine Leserin, einen Leser nicht gegenwärtig ist, sondern im Dunkeln liegt, aber gerade darin das Lesen des Gedichts und damit auch das Bedeuten der Schriftzeichen auf dem Papier wesentlich bestimmt. Das Alleinsein »mit mir und meinen Gedichten« zeigt dabei eine Differenz im Selbstverhältnis an, die in Celans Ausführungen zur »Dunkelheit« auch das Verhältnis des Autors – desjenigen, »der es [das Gedicht] schreibt«²⁹² – zu seinen Gedichten bestimmt. Das Ich ist »dasselbe« wie die Gedichte, aber zugleich gibt es ein zweites – späteres – Ich, das mit den beiden nicht eins ist. Deshalb kann Celan von einem Alleinsein »mit mir und meinen Gedichten« schreiben. Mithin indiziert die Formulierung die Distanz einer Lektüre, die sich als »zweites Sprechen« zu Celans Gedichten als »erstem Sprechen« verhält. Das Schreiben und das Lesen von Gedichten weisen in der für das eine ebenso wie für das andere wesentlichen Dimension der »Dunkelheit des Dichterischen« nicht auf eine Aufhebung des Alleinseins (»ich bin sehr allein«) in der Übereinkunft zwischen den beiden, sondern auf die *dynamis* der Dunkelheit, die »Möglichkeit

289 Celan an Adorno am 17.3.1961 (Adorno, Celan, *Briefwechsel 1960–1968*, 185; Celan »hatte jedoch«, wie der Herausgeber ebd. vermerkt, Adornos erste »Vorlesung am 15. März besucht«).

290 Vgl. dazu ausführlich Sieber, *Paul Celans »Gespräch im Gebirg«*; Gellhaus, *Das Gespräch im Gebirg*.

291 Vgl. Gellhaus, *Das Gespräch im Gebirg*, sowie den umfassenden Band von Wiedemann, *Paul Celan – Die Goll-Affäre*.

292 BCA 16, 53 (A 30,2).

der Interlinearversion«²⁹³ als Potentialität einer Beziehungsform, die sich an den Wörtern und der Reihenfolge der Wörter orientiert und so einen gemeinsamen Schreibraum eröffnet trotz, ja aufgrund der zeitlichen Differenz, die auch diesen Raum strukturiert.

Wenn Celan in Klammern vermerkt: »(was ich für ein und dasselbe *halte*)«, so steht neben dem Ich, das die Gedichte ›ist‹, und dem Ich, das mit sich und mit den Gedichten ›allein‹ ist, allerdings auch noch ein *drittes* Ich im Brief: jenes Ich, das diese Zusammenhänge *artikulierte* und diese Artikulation als solche kenntlich macht. Die Formulierung kann nicht einfach so gelesen werden, als würde sie sagen, es *sei* so – das Ich und die Gedichte *seien* dasselbe (möglicherweise gepaart mit Ressentiment, als glaube dem Ich niemand). Vielmehr sind auch die Überlegungen zum Dichterischen, die Celan an dieser Stelle in nuce vorbringt, von einem Ich getragen, das unter seinem »Neigungswinkel«²⁹⁴ spricht. Wenn Celan schreibt, er *halte* Ich und Gedichte für »dasselbe«, so heißt das auch, dass *er* sie für dasselbe hält. Auch der Brief an Adorno ist ein ›Gespräch‹ in dem Sinne, dass Celan zumindest den Versuch unternimmt, mit Adorno in brieflicher Weise nicht etwa nur Argumente dazu auszutauschen, was ein Gedicht sei, oder sich über ein (anderes) Ich zu verständigen, das seine Gedichte sind, sondern wiederum als Ich zu sprechen – und mit Blick auf Celans Poetik kann man ergänzen: aus der Ferne zu sprechen und eben damit die Möglichkeit zu einem Gespräch zu eröffnen. Die epistolare Individuation reflektiert die poetische.

Obleich Celans Gedichte und seine theoretischen Äußerungen zum Dichterischen zu unterscheidende Teile seines Werks sind, ist auch das Sprechen über das Dichterische – wie in den Briefen an Adorno, wie in der Äußerung über die Verse von Whitman und Landauer – von dem mit der Rede vom Dichterischen Verhandelten, also von der Dunkelheit, nicht vollständig zu trennen.²⁹⁵ Denn wo Celan etwa als Leser von Whitman und Landauer aus einem »Hier

293 Ebd., 52 (A 30,1).

294 Ebd., 41 (A 16,1).

295 Und auch wenn man *sensu stricto* zum Werk im engeren Sinn nur die autorisiert veröffentlichten Texte zählen will, gehören dazu nicht nur die Gedichtbände und Einzelpublikationen von Gedichten, sondern auch die veröffentlichten Texte zur Poetik, die in der Bonner Celan-Ausgabe neben den publizierten Prosadichtungen versammelt sind (BCA 15). Auch die Entwürfe zum Vortrag *Von der Dunkelheit des Dichterischen* sind nicht nur persönliche Notizen, sondern auf eine Veröffentlichung qua Vortrag hin angelegt – sehr deutlich etwa in der wiederholten Anrede »Meine Damen und Herren« (BCA 16, 48 [A 23,1] sowie 61 [F 10,1]) – und damit in Celans Terminologie auf eine

und Jetzt« unter einem bestimmten »Neigungswinkel« schreibt²⁹⁶ – an einem Vortrag, den er freilich anders als die Büchner-Preis-Rede nicht gehalten, aber doch auf ein zunächst zugesagtes Vortragen hin zu Teilen entworfen hat –, so verfährt er darin so, wie zugleich von ihm anhand dieses Verfahrens beschrieben. Mit anderen Worten: Celans Überlegungen zur »Dunkelheit des Dichterischen« sind in Hinsicht auf ihren Leser, ihre Leserin und auf seine eigene Praxis als Leser in der Weise reflexiv, dass Celan im Lesen einer bestimmten Stelle das artikuliert sieht, was Lesen ist. Whitman bzw. Landauer sagt, was Lesen heißt, und er sagt es in Versen, die Celan den Vorgaben gemäß liest, die er ihnen zugleich entnimmt. Dass es sich um eine *bestimmte* Lektüre der entsprechenden Stelle handelt (auch andere Lektüren sind denkbar), ist dabei kein Mangel, sondern unhintergehbare Bedingung des Lesens – und bestärkt das Argument, dass auch in dem Lesen, das, orientiert an der Interlinearversion, am präzisesten dem zu lesenden Text folgen will, stets und notwendigerweise ein zweites Ich spricht. Celan führt damit aber auch in nuce eine Möglichkeit der Lektüre vor, die in der Dichtung selbst die Frage nach der Dunkelheit ebendieser Dichtung zur Sprache kommen sieht. Im Gespräch mit Huppert stellt Celan denn auch eines seiner eigenen Gedichte, *Sprachgütter*, in den Zusammenhang einer Begrenzung des Verstehens, unternimmt es also, sein Gedicht mit Blick auf die Frage nach dem Verstehen zu lesen, die sich sowohl beim Lesen des Gedichts *stellt* als auch im Gedicht, so wie Celan es liest, *artikuliert*.²⁹⁷ Die Literatur ist, so besehen, nicht nur Gegenstand von Theorien der Unverständlichkeit, sondern auch selbst Ort der Reflexion des Nichtverstehens von Literatur. Eine Lektüre dieser Art erzeugt freilich Interferenzen zwischen dem Gegenstand und seiner Betrachtung, die zumal bei der Frage nach der Dunkelheit, beim Problem der Unverständlichkeit die Leserin, den Leser vor methodologische Schwierigkeiten stellen; sie eröffnet aber zugleich den Blick auf die Literatur nicht nur als Medium der Erkenntnis, von dem die Reflexion ihren Ausgang nimmt, sondern auch als Ort, an dem die Reflexion je schon stattfindet.

»Besetzbarkeit« hin entworfen (vgl. ebd., 34 [F 20,1]), die allerdings nur eine vorläufige Besetzbarkeit in der vorläufigen Gestalt der Rede ist.

296 BCA 16, 41 (A 16,1).

297 Vgl. Huppert, »*Sinnen und Trachten*«, 30f., und die Bemerkungen dazu oben.

Epilog mit Kafka

»Diese Boten eines Unverständlichen spielen in allen Erzählungen
Kafkas eine grosse Rolle.«
Margarete Susman¹

In Oktavheft 5 notiert Franz Kafka einen kleinen Dialog:

- A. Was quält Dich so?
B. Alles ist mir unverständlich.
Ich verstehe nichts.²

Dass Kafka einen Dialog verfasst, ist nicht weiter ungewöhnlich. Das fünfte Oxforder Oktavheft enthält eine ganze Reihe dialogartiger Skizzen,³ und das kleine Gespräch lässt sich formal »mit den umfangreicheren Dialogentwürfen in Verbindung bringen«, die sich in Oktavheft 4 finden.⁴ Die Verwendung einzelner Buchstaben anstelle von ausgeschriebenen Namen ist für Kafkas nachgelassene Manuskripte ausgesprochen charakteristisch. Die Form eines kurzen, pointierten Dialogs zwischen »A« und »B« kann aber als geradezu klassisch bezeichnet werden: Goethe hat sie in epigrammatischen Gedichten verwendet,⁵ nach ihm auch Nietzsche, des Öfteren etwa in der *Morgenröthe*.⁶ Aber was sollte von der überkommenen, auf Zuspitzung zielenden Form her betrachtet der Witz, der *esprit* dieses Dialogs sein, was die Einsicht, die er vermittelt?

1 Margarete Susman, *Frühste Deutung Franz Kafkas (1929)*, in: dies., *Gestalten und Kreise* (Zürich 1954), 348–366, hier 360; Unterstreichung von Paul Celan in seinem Handexemplar (BPC:BK1664). Celan hat die Stelle außerdem am Rand doppelt angestrichen sowie exzerpiert (Richter, Alac, Badiou, *Paul Celan*, 544).

2 FKA, 8°Ox5, 7.

3 Vgl. ebd., 12–16, 19–23, 55f., 67f.

4 Roland Reuß, *Die Oxforder Oktavhefte 5 und 6*. Zur Einführung, in: Franz Kafka-Heft 7 (2009), 3–15, hier 3.

5 Vgl. Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I 2, 409f., 418f., 426 (*Vertrauen; Probatum est; Ursprüngliches; Zeit und Zeitung*).

6 Vgl. z.B. KSA 3, 198: »A u s e i n e r D i s p u t a t i o n. – A: Freund, Sie haben sich heiser gesprochen! – B: So bin ich widerlegt. Reden wir nicht weiter davon.« Vgl. zu Nietzsches Dialogen Claus Zittel, *Der Dialog als philosophische Form bei Nietzsche*, in: Nietzsche-Studien 45 (2016), 81–112.

»B« stellt fest, dass ihm »[a]lles [...] unverständlich« sei,⁷ dass er »nichts« verstehe. Er – oder sie, das Geschlecht der Redenden bleibt offen – antwortet damit auf die Frage von »A«, »Was quält Dich so?«. Ihn quält, dass er nichts versteht. Versteht man den Dialog so, dann widerspricht sich »B« jedoch ganz offensichtlich selbst. Denn wenn er damit auf die Frage von »A« antwortet, so hat er diese Frage, wie es scheint, *verstanden*. Seine Antwort impliziert aber, dass er sie gar nicht beantworten *könnte* – wenn ihm *alles* unverständlich wäre, könnte er auch die an ihn gestellte Frage nicht verstehen. Was der Dialog *als* Dialog, als Zwiesprache voraussetzt, nämlich das Verstehen des anderen – von »A« –, negiert »B«. Er verstehe, so sagt er, »nichts«.

Aber versteht »B« »A«? »B« könnte auch etwa in dem Sinne antworten: Ich spreche deine Sprache nicht, sie ist mir unverständlich wie einem Reisenden, der nur sagen kann, dass er von einer Sprache, die er im Übrigen nicht spricht, nichts versteht. Dafür scheint jedoch der Satz »Alles ist mir unverständlich« wenn nicht zu nuanciert formuliert, so doch mit zu großem Gewicht auf dem ersten Wort vorgebracht zu sein: »Alles«. Oder versteht »B« zwar die Worte, aber nicht so recht, worüber gesprochen wird? So ergeht es dem Erzähler einer weiteren Eintragung im fünften Oktavheft, der sich in einer »sehr große[n] Gesellschaft« befindet,⁸ aber zu seinem Leidwesen die Anwesenden nicht versteht: »Leider verstand ich trotz aller Aufmerksamkeit nicht wovon gesprochen wurde.«⁹ Eine wie auch immer perspektivierte Lektüre des Dialogs zwischen »A« und »B«, die versuchte, die Selbstwidersprüchlichkeit der Antwort von »B« aufzulösen, indem sie diese Antwort etwa auf einen bestimmten Bereich eingrenzte, bedürfte eines klärenden und erklärenden Kontextes. Ein solcher ist jedoch im handschriftlichen Zusammenhang nicht gegeben. Denn Kafka hat den kleinen Dialog mit einem beinahe die ganze Seitenbreite ausfüllenden Querstrich von den nachfolgenden Zeilen, einem Erzählfragment über einen »Beamte[n] beim Magistrat«,¹⁰ fast überdeutlich abgegrenzt und zudem oben auf der Seite direkt über

7 Die Vorsilbe »un« von »unverständlich« ist stenographiert (vgl. das Faksimile der Handschrift, FKA, 8°Ox5, 6). Die Schwierigkeit der Entzifferung der Gabelsberger-Kurzschrift überträgt damit das Verstehensproblem in die graphische Dimension der Literatur. Wer nicht aufmerksam entziffert, könnte »verständlich« lesen, wo »unverständlich« steht.

8 Ebd., 40.

9 Ebd., 43.

10 Ebd., 7.

den Dialog einen weiteren trennenden Querstrich gesetzt.¹¹ Auf der folgenden Seite des Hefts hat Kafka das Schreibgerät gewechselt. Der Dialog ist mit Tintenstift geschrieben, auf der gegenüberliegenden Seite beginnen mit Bleistift verfasste Eintragungen.¹² Ein unmittelbarer Entstehungszusammenhang mit der oft zitierten diaristischen Eintragung auf dieser Folgeseite¹³ dürfte deshalb kaum gegeben sein. Von einem ›Schreibstrom‹, von dem in der Kafka-Forschung mitunter zu lesen ist, kann an dieser Stelle keine Rede sein.¹⁴ Der Dialog steht isoliert.

Diese in der Handschrift graphisch markierte Isolation fügt sich auch nicht zu einem in sich geschlossenen, kohärenten Ganzen des Dialogs. Das Zwiegespräch ist bereits in sich zäsurirt: Es ist diskontinuierlich, weil die Frage von »A« und die Antwort von »B« bei näherer Überlegung, wie ausgeführt, nicht zusammenpassen. »B« äußert jedoch nicht nur einen Satz, der nicht zu der vorangehenden Frage zu passen scheint, sondern zwei Sätze, die sich bei aller Einfachheit der Formulierung ausgesprochen kunstvoll vom ersten Wort »Alles« zum letzten Wort »nichts« bewegen. Der zweite Satz gibt eine Art Erklärung zum ersten: »*Alles* ist mir unverständlich« heißt: »Ich verstehe *nichts*«. Der hinzugefügte Satz erscheint allerdings fast redundant – er sagt nichts anderes als der erste Satz und unterstreicht durch die chiasmisch formulierte Wiederholung die Signifikanz der Aussage. Dass »B« auf diese Weise darum bemüht zu sein scheint, seinen ersten Satz *verständlich* zu machen, ist nun aber seinerseits – ob für »A« oder für die Leserin, den Leser des Dialogs – ebenso wenig, wenn nicht noch weniger verständlich als der erste Satz.¹⁵ Denn

11 Vgl. das Faksimile der Handschrift ebd., 6.

12 Vgl. die Erläuterungen der Herausgeber ebd., 81.

13 Ebd., 8: »Falls ich in nächster Zeit ~~+~~ sterben sollte oder gänzlich lebensunfähig werden sollte – diese Möglichkeit ist gross da ich in de[r]n ~~vorletzten~~ *Nacht* letzten 2 Nächten starken Bluthusten hatte – so darf ich sagen, dass ich mich selbst zerrissen habe.«

14 Vgl. zu Kafkas Verwendung des Querstrichs und zum ›Schreibstrom‹ Malte Kleinwort, *Kafkas Querstrich – Der Schreibstrom und sein Ende*, in: Caspar Battagay, Felix Christen, Wolfram Groddeck (Hg.), *Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften* (Göttingen 2010), 37–66.

15 Dass Kafkas Texte gerade dort, wo etwas erklärt oder näher bestimmt wird, die Probleme des Verstehens, statt sie zu entschärfen, noch weiter komplizieren, hat mit großem Nachdruck Christoph Menke mit Blick auf Kafkas titellosen »Prometheus«-Entwurf in Oktavheft 7 (FKA, 8°Ox7, 132–135) festgestellt. Der zweite Teil des Entwurfs scheint den ersten kommentierend zu erklären, sei aber selbst nicht verständlich: »[D]as Argument, das der Kommentar vorträgt, ist völlig unverständlich.« Menke, *Die Souveränität der Kunst*, 147.

was als vermeintliche Erklärung des ersten Satzes dient, unterstreicht nur dessen absolute Gültigkeit und verschärft deshalb seinerseits die Unverständlichkeit der Antwort *als* Antwort im Gespräch. Obschon die Worte von »B« ohne Weiteres verständlich sind, sind sie als Antwort auf die Frage von »A« nicht zu verstehen. Ja es ist noch nicht einmal zu verstehen, wie demjenigen, dem nichts verständlich ist, auch nur irgendeine ihm selbst und anderen verständliche Aussage über dieses Nichtsverstehen gelingen sollte. Gleichwohl sprechen »A« und »B« miteinander. Wenn »B« sagt, dass ihm alles unverständlich sei, aber diese Aussage selbst nicht recht verständlich ist, so wird doch deutlich, dass ein Gespräch stattfindet, wie diskontinuierlich es auch immer sei. Dieses Gespräch hat das Nichtsverstehen nicht nur zum Thema. Vielmehr wird es durch das für »B« allumgreifende Unverständlichsein überhaupt erst initiiert. Denn »A« nimmt offenbar wahr, dass »B« leidet, und wendet sich ihm deshalb fragend zu. Er fragt danach, was »B« quäle, und es stellt sich bei aller Widersprüchlichkeit des Dialogs heraus, dass er eben damit nach dem Nichtsverstehen von »B« fragt.

Dass ein Gespräch gerade dort stattfindet, wo das Verstehen fundamental in Frage gestellt wird, lässt sich auch an dem Dialog zwischen »K.« und dem Geistlichen im *Dom*-Konvolut von Kafkas *Process*-Entwürfen beobachten. Der Entwurf zum *Dom*-Kapitel beginnt mit dem noch eher nebensächlich anmutenden Problem des Verstehens einer Sprache, die K. nur unzureichend beherrscht: des Italienischen, das ein »Geschäftsfreund«¹⁶ der Bank spricht, dem K. den Dom der Stadt zeigen soll. Den »Dialekt«, den der Geschäftsfreund mitunter verwendet, versteht K. überhaupt nicht; mithin erkennt er, »dass ihm die Möglichkeit sich mit dem Italiener zu verständigen, zum grössten Teil genommen war – sogar des Italieners Französisch schien nur unverständlicher Gesang«.¹⁷ Im Dom begegnet K. freilich nicht dem Geschäftsfreund und seinem »unverständlichen Gesang«, sondern dem »Geistlichen«.¹⁸ Im Zentrum des Kapitels steht das Gespräch zwischen K. und dem Geistlichen über die »Geschichte«¹⁹ oder »Legende«²⁰ vom »Türhüter«. Zu dieser textinternen »Exegese der Legende«²¹ hat Peter-André Alt mit Recht bemerkt, dass sie die

16 FKA, *Der Process*, Im Dom, 6.

17 Ebd., 13.

18 Ebd., 33 und passim (öfters abgekürzt als »G.«).

19 Ebd., 46.

20 Ebd., 58.

21 KKA, Tagebücher, 707.

längst unüberblickbar gewordenen literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der von Kafka selbst mehrfach publizierten »Legende«²² bis zu einem gewissen Grad vorwegnimmt – und zwar insbesondere durch die am genauen Wortlaut der Schrift orientierten Überlegungen des Geistlichen.²³ Wenn Alt demgegenüber K.s Beiträge zu der Exegese als »unfrohen Dilettantismus« beschreibt,²⁴ so charakterisiert das die ebenso verzweifelten wie vergeblichen Versuche K.s, die »Legende« zu verstehen, durchaus treffend. Das *Dom*-Kapitel führt, so verstanden, auf exemplarische Weise zwei durch K. und den Geistlichen verkörperte Möglichkeiten vor, mit einem paradigmatisch dunklen Text umzugehen – einem Text, dessen schier unüberwindliche Interpretationsprobleme bereits im Fragment gebliebenen Roman selbst zur Diskussion stehen. Die eingehende Reflexion des Verstehens und Nichtverstehens hat schon in der ihrerseits ebendiese Reflexion hervorrufenden Literatur begonnen. Eine Theorie der Unverständlichkeit ist in der Literatur dort bereits angelegt, wo die Literatur prinzipielle Probleme des Verstehens reflektiert. Die literarische Reflexion beschränkt sich in Kafkas *Process* allerdings nicht darauf, den Geistlichen als frohen Philologen und K. als unfrohen Dilettanten vorzuführen. Die »Exegese der Legende«, die die beiden unternehmen, führt auch nicht dazu, den dunklen Text im Text aufzuhellen, ihn wie die vom Geistlichen wiederholt angeführten »Erklärer der Schrift«²⁵ ins Licht zu stellen. Vielmehr lässt die Exegese den Text noch dunkler erscheinen, indem sie die fundamentalen Probleme des Verstehens, die er aufwirft, mit allem Nachdruck herausstellt.²⁶

Dieses exegetische Gespräch findet in fast völliger Dunkelheit

22 Die Drucke der »Legende« *Vor dem Gesetz* erfolgten zu Kafkas Lebzeiten in: *Selbstwehr*. Unabhängige jüdische Wochenschrift 9/34 (1915), 2f.; *Vom jüngsten Tag*. Ein Almanach neuer Dichtung (Leipzig 1916), 126–128; Franz Kafka, *Ein Landarzt* (Leipzig 1919 [recte 1920]), 49–56.

23 Vgl. Peter-André Alt, *Die Verheißungen der Philologie* (Göttingen 2007), 5–9.

24 Ebd., 6.

25 FKA, *Der Process*, Im Dom, 49 (Hervorh. F. Ch.).

26 Die Forschung hat schon vor längerem darauf aufmerksam gemacht, dass die Struktur dieses Gesprächs an eine Diskussion der Gemara im Verhältnis zur Mischna erinnert. Der Geistliche führt Kommentare der »Erklärer« zu einem Text aus den »einleitenden Schriften zum Gesetz« (ebd., 42) an und kommentiert sowohl den Text als auch die Kommentare zum Text. Vgl. dazu Gerhard Kurz, *Meinungen zur Schrift*. Zur Exegese der Legende »Vor dem Gesetz« im Roman »Der Prozeß«, in: Karl Erich Grözinger, Stéphane Mosès, Hans Dieter Zimmermann (Hg.), *Franz Kafka und das Judentum* (Frankfurt am Main 1987), 209–223, sowie Böning, *Alterität und Identität*, 53f.

statt. Die Dunkelheit ist dabei keineswegs nur als eine Art Allegorie der Dunkelheit jener »Schrift« zu sehen, mit der der Geistliche K. konfrontiert. Vielmehr setzt sie K. im Dom in jeder Hinsicht Problemen des Erkennens aus.²⁷ Obwohl es später Morgen ist, herrscht auch draußen Dunkelheit,²⁸ und die wenigen Lichter im Dom verstärken eher noch das Dunkel im Innern. So erscheint K. das Licht einer Kerze »zur Beleuchtung der Altarbilder, die meistens in der Finsternis der Seitenaltäre hiengen, [...] gänzlich unzureichend, es vermehrte vielmehr die Finsternis.«²⁹ Gegen Ende der »Exegese der Legende« erlischt auch die kleine Lampe, die K. trägt. K. und der Geistliche finden sich in völliger Dunkelheit:

Überlegungen

In diesen Gedanken hatte K. die Lampe vernachlässigt, sie ~~begann~~ hatte zu rauchen ~~begonnen~~ und K. bemerkte es erst als ihm der Rauch um das Kinn spielte. Nun versuchte er das Licht niedriger zu schrauben, da verlöschte es. Er blieb stehen es war ganz dunkel, es wusste gar nicht, an welcher Stelle der Kirche er sich befand. Da es auch neben ihm still war, fragte er: »[B]ist Du? Ja, ich bin [h]Hier hier?« »Natürlich sagte der Geistliche und fasste K. bei der Hand³⁰

Das Gespräch zwischen K. und dem Geistlichen erschöpft sich nicht in dem aussichtslos erscheinenden Versuch, das »zu Lesende«, die »Legende«, zu verstehen und diesen Verstehensversuch zu reflektieren. Die Konfrontation mit den Problemen des Verstehens geht vielmehr dort, wo die Exegese ab- und eine völlige Dunkelheit auch äußerlich über die Exegeten hereinbricht, über eine philologische Reflexion hinaus. Im *Dom*-Gespräch hat nicht nur die Philologie schon

27 Vgl. FKA, *Der Process*, Im Dom, bes. 22, 26, 30, 41, 61.

28 »Was für ein Unwetter mochte draussen sein? Das war kein trüber Tag mehr, das war schon tiefe Nacht.« (Ebd., 41)

29 Ebd., 22–25 (Hervorh. F.Ch.).

30 Ebd., 58. Im Neuanatz zu dieser Passage auf der folgenden Manuskriptseite heißt es zum »Licht«: »Die Lampe in seiner Hand war längst erloschen.« (Ebd., 61)

begonnen. Vielmehr wird deutlich, dass die menschliche Begegnung, die das exegetische Gespräch zwischen K. und dem Geistlichen ist, über den philologischen Disput hinausführt. K. verliert sich im Dunkel des Textes und des Doms. Die Dunkelheit tritt dabei in der Verwendung der Pronomen auch an K.s Stelle, wenn es heißt: »[E]s war ganz dunkel, *es* [sic] wusste gar nicht, an welcher Stelle der Kirche er sich befand.« In diesem Augenblick, in dem K. im Dunkel und in der Stille jede Orientierung verliert, stellt er eine naheliegende Frage, die jedoch zugleich die existenzielle Bedingung der Möglichkeit des exegetischen und überhaupt jeden Gesprächs betrifft. Er fragt nach der durch die Dunkelheit ungesicherten Gegenwart des anderen: »Wo bist Du?« Auf das schlichte »Ja, ich bin hier[?]« bzw. das (nach Kafkas kleiner Textänderung) noch schlichtere »Hier[?]« des Geistlichen, also auf die sprachliche und stimmliche Bezeugung der Gegenwart des anderen, folgt eine Berührung. Der Geistliche »fasste K. bei der Hand«. Wo das Verstehen der »Legende« aussetzt, wo es abbricht angesichts der Dunkelheit des Textes ebenso wie des Raums, in dem die Exegeten sich befinden und in dem K. sich nicht mehr zurechtfindet, wenden sich die beiden einander zu und berühren sich. Die sprachliche und gestische Hinwendung zum anderen tritt an die Stelle der Exegese. Während Celan das Lesen des Gedichts, das *als* Gedicht dunkel ist, als »Berührung«³¹ bestimmt zwischen demjenigen, »der das Gedicht schreibt«, und demjenigen, »die es lesen«,³² findet bei Kafka eine Berührung zwischen den Exegeten des dunklen Textes statt. Das Gespräch, das sich angesichts der Dunkelheit des zu Verstehenden vollzieht, weist mithin bei Kafka ebenso wie bei Celan »den Weg in die Intimität«. ³³ Wer von Unverständlichkeit spricht, spricht nicht nur von einem fundamentalen Problem des Verstehens, sondern auch von denjenigen, die dunkel sprechen – und von denjenigen, die von der Dunkelheit sprechen.

31 BCA 16, 41.

32 Ebd., 35, 53.

33 Ebd., 41.

Nachbemerkung: »ins Sprachdunkle«

In seinem Rundfunkvortrag *Zum Gedächtnis Eichendorffs* (1957) situiert Adorno Eichendorffs späte Lyrik an der Schwelle zur klassischen Moderne. Die spezifische Modernität Eichendorffs, die ihn aus Adornos Sicht in die Nähe Baudelaires und Rimbauds, ja des Expressionismus rückt,¹ besteht nicht nur in inhaltlichen Momenten (wie etwa der Ungebundenheit der Figuren), sondern auch und vor allem in einer Neigung »zum Abstrakten«,² die keinem Ausdruck von Subjektivität mehr verpflichtet ist. Das Gedicht wendet sich der Sprache zu. ›Sprache‹ heißt dabei zunächst gerade nicht ›Sinn‹, sondern zeigt eine Entkoppelung von Wort und Bedeutung an, durch die eine Schicht der Dichtung jenseits ihrer scheinbaren Verständlichkeit hervortritt. So sieht Adorno die Verse des Gedichts *Zwielicht* an »eine äußerste Grenze« gelangen: »In der Jagdszene aus ›Ahnung und Gegenwart‹, in die sie eingeflochten sind, wahren sie, mit Eifersucht motiviert, eine gewisse Oberflächen-Verständlichkeit. Aber sie reicht nicht weit.«³ Die Verse sind als späromantisches Gedicht zwar durchaus zu verstehen; aber zugleich stellen sie eine Qualität der Dichtung aus, die, wie bekanntlich Benjamin zufolge die höchste Form der Übersetzung, nicht auf das Gemeinte, sondern auf die Art des Meinens zielt: »Die Zeile: ›Wolken ziehn wie schwere Träume‹ gewinnt der Lyrik die spezifische Art des Meinens im deutschen Wort Wolken, zum Unterschied etwa von nuage: das Wort Wolken und was es begleitet zieht in diesem Vers dahin wie schwere Träume, gar nicht erst die Gebilde, die es bedeutet.«⁴ Damit vollziehen Eichendorffs Gedichte eine Bewegung, die sich in der »Bedeutungsferne«⁵ der Sprache, die sie ausstellen, nicht mehr auf eine vorgefundene literarische Semantik

1 Vgl. GS 11, 78.

2 Ebd., 80.

3 Ebd. Im Roman ist das Gedicht titellos. Seine ersten Verse, die nach der Bedeutung des Dargestellten fragen, lauten: »Dämm' rung will die Flügel spreiten, / Schaurig rühren sich die Bäume, / Wolken zieh'n wie schwere Träume – / Was will dieses Grau'n bedeuten?« Joseph Freiherr von Eichendorff, *Abnung und Gegenwart*. Ein Roman (Nürnberg 1815), 314.

4 GS 11, 80. Vgl. dazu mit Blick auf die Sprache als ›Rauschen‹ Plass, *Language and History*, 49–72, zu Adorno und Eichendorff auch Wolfgang Müller-Funk, *Die Dichter der Philosophen*. Essays über den Zwischenraum von Denken und Dichten (Paderborn 2013), 33–46.

5 GS 11, 83.

verlassen kann, so sehr diese Dichtung auch die romantischen Topoi bis zum Exzess reproduziert. Im Kern ist es ihr nicht um die Sprache als »Vehikel« für Bilder, sondern als »Darstellungsmittel der Poesie« zu tun, wie Adorno mit Theodor A. Meyer feststellt.⁶ Die Gedichte exponieren das poetische Vermögen, die *dynamis* der Sprache, deren Verständlichkeit dort in Frage steht, wo sie nicht das diaphane Medium subjektiven Ausdrucks ist:

»Schläft ein Lied in allen Dingen, / Die da träumen fort und fort, / Und die Welt hebt an zu singen, / Triffst du nur das Zauberwort.«
Dies Wort, dem die wohl von Novalis inspirierten Verse nachhängen, ist kein geringeres als die Sprache selbst. Ob die Welt singt, darüber entscheidet, daß der Dichter ins Schwarze, ins Sprachdunkle, trifft, als in ein zugleich an sich schon Seiendes. Das ist der Antisubjektivismus des Romantikers Eichendorff.⁷

Eichendorffs Dichtung transportiert nur bei oberflächlicher Deutung leichtverständliche romantische Topoi. Sie zielt vielmehr »ins Sprachdunkle«: in die Unverständlichkeit der Sprache selbst.

Demselben Impuls folgt die Theoriebildung der Moderne, wo sie die Verständlichkeit, die prinzipielle Durchsichtigkeit der Sprache in keiner Weise mehr voraussetzt. Auch die Theorie der Unverständlichkeit geht »ins Sprachdunkle«. Aber anders als die Dichtung kann sich die Theorie dem Impuls nicht überlassen: Sie erreicht ihre Reflexion nicht mit poetischen Mitteln, sondern soll das »Sprachdunkle« in den Blick nehmen, fixieren, *erbellen*. Diese paradoxe Notwendigkeit ist kein bloßer Streit um Worte oder antinomische Metaphern (aber sind im Grunde nicht alle Metaphern antinomisch?). Vielmehr weist sie in den Kern des Problems: die Theoriebildung über einen Gegenstand, der sich der Theorie entzieht. Zugespitzt lässt sich also durchaus sagen, es gebe keine Theorie der Unverständlichkeit.

6 Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie* (Frankfurt am Main 1990), 34. Vgl. GS 11, 82f. Adorno bezieht sich auch in der *Ästhetischen Theorie* auf Meyer (GS 7, 150). Szondi, der die Bekanntschaft mit Meyers Theorie der Dichtung wohl Adorno verdankt, verweist in seinen Hegel-Vorlesungen auf ihn (Szondi, *Hegels Lehre von der Dichtung*, 487). Zum historischen Kontext von Meyers 1901 erschienenem Werk vgl. Bernhard Klöckener, *Theodor A. Meyers Stilgesetz der Poesie und der ästhetische Diskurs der Jahrhundertwende*, in: *Poetica* 29/1–2 (1997), 270–305, sowie Sandra Richter, *A History of Poetics. German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770–1960* (Berlin, New York 2010), 205–210.

7 GS 11, 81.

Denn der Anspruch zu theoretisieren, was sich dem Blick (der Anschauung), was sich dem Verstehen (der Deutung) entzieht, lässt sich kaum erfüllen. Was als Theorie sich ausbilden soll, wird durch ihren ›Gegenstand‹ (die Unverständlichkeit), der das Gegenständlichwerden überhaupt und damit auch noch sich selbst unterbricht, in Frage gestellt. Wohl gibt es aber eine Theorie*geschichte* der Unverständlichkeit. Denn gerade das Nichtverstehen macht es erforderlich, mit dem Denken anzufangen und fortzufahren, es zu *entwickeln*, wo es zunächst nicht weiterkommt – wobei es freilich auch andere Gründe gibt, an denen sich das Denken aufhalten kann (Adorno nennt an exponierter Stelle das »Leiden«⁸). Die Theoriegeschichte der Unverständlichkeit ist mithin nur *eine* Theoriegeschichte unter anderen, denkbaren, aber doch nicht so, dass sie nur einen mehr oder weniger beliebigen Gegenstand behandelte, sondern dergestalt, dass dieser ›Gegenstand‹, die Unverständlichkeit, das Verhältnis zu ihm, ja überhaupt zu einer Gegenständlichkeit auf fundamentale – das unerschütterliche Fundament der Gegenstandsbezogenheit des Denkens anrührende – Weise in Frage stellt. Das muss freilich auch für den Versuch einer Rekonstruktion der Theoriegeschichte gelten: Auch dort, wo sie (wie die vorliegende Studie), um Verstehen und Verständlichkeit bemüht ist, wird sie ihrerseits von den Problemen, mit deren Reflexionen sie es zu tun hat, affiziert. Deshalb lässt sich mit einigem Recht sagen, dass nicht nur die Theorie, sondern auch die Theoriegeschichte der Unverständlichkeit zu keinem Ende kommen kann. Die Geschichte der Theorie ist – wie die Geschichte der Philosophie seit Hegel – notgedrungen in ihren Gegenstand involviert und kann also nicht einfach von außen die Texte, mit denen sie zu tun hat, taxieren. Vielmehr stellt sich auch für sie die kritische Frage nach ihrem Gegenstandsverhältnis. Diese (wenn man so will) Einwicklung oder Einspinnung⁹ der Untersuchung in ihren Gegenstand wird in der Auseinandersetzung mit dem späten Nietzsche unabweisbar: Nietzsches Reflexionen der fundamentalen Schwierigkeiten des Verstehens richten sich auch und gerade auf diese Reflexionen selbst, auf die Texte und Entwürfe, die es zu verstehen gälte und in denen von den Problemen ebendieses Verstehens die Rede ist. Über Nietzsches Theorie der Unverständlichkeit nachzudenken heißt dementsprechend auch, über die Unverständlichkeit der Theorie nachzudenken. Wer allerdings einen Text wie den Aphorismus

8 GS 6, 29.

9 Vgl. DWB, s.v. einspinnen, III Sp. 303.

»Wir Unverständlichen«¹⁰ dergestalt beim Wort nähme, dass er behauptete, in diesem Text sei *nichts* zu verstehen, widerspräche sich ebenso selbst wie Kafkas »B«, der behauptet, »[a]lles« sei ihm »unverständlich«.¹¹ Auch das Nichtverstehen will verstanden sein.

Unverständlichkeit ist eine Einladung zum Denken. Sie wirft das Denken auf seine eigenen Voraussetzungen und Bedingungen zurück, also auf sich selbst – oder vielmehr darauf, was das Denken ermöglicht oder verunmöglicht. Dieses kritische ›Denken des Denkens‹ ist der Augenblick der Theorie in dem Sinne, dass mit ihm die Notwendigkeit etwa einer ästhetischen Theorie nicht nur angezeigt ist, sondern die Theorie sich in und aus diesem Moment jeweils schon entwickelt. Das zeigt sich bei Adorno exemplarisch daran, dass der Kommentar (durchaus in seiner strengen philologischen Bedeutung genommen) angesichts der Unverständlichkeit, mit der sich die Deutung konfrontiert sieht, von sich aus über sich hinausdrängt: sich selbst übersteigt. Wo das Nachzeichnen, der Mitvollzug des Kunstwerks nicht zu einer Isolation seiner Elemente drängt, die jeweils kaum über den einzelnen Ton, über die einzelne Silbe hinausgelangte, sondern die Anordnung seiner Momente reflektiert, also »ein in sich selbst reflektierter Mitvollzug ist«,¹² beginnt jene Theoriebildung, die über das Kunstwerk *hinausweist*, die aber auch stets zum Kunstwerk *zurückkehren* muss, wenn sie nicht gegenstandslos werden will – wenn es ihr nicht, nach Schlegels Wort, das Adorno als Motto für seine Kunstphilosophie erkor,¹³ vor lauter Philosophie an der Kunst fehlen soll.

Dass die Rede von der ›Unverständlichkeit‹ ein Indiz für die Notwendigkeit dieser Rückkehr ist und also nicht die Abwendung der Theorie von der Kunst, sondern – genau umgekehrt – die Hinwendung zum Kunstwerk anzeigt, gilt nicht nur für Adornos unabgeschlossene Entwürfe zu einer ästhetischen Theorie. Sie gilt bereits für den frühen Nietzsche, der in der *Geburt der Tragödie* Sokrates einsehen lässt, dass das für ihn »Nichtverständliche«, die Kunst, nicht zugleich das »Unverständige« ist.¹⁴ Während die Tragödienschrift das »Nichtverstehen des lyrischen Textes und die Unverständlichkeit des aeschyleischen Pathos«¹⁵ in eine Ästhetik

10 KSA 3, 623f.

11 FKA, 8°Ox5, 7 (Hervorh. F.Ch.).

12 NL IV 3, 201f.

13 GS 7, 544.

14 KSA 1, 96.

15 KSA 7, 312 (NF 1871, 9[104]).

zu überführen versucht, in der Produktion und Rezeption des Kunstwerks auf höchster Ebene zusammenfallen, ist Nietzsches Erstling selbst – als Theorie, die nur schwerlich »Musik«¹⁶ werden kann – gleichsam ein in sich gespaltenes Buch.¹⁷ So ist die Theorie, wo sie derart – in reflexiver Produktion der Kunst – Unverständliches versteht, kaum noch Theorie, und wo dieses Paradox seinerseits theoretisiert wird (das ist der Ort von Nietzsches Schrift), gerät die Theorie in jene Schiefelage, die der spätere Nietzsche bekanntlich mit dem Hinweis, er hätte stattdessen als »Dichter« oder »Philologe« agieren sollen,¹⁸ auszugleichen sucht. In einem ganz anderen Stil des Denkens sind denn auch die Rhetorikvorlesungen des *Philologen* Nietzsche abgefasst. Sie entwickeln gerade in der Systematik des rhetorischen Denkens die Radikalität des Zweifelns an der Verständlichkeit der Sprache: eine philologische Skepsis, die Nietzsche später auch als Dichter aufbringt. Noch einmal anders ausgeführt sind seine späten Reflexionen der Unverständlichkeit. Sie sind, wie vermerkt, reflexiv, indem ihre *eigene* Verständlichkeit auf dem Spiel steht. Und sie fordern jene Leserin, die glaubt, sie zu verstehen, genauso hinaus wie jenen Leser, der zu wissen meint, dass sie so unverständlich sind, wie sie in scheinbar eklatantem performativem Selbstwiderspruch behaupten. Die Hermeneutik ist bei Nietzsche von der Dichtung nicht zu trennen, die Theorie des Verstehens nicht von der poetischen Praxis. Und umgekehrt ist die Poetik hermeneutisch und kritisch, insofern sie die »Frage der Verständlichkeit«¹⁹ an sich selbst, in ihren Produkten an ihre Produkte richtet. In genau diesem Sinne ist Nietzsches Poetik im fünften Buch der *Fröhlichen Wissenschaft*, die sich um den Aphorismus »Wir Unverständlichen« gruppiert, philologisch. Er spricht als Dichter *und* Philologe.

Heideggers Hermeneutik teilt mit dem adornitischen Eichendorff ebenso wie mit Nietzsche die Wendung »ins Sprachdunkle«: Sie will »vom Hellen ins Dunkle«, wie Heidegger in seiner *Sophistes*-Vorlesung von 1924/25 mit größter Entschiedenheit festhält.²⁰ Und das heißt nicht nur (methodisch konkret) von Aristoteles zu Platon, sondern vor allem auch (die Genese des Denkens überhaupt betreffend): von der Selbstverständlichkeit, mit der das Verb »sein« verwendet wird, zu der für Heidegger zentralen Einsicht der Gesprächspartner

16 KSA I, 14.

17 Vgl. Sallis, *Crossings*, 14.

18 KSA I, 15.

19 KSA 3, 633.

20 GA 19, 11.

im *Sophistes*, dass die Bedeutung des Ausdrucks *on* unverständlich sei. Diese vergessene – von der Metaphysik begrifflich überblendete – Unverständlichkeit müsste den Kern des Denkens als Frage bilden: »Was heißt eigentlich: der Begriff des Seins ist der ›dunkelste[-]‹?²¹ Wenn Heidegger-Interpretationen im Gefolge Gadamers, wie etwa diejenige Grondins, das Nichtverstehen, wie es sich in *Sein und Zeit* darstellt, als sekundäres Phänomen beurteilen, das nur möglich ist, weil das menschliche Dasein sich je schon verstehend zur Welt verhält, so mag das den verstehenden Charakter des Daseins durchaus treffen. Aber a priori²² ist das menschliche Dasein sich selbst in seiner »Selbstentfremdung«,²³ ist also sein ›Sein‹ dem Dasein ebenso wie ›Sein‹ überhaupt ›dunkel‹. Heideggers Fundamentalhermeneutik ist eine Hermeneutik der fundamentalen Unverständlichkeit. Wo sie dieses Apriori der »Selbstentfremdung« außer Kraft setzt, sind die Folgen für das Denken gravierend. In den 1930er Jahren verschieben sich die Fragen, die Heidegger in *Sein und Zeit* stellt, vom einzelnen Dasein zur Gemeinschaft, und Heidegger ist es um die vermeintliche »Selbstentfremdung der Völker«²⁴ zu tun. Die Ambivalenz, mit der er das Verstehen und Nichtverstehen im Hauptwerk zeichnet und die zu entsprechenden Schwierigkeiten in der Interpretation geführt hat, weicht der »Größe des geschichtlichen Augenblicks«. ²⁵ Die Beseitigung dieser ontischen ebenso wie ontologischen Ambivalenz zeitigt denn auch (früh erkennbar an einer Sprache der Präsenz, der die Sprache der Futurität allmählich weicht) die schlimmstmöglichen Konsequenzen, wo dergestalt die Übereinstimmung von Heideggers Denken mit dem Nationalsozialismus zutage tritt: »Das deutsche Volk im Ganzen kommt zu sich selbst, d.h. findet seine Führung.«²⁶ Heideggers Invektiven gegen die »Selbstentfremdung«, die mit »der Entrassung [...] in eins«²⁷ gehen, stehen so einem Denken der Unverständlichkeit gegenüber, das ausgehend von der Dunkelheit des Ausdrucks *on* das menschliche Dasein als für sich selbst fundamental fremd zu denken erlauben hätte – und damit jener Form der ontologischen Separierung von ›Eigenem‹ und ›Fremden‹ entbehrte, die

21 GA 82, 17.

22 Heideggers Denken ist einem strengen »Apriorismus« (GA 2, 67, Anm. 9) verpflichtet. Erst der späte Heidegger löst sich allmählich von diesem Anspruch.

23 GA 63, 15.

24 GA 96, 56.

25 GA 37, 3.

26 Ebd.

27 GA 96, 56.

Heideggers Denken von ›Rasse‹ und ›Volk‹ zugrunde liegt. So wirft Heidegger nolens volens die Frage nach einer Ethik, ja einer Politik der Unverständlichkeit auf.

Wenn für den späten Heidegger die Sprache der Dichtung ins Gravitätszentrum des Denkens rückt, stehen diese ethischen und politischen Fragen noch immer auf dem Spiel. An die Stelle des dunklen Begriffs ›Sein‹ tritt nun aber – als Revision, nicht als völlige Abkehr von der früheren Position – die Dunkelheit der Sprache überhaupt. »Unterwegs zur Sprache« heißt deshalb auch: unterwegs »ins Sprachdunkle«. »Trakls Gedicht«²⁸ ist ein anderer Name für diese ›Sprachdunkelheit‹, den finsternen »Abgrund« des λόγος.²⁹ Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass Heidegger mit seinem »Sprachvortrag« (wie er seinen ersten Vortrag zu Trakl Arendt gegenüber auch nennt)³⁰ tatsächlich selbst – mit seinem eigenen ›Sagen‹ – »ins Sprachdunkle« zielt, ja auch »das ganz Unverständliche wagen« will.³¹ Wenn sein Denken gleichwohl noch einer Theoriesgeschichte zugeordnet und entsprechend analysiert werden kann, hat dies sein Recht darin, dass es dem späten Heidegger nicht um den Eingang, sondern um die *Bewegung* »ins Sprachdunkle« zu tun ist. Diese Bewegung ist, als solche, nicht selbst vollkommen unverständlich. Vielmehr ist Heideggers ›Unterwegs‹ die ihrerseits durchaus streng gedachte Antwort auf die Frage nach dem möglichen Ort des Denkens angesichts der Dunkelheit des Ausdrucks ›Sein‹, ja der Sprache überhaupt, welche ›Gegenstand‹ und ›Mittel‹ des Denkens zugleich, aber ebendeshalb weder das eine noch das andere ist.

Daraus, dass die dunkle Sprache der Dichtung im Zentrum von Heideggers Denken steht, mögen auch einige Aspekte von Celans Auseinandersetzung mit Heidegger begreiflicher werden. Vor allem aber wird in aller Schärfe deutlich, welches Gewicht Celans Poetik der Dunkelheit hat. Die Notate *Über die Dunkelheit des Dichterischen* sind keineswegs nur eine historisch-ästhetische Untersuchung, die in die Gemengelage von Friedrichs *Struktur der modernen Lyrik* einzuordnen wäre (die auch in jüngeren Arbeiten zur literarischen Moderne noch immer nachwirkt). Im Gegenteil: Ihre rigorose Kritik der Interpretation gewinnen sie durch eine forciert metaästhetische, nämlich ethische Perspektive, die die verallgemeinernde Rede vom Gedicht – ebenso wie die allgemeine Rede vom Menschen – nur zu

28 GA 12, 115.

29 Ebd., 11.

30 Arendt, Heidegger, *Briefe*, 124.

31 Ebd.

Behelfszwecken verwenden kann und deshalb auch einen ›Humanismus‹ des Gedichts, dem es um die Menschheit im Allgemeinen zu tun wäre, aufs Schärfste zurückweisen muss. Denn es geht stets um das *einzelne* Gedicht, um den *einzelnen* Menschen – wobei auch ebensolche Formulierungen nicht mehr als ein Notbehelf sein können. Nur dort, wo Celan sich einzelnen Gedichten implizit oder explizit zuwendet, etwa Whitmans Schlussgedicht der *Leaves of Grass*, mindert sich die Spannung begrifflich allgemeiner Sprache, die durchaus und notwendigerweise auch seine Notate zur »Dunkelheit des Dichterischen« prägt. Wenn Celan mit der »Dunkelheit des Gedichts«³² auf der Unwiederholbarkeit der Entstehung von Gedichten insistiert, weist er auch und gerade auf *diese* Spannung in seinen eigenen Notaten. Aber auch die Lektüre von Celans Entwürfen zur Poetik interferiert mit den Problemen des Verstehens, die die Notate reflektieren. Denn nicht nur die Dichtung, auch die Poetik will verstanden sein.

Die Dunkelheit des Gedichts zeigt an, dass die »radikale Individuation« im Gedicht ›unwiederholbar‹ ist.³³ Unwiederholbar ist sie freilich nicht zuletzt durch jene Logik der Zeit, die mit der »Stunde des Gedichts«³⁴ eine temporale Entfaltung, eine spezifische Diachronologie der Dichtung anzeigt. Die Dunkelheit des Gedichts ist, so verstanden, *seine* Zeit in einer *anderen* Zeit. Deshalb lehnt Celan jenen Mit- oder Nachvollzug des Gedichts ab, der die Irreversibilität der Zeit meint aufheben zu können. Die Interlinearversion, die er stattdessen vorschlägt, folgt dem Gedicht behutsam, ohne die zweite Stimme, das zweite Sprechen oder Schreiben, das damit zum ersten hinzutritt, mit diesem zu verwechseln. Sie folgt dem Gedicht Wort für Wort »ins Sprachdunkle«. In diesem zeitlichen Hiatus entsteht nicht nur die Übersetzung, die Deutung, sondern auch jene Theorie, die den Hiatus reflektiert. Auch die Theorie hat ihre Zeit – und deshalb eine Geschichte.

32 BCA 16, 40, (A 15,1).

33 Ebd., 31 (F 15,1).

34 Ebd., 35 (F 21,4).

Dank

Das Wagnis, ein Buch über die Unverständlichkeit zu schreiben, wäre ich nicht eingegangen ohne die Ermunterung durch meinen akademischen Lehrer Wolfram Groddeck, der den Beginn der Arbeit mit großem Wohlwollen unterstützt hat. Die intensivste Phase der Ausarbeitung fällt zusammen mit einem zweijährigen Gastaufenthalt als Stipendiat der Alexander von Humboldt-Stiftung an der Goethe-Universität Frankfurt am Main und am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Berlin. Der großzügigen Förderung durch die Humboldt-Stiftung und insbesondere meiner Gastgeberin Eva Geulen habe ich es zu verdanken, dass das Manuskript nicht nur an Umfang zu-, sondern allmählich auch Gestalt angenommen hat. Für augenöffnende Gespräche, konstruktive und, wo nötig, unbeirr- bare Kritik, die geduldige Lektüre von Kapitelentwürfen sowie zahl- reiche wichtige Hinweise und weiterführende Anregungen geht mein ebenso herzlicher wie nachdrücklicher Dank an Bertrand Badiou, Arno Barnert, Christian Benne, Bernhard Böschstein †, Alexandru Bulucz, Martin Endres, Thomas Forrer, Clement Fradin, Lars Fried- rich, Achim Geisenhanslüke, Davide Giuriato, Oliver Grütter, Sab- rina Habel, Werner Hamacher †, Stefanie Heine, Marc-André Kas- par, Tanja Kevic, Maria Kuberg, Andreas Mauz, Elisabetta Mengaldo, Rainer Nägele, Axel Pichler, Barbara von Reibnitz, Sandra Richter, Charles de Roche, Sabine Schneider, Eckhard Schumacher, Nicole Sütterlin, Christian Walt, Aglaia Wespe, Stefan Willer und Claus Zittel. Das Manuskript mit großer Akribie und Umsicht Korrektur gelesen hat Ingrid Furchner, mit großem Sprach- und Sachverstand lektoriert hat es Florian Welling. Den Mitarbeitenden des Deutschen Literaturarchivs Marbach, der Bibliothek des Leibniz-Zentrums für Literatur- und Kulturforschung, des Theodor W. Adorno Archivs und der Zentralbibliothek Zürich verdanke ich ebenso freundliche wie fachkundige Unterstützung bei der Suche nach Büchern und Manuskripten. Christoph König und Nikolaus Wegmann gilt mein herzlicher Dank für die großzügige Aufnahme meiner Arbeit in die Reihe »Philologien«.

Literatur

Nach Siglen zitierte neuere Literatur wird im Siglenverzeichnis nachgewiesen. Antike Literatur wird nach den Standardabkürzungen gemäß der Abkürzungsliste des Neuen Pauly (DNP) zitiert; die verwendeten Ausgaben sind im Folgenden verzeichnet.

- Adam, Wolfgang: Poetische und Kritische Wälder. Untersuchungen zu Geschichte und Formen des Schreibens ›bei Gelegenheit‹. Heidelberg 1988.
- Adorno, Theodor W.: Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich? In: Der Scheinwerfer. Blätter der städtischen Bühnen Essen 2 (1931), 12–16.
- : Exkurse zu einem Exkurs. In: Der Scheinwerfer. Blätter der städtischen Bühnen Essen 9/10 (1932), 15–18.
- : Aufzeichnungen zur Ästhetik-Vorlesung 1931/1932. In: Frankfurter Adorno-Blätter 1 (1992), 35–90.
- /Paul Celan: Briefwechsel 1960–1968. Hg. von Joachim Seng. In: Frankfurter Adorno-Blätter 8 (2003), 177–200.
- : Schein – Form – Subjekt – Prozeßcharakter – Kunstwerk. Textkritische Edition der letzten bekannten Überarbeitung des III. Kapitels der ›Kapitel-Ästhetik‹. Hg. von Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel. Bd. 1: Ts 17893–18084. Bd. 2: 18085–18673. Berlin, Boston 2021.
- Agamben, Giorgio: Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte. Übers. von Davide Giuriato. Frankfurt am Main 2004.
- Alt, Peter-André: Die Verheißungen der Philologie. Göttingen 2007.
- Anaximenes: *Ars rhetorica quae vulgo fertur Aristotelis ad Alexandrum*. Hg. von Manfred Fuhrmann. Berlin, New York 2010.
- Arendt, Hannah/Heidegger, Martin: Briefe 1925 bis 1975 und andere Zeugnisse. Hg. von Ursula Ludz. Frankfurt am Main 2002.
- Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung. Begründet von Ernst Grumach, hg. von Hellmut Flashar. Berlin 1956ff.
- : *Aristotelis ars rhetorica*. Hg. von Rudolf Kassel. Berlin, New York 1976.
- : *Poetics*. Hg. und übers. von Stephen Halliwell/Longinus: *On the Sublime*. Übers. von W.H. Fyfe und Donald Russell/Demetrius: *On Style*. Hg. und übers. von Doreen C. Innes. Cambridge/Mass., London 1995.
- : Über die Seele. Griechisch/deutsch. Mit Einleitung, Übers. (nach W. Theiler) und Kommentar hg. von Horst Seidl. Hamburg 1995.
- : *Topik*. Griechisch/deutsch. Hg., übers., mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Hans Günter Zekl. Hamburg 1997.
- : *Kategorien*. Hermeneutik oder vom sprachlichen Ausdruck. Griechisch/deutsch. Hg., übers., mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Hans Günter Zekl. Hamburg 1998.
- : *Rhetorik*. Übers. und hg. von Gernot Krapinger. Stuttgart 1999.

- : Poetics. Editio Major of the Greek Text with Historical Introductions and Philological Commentaries. Hg. von Leonardo Tarán und Dimitri Gutas. Leiden, Boston 2012.
- : Politics. Griechisch/englisch. Übers. von H. Rackham. Cambridge/Mass. 2014.
- Asmis, Elizabeth: Philodemus on Censorship, Moral Utility, and Formalism in Poetry. In: Dirk Obbink (Hg.): Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace. Oxford, New York 1995, 148–177.
- Assmann, Aleida: Im Dickicht der Zeichen. Berlin 2015.
- Ast, Friedrich: Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik. Landshut 1808.
- Auerochs, Bernd: Kulturelle und religiöse Kontexte des Judentums, Mystik. In: Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hg.): Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar 2012, 256–262.
- Babich, Babette: Who Is Nietzsche's Archilochus? Rhythm and the Problem of the Subject. In: Charles Bambach, Theodore George (Hg.): Philosophers and Their Poets. Reflections on the Poetic Turn in Philosophy since Kant. Albany 2019, 85–114.
- Bachmann, Ingeborg/Celan, Paul: Herzzeit. Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange. Hg. und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main 2008.
- Balzac, Honoré de: La comédie humaine. Hg. von Pierre-Georges Castex u.a. Paris 1976ff.
- Bambach, Charles R.: Heidegger, Dilthey, and the Crisis of Historicism. Ithaka, London 1995.
- Barnert, Arno: Mit dem fremden Wort. Poetisches Zitieren bei Paul Celan. Frankfurt am Main, Basel 2007.
- Bartuschat, Johannes/Gess, Nicola/Marchal, Hugues/Schnyder, Mireille (Hg.): Poetik des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven. Paderborn 2019.
- Baßler, Moritz: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916. Tübingen 1994.
- Bast, Rainer A./Delfosse, Heinrich P.: Handbuch zum Textstudium von Martin Heideggers ›Sein und Zeit‹. Stellenindizes, philologisch-kritischer Apparat. Stuttgart 1980.
- Bauer, Manuel: Schlegel und Schleiermacher. Frühromantische Kunstkritik und Hermeneutik. Paderborn u.a. 2011.
- Baumeister, Thomas/Kulenkampff, Jens: Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos »Ästhetischer Theorie«. In: Neue Hefte für Philosophie 5 (1973), 74–104.
- Beckett, Samuel u.a.: Aus aufgegebenen Werken. Frankfurt am Main 1968.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt am Main 1971–1989.
- Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: ders.: Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke. Hg. von Bruno Hillebrand. Frankfurt am Main 2006, 505–535.

- Benne, Christian: Nietzsche und die historisch-kritische Philologie. Berlin, New York 2005.
- Bernasconi, Robert: The Question of Language in Heidegger's History of Being. Atlantic Highlands 1985.
- Bernstein, J. M.: Why Rescue Semblance? Metaphysical Experience and the Possibility of Ethics. In: Tom Huhn, Lambert Zuidervaart (Hg.): The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory. Cambridge/Mass., London 1997, 177–212.
- : Adorno: Disenchantment and Ethics. Cambridge 2001.
- Betti, Emilio: Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre. Ein hermeneutisches Manifest [Sonderdruck]. In: Wolfgang Kunkel, Hans Julius Wolff (Hg.): Festschrift für Ernst Rabel. Tübingen 1954, Bd. 2, 79–168.
- Bittner, Stefan: Ciceros Rhetorik – eine Bildungstheorie. Von der Redetechnik zur humanitären Eloquenz. Frechen 1999.
- Blöcker, Günter: Aus der Schublade geholt. In: Süddeutsche Zeitung, 15./16.2.1969, Beilage.
- Blumenberg, Hans: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik. In: ders.: Wirklichkeiten, in denen wir leben. Stuttgart 1981, 104–135.
- : Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung. In: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp. Frankfurt am Main 2001, 139–171.
- Böning, Thomas: Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche. Berlin, New York 1988.
- : Dichtung als Wieder-Aufrollen des Überlieferten. Zu Paul Celans Gedicht »SCHAUFÄDEN, SINNFÄDEN«. In: Gerhard Buhr, Roland Reuß (Hg.): Paul Celan: »Atemwende«. Materialien. Würzburg 1991, 93–122.
- : Alterität und Identität in literarischen Texten von Rousseau und Goethe bis Celan und Handke. Freiburg im Breisgau 2001.
- Böschenstein, Bernhard: Die notwendige Unauflöslichkeit. Reflexionen über die Dunkelheit in der deutschen und französischen Dichtung (von Hölderlin bis Celan). In: Zeitwende 46 (1975), 329–344.
- : Der Meridian. In: Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hg.): Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar 2012, 167–175.
- Bohrer, Karl Heinz: Großer Stil. Form und Formlosigkeit in der Moderne. München 2011.
- Bollack, Jean: Voraussetzungen zum Verständnis der Sprache Paul Celans. Übers. von Christiane Bohrer in Zusammenarbeit mit dem Verf. In: Gerhard Buhr, Roland Reuß (Hg.): Paul Celan: »Atemwende«. Materialien. Würzburg 1991, 319–343.
- : Paul Celan. Poetik der Fremdheit. Übers. von Werner Wögerbauer. Darmstadt 2000.
- : Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur. Übers. von Werner Wögerbauer. Göttingen 2006.
- Bornmann, Fritz: Zur Chronologie und zum Text der Aufzeichnungen von Nietzsches Rhetorikvorlesungen. In: Nietzsche-Studien 26 (1997), 491–500.
- Borsche, Tilman: Leben des Begriffs nach Hegel und Nietzsches Begriff des Lebens. In: Josef Simon (Hg.): Orientierung in Zeichen. Frankfurt am Main 1997, 245–266.

- Bowler, Michael/Farin, Ingo (Hg.): *Hermeneutical Heidegger*. Evanston/Ill. 2016.
- Brach, Markus J.: *Heidegger – Platon. Vom Neukantianismus zur existenziellen Interpretation des »Sophistes«*. Würzburg 1996.
- Braun, Michael: *Interpretation und ihr Text. Zu Derridas und Gadammers Umgang mit Gedichten von Paul Celan*. In: *Literatur für Leser* 1 (1991), 8–17.
- : *»Hörreste, Sehreste«*. *Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Bennis und Celan*. Köln, Weimar, Wien 2002.
- Braver, Lee (Hg.): *Division III of Being and Time. The Unanswered Question of Being*. Cambridge/Mass. 2015.
- Bronfen, Elisabeth: *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*. München 2008.
- Brusotti, Marco: *Reagieren, schwer reagieren, nicht reagieren. Zu Philosophie und Physiologie beim letzten Nietzsche*. In: *Nietzsche-Studien* 41 (2012), 104–126.
- Buhr, Gerhard: *Zu Gadammers Gespräch mit Gedichten Paul Celans*. In: Carsten Dutt (Hg.): *Gadammers philosophische Hermeneutik und die Literaturwissenschaft. Marbacher Kolloquium zum 50. Jahrestag der Publikation von »Wahrheit und Methode«*. Heidelberg 2012, 285–304.
- Burns, Thomas S.: *Rome and the Barbarians, 100 B.C.–A.D. 400*. Baltimore, London 2003.
- Campe, Rüdiger: *Futures We Live In: Quetelet and Nietzsche*. In: *The Germanic Review* 88/3 (2013), 219–232.
- Cancik, Hubert u. a. (Hg.): *Humanismus: Grundbegriffe*. Berlin, Boston 2016.
- Capobianco, Richard: *Heidegger on Pindar's »Gold« and Heraclitus' »Kosmos« as Being Itself*. In: *Filozofia* 72/5 (2017), 347–356.
- Caradonna, Chiara: *Opak. Schatten der Erkenntnis in Paul Celans »Meridian« und im Gedicht »Schwanengefahr«*. Göttingen 2020.
- Cardelle de Hartmann, Carmen: *Obscuritas bei Augustin*. In: Susanne Köbele, Julia Frick (Hg.): *wildeckeit. Spielräume literarischer obscuritas im Mittelalter*. Berlin 2018, 53–89.
- Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache*. Berlin 1923.
- Celan, Paul: *Eingedunkelt*. In: Samuel Beckett u. a.: *Aus aufgegebenen Werken*. Frankfurt am Main 1968, 149–161.
- Celan, Paul/Celan-Lestrangle, Gisèle: *Briefwechsel*. Übers. von Eugen Helmlé. Hg. und kommentiert von Bertrand Badiou. Frankfurt am Main 2001.
- Chladenius, Johann Martin: *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften*. Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1742. Düsseldorf 1969.
- Christen, Felix: *Eine andere Sprache. Friedrich Hölderlins Große Pindar-Übertragung*. Basel, Weil am Rhein 2007.
- : *Verhältnisse. Martin Heideggers »Bemerkung zum Übersetzen«*. In: *Variations* 16 (2008), 119–130.
- : *»Mystik als Wortlosigkeit/Dichtung als Form«*. *Celans Poetik der Dunkelheit*. In: Cornelia Temesvári, Roberto Sanchiño Martínez (Hg.): *»Wovon man nicht sprechen kann ...«*. *Ästhetik und Mystik im 20. Jahrhundert. Philosophie – Literatur – Visuelle Medien*. Bielefeld 2010, 67–83.
- : *Tätiges Denken. Sprache und Politik zwischen Hannah Arendt und Martin*

- Heidegger. In: Georg Gerber, Robert Leucht, Karl Wagner (Hg.): *Transatlantische Verwerfungen – Transatlantische Verdichtungen. Kulturtransfer in Literatur und Wissenschaft 1945–1989*. Göttingen 2012, 362–376.
- : *Das Jetzt der Lektüre. Zur Edition und Deutung von Friedrich Hölderlins Ister-Entwürfen*. Frankfurt am Main, Basel 2013.
- : Heideggers Philologie. In: *Text. Kritische Beiträge* 14 (2013), 23–36.
- : *Zu Begriff und Verfahren des Kommentars bei Nietzsche und Adorno*. In: Martin Endres, Axel Pichler, Claus Zittel (Hg.): *Text/Kritik. Nietzsche und Adorno*. Berlin, Boston 2017, 273–297.
- : *Logiken des Sinns – Logiken der Schrift. Überlegungen zur Textgenese und Deutung von Trakls später Dichtung*. In: Uta Degner, Martina Wörgötter (Hg.): *Literarische Geheim- und Privatsprachen. Literaturwissenschaftliche und linguistische Perspektiven*. Würzburg 2017, 67–79.
- : *Celans Humanismuskritik*, in: *Celan-Perspektiven* 1 (2019), 97–106.
- : *Logiken des Missverstehens beim späten Nietzsche*. In: Michael Nathan Goldberg, Andreas Mauz, Christiane Tietz (Hg.): *Missverstehen. Zu einer Urszene der Hermeneutik*. Paderborn 2022 (im Druck).
- Cicero, Marcus Tullius: *Atticus-Briefe*. Lateinisch/deutsch. Hg. von Helmut Kasten. München ³1980.
- : *Über die Ziele des menschlichen Handelns. De finibus bonorum et malorum*. Lateinisch/deutsch. Hg., übers. und kommentiert von Olof Gigon und Laila Straume-Zimmermann. München, Zürich 1988.
- : *Die Reden gegen Verres*. In C. Verrem. Lateinisch/deutsch. Hg., übers. und erläutert von Manfred Fuhrmann. Zürich 1995.
- : *De inventione. Über die Auffindung des Stoffes. De optimo genere oratorum. Über die beste Gattung von Rednern*. Latein/deutsch. Hg. und übers. von Theodor Nüßlein. Düsseldorf, Zürich 1998.
- : *Orator. Der Redner*. Lateinisch/deutsch. Übers. und hg. von Harald Merklin. Stuttgart 2004.
- : *De oratore. Über den Redner*. Lateinisch/deutsch. Übers. und hg. von Harald Merklin. Stuttgart 2006.
- : *Timaeus de universitate. Timaeus über das Weltall*. Lateinisch/deutsch. Hg. und übers. von Karl und Gertrud Bayer. Düsseldorf 2006.
- Conant, James: *Friedrich Nietzsche. Perfektionismus & Perspektivismus*. Übers. von Joachim Schulte. Paderborn 2014.
- Cosmus, Oliver: *Lévinas und Heidegger. Philosophische Perspektiven des Seinsdenkens*. In: ders., Franke A. Kurbacher (Hg.): *Denkspuren. Festschrift für Heinrich Hüni*. Würzburg 2008, 331–342.
- Crescenzi, Luca: *Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher (1869–1879)*. In: *Nietzsche-Studien* 23 (1994), 388–442.
- Custodis, Michael: *Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945*. Stuttgart 2004.
- Daive, Jean/Böschstein, Bernhard: *Intim*. Übers. von Urs Engeler. In: *Mütze* 30 (2021), 1534–1549.
- Dauven-van Knippenberg, Carla/Moser, Christian/Wendt, Daniel (Hg.), *Texturen des Barbarischen. Exemplarische Studien zu einem Grenzbegriff der Kultur*. Heidelberg 2014.

- De Man, Paul: Rhetorik der Tropen (Nietzsche). In: ders.: Allegorien des Lesens. Übers. von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt am Main 1988, 146–163.
- Demetrios: Vom Stil. Übers. von Emil Orth. Saarbrücken 1923.
- : Demetrius on Style. The Greek Text of Demetrius De Elocutione. Hg. von W. Rhys Roberts. Hildesheim 1969.
- : Du style. Griechisch/französisch. Hg. und übers. von Pierre Chiron. Paris 2003.
- Der Bund: Drei Vorträge. Wuppertal 1959.
- Derrida, Jacques: Chöra. Übers. von Hans-Dieter Gondek. Wien 1990.
- : Geschlecht (Heidegger). Übers. von Hans-Dieter Gondek. Wien 2005.
- : Geschlecht III. Geschlecht, Rasse, Nation, Menschheit. Hg. von Geoffrey Bennington, Katie Chenoweth und Rodrigo Therezo. Übers. von Johannes Kleinbeck und Oliver Precht. Wien, Berlin 2021.
- Di Cesare, Donatella Ester: Utopia of Understanding: Between Babel and Auschwitz. Übers. von Niall Keane. Albany 2012.
- Diels, Hermann/Kranz, Walther: Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch. 3 Bde. Berlin 1959–1960.
- Dihle, Albrecht: Zur Datierung der Schrift des Demetrios Über den Stil. In: Rheinisches Museum für Philologie. Neue Folge 150 (2007), 298–313.
- Dilthey, Wilhelm: Die Entstehung der Hermeneutik. In: ders.: Gesammelte Schriften. Leipzig, Berlin, Göttingen 1921–2006, Bd. V, 317–331.
- Dörrie, Heinrich: Latte, Kurt. In: Neue deutsche Biographie 13 (1982), 685f.
- Doležalová, Lucie/Rider, Jeff/Zironi, Alessandro (Hg.): Obscurity in Medieval Texts. Krems 2013.
- Dozier, Curtis: Blinded by the Light. Oratorical Clarity and Poetic Obscurity in Quintilian. In: Shane Butler, Alex Purves (Hg.): Synaesthesia and the Ancient Senses. Durham 2013, 141–153.
- : Quintilian's *Ratio Discendi (Institutio 12.8)* and the Rhetorical Dimension of the *Institutio Oratoria*. In: *Arethusa* 47 (2014), 71–88.
- Dührsen, Niels Christian: Wer war der Verfasser des rhetorischen Lehrbuchs Über den Stil (*Περὶ ἐρμηνείας*)? In: *Rheinisches Museum für Philologie. Neue Folge* 148 (2005), 242–271.
- Ebener, Ingo: »Sogleich nach Menschenart, / mischt sich das Dunkel hinzu« – über Paul Celans dunklen Genius. In: Helene von Bogen u. a. (Hg.): *Literatur und Wahnsinn*. Berlin 2015, 85–95.
- Eden, Kathy: Hermeneutics and the Ancient Rhetorical Tradition. In: *Rhetorica* 5/1 (1987), 59–86.
- : *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition. Chapters in the Ancient Legacy and Its Humanist Reception*. New Haven 1997.
- Eichendorff, Joseph Freiherr von: *Ahnung und Gegenwart*. Ein Roman. Nürnberg 1815.
- Elm, Theo: Dichtung als Gespräch? Paul Celans Rezeptionsästhetik. In: *Celan-Perspektiven* 2 (2020), 165–184.
- Endres, Johannes: »Über die Unverständlichkeit«. In: ders., Friedrich Schlegel-Handbuch. *Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017, 130–133.
- Endres, Martin: *Eigentlich enteignet*. Macht und Ohnmacht in Nietzsches dialo-

- gischem Schreiben. In: Christian Benne, Enrico Müller (Hg.): *Ohnmacht des Subjekts – Macht der Persönlichkeit*. Basel 2014, 195–204.
- /Pichler, Axel/Zittel, Claus: »Noch offen«. Prolegomena zu einer Textkritischen Edition der *Ästhetischen Theorie* Adornos. In: editio 27 (2014), 173–204.
- Eshel, Amir: *Zeit der Zäsur. Jüdische Dichter im Angesicht der Shoah*. Heidelberg 1999.
- : Paul Celan's Other. History, Poetics, and Ethics. In: *New German Critique* 91 (2004), 57–77.
- Farin, Ingo/Malpas, Jeff (Hg.): *Reading Heidegger's Black Notebooks 1931–1941*. Cambridge/Mass., London 2016.
- Fehér, István M.: Verstehen bei Heidegger und Gadamer. In: Günter Figal, Hans-Helmut Gander (Hg.): »Dimensionen des Hermeneutischen«. Heidegger und Gadamer. Frankfurt am Main 2005, 89–115.
- Fellmann, Hans Georg: Exkurs über das Thema »Moderne Musik«. In: *Der Scheinwerfer. Blätter der städtischen Bühnen Essen* 6 (1931), 12–14.
- : Haarspaltereien. In: *Der Scheinwerfer. Blätter der städtischen Bühnen Essen* 9/10 (1932), 18–21.
- Figal, Günter: Selbstverstehen in instabiler Freiheit. Die hermeneutische Position Martin Heideggers. In: Hendrik Birus (Hg.): *Hermeneutische Positionen. Schleiermacher – Dilthey – Heidegger – Gadamer*. Göttingen 1982, 89–119.
- : *Der Sinn des Verstehens. Beiträge zu einer hermeneutischen Philosophie*. Stuttgart 1996.
- : Nietzsche's Philosophie der Interpretation. In: *Nietzsche-Studien* 29 (2000), 1–11.
- Fioretos, Aris: *Finsternis*. Übers. von Arnd Wedemeyer. In: Axel Gellhaus, Andreas Lohr (Hg.): *Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans*. Köln, Weimar, Wien 1996, 153–176.
- Firges, Johann [Jean]: *Die Gestaltungsschichten in der Lyrik Paul Celans ausgehend vom Wortmaterial*. Diss. Köln 1959.
- Flashar, Hellmut: *Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie*. Berlin 1958.
- : Nachwort. In: *Platon: Ion. Griechisch/deutsch. Übers. und hg. von Hellmut Flashar*. Stuttgart 2002, 54–71.
- Flatscher, Matthias: *Das Spiel der Kunst als die Kunst des Spiels. Bemerkungen zum Spiel bei Gadamer und Wittgenstein*. In: Reinhold Esterbauer (Hg.): *Orte des Schönen. Phänomenologische Annäherungen. Für Günther Pöltner zum 60. Geburtstag*. Würzburg 2003, 125–154.
- : *Logos und Lethe. Zur phänomenologischen Sprachauffassung im Spätwerk von Heidegger und Wittgenstein*. Freiburg im Breisgau, München 2011.
- Fohrmann, Jürgen: Über die (Un-)Verständlichkeit. In: *DVjs* 68/2 (1994), 197–213.
- Forrer, Thomas: *Rhythmische Parodie. Friedrich Nietzsches Gedicht Dichters Berufung*. In: Felix Christen, Thomas Forrer, Hubert Thüning, Martin Stingelin (Hg.): *Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition*. Frankfurt am Main, Basel 2014, 108–122.
- Frank, Manfred: *Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und Textinterpretation nach Schleiermacher*. Frankfurt am Main 2016.
- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*. Hg. von Anna Freud u.a. Frankfurt am Main 1999.

- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg 1956.
- Früchtl, Josef: Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno. Würzburg 1986.
- Fuhrmann, Manfred: Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike. In: Wolfgang Iser (Hg.): Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. München 1966, 47–72.
- : Kommentierte Klassiker? Über die Erklärungsbedürftigkeit der klassischen deutschen Literatur. In: Gottfried Honnfelder (Hg.): Warum Klassiker? Ein Almanach zur Eröffnungsedition der Bibliothek deutscher Klassiker. Frankfurt am Main 1985, 37–57.
- : Die antike Rhetorik. Eine Einführung. Mannheim 2011.
- Gander, Hans-Helmuth/Striet, Magnus (Hg.): Heideggers Weg in die Moderne. Eine Verortung der »Schwarzen Hefte«. Frankfurt am Main 2017.
- García Düttmann, Alexander: Das Gedächtnis des Denkens. Versuch über Heidegger und Adorno. Frankfurt am Main 1991.
- : Teilnahme. Bewußtsein des Scheins. Konstanz 2011.
- Garver, Eugene: Aristotle's Rhetoric. An Art of Character. Chicago, London 1994.
- Geisenhanslüke, Achim: Die Wahrheit in der Literatur. Paderborn 2015.
- Gellhaus, Axel: Das Gespräch im Gebirg. Paul Celans impliziter Dialog mit Adorno über die Möglichkeit von Dichtung nach Auschwitz (Fragmente zu einer Arbeit über Celans Auseinandersetzung mit Philosophie und Kulturtheorie seiner Zeit). In: Literatur und Geschichte. Neue Perspektiven. Sonderheft zu Bd. 123 (2004) der ZfdPh, 209–219.
- : Von der Dunkelheit des Dichterischen. Die Konzeptgenese der Büchner-Preisrede Paul Celans. In: Françoise Lartillot, ders. (Hg.): Dokument/Monument. Textvarianz in den verschiedenen Disziplinen der europäischen Germanistik. Frankfurt am Main u.a. 2008, 315–326.
- : Wortlandschaften. Konzeption und Textprozesse bei Celan. In: ders., Karin Herrmann (Hg.): »Qualitativer Wechsel«. Textgenese bei Paul Celan. Würzburg 2010, 11–68.
- /Herrmann, Karin (Hg.): »Qualitativer Wechsel«. Textgenese bei Paul Celan. Würzburg 2010.
- Georg, Jutta: Ein tanzender Gott. Das Dionysische als Metapher des Unbewussten bei Nietzsche. In: dies., Claus Zittel (Hg.): Nietzsches Philosophie des Unbewussten. Berlin, Boston 2012, 107–124.
- Gerber, Gustav: Die Sprache als Kunst. Bromberg 1871–1874.
- Gess, Nicola: Staunen. Eine Poetik. Göttingen 2019.
- Geulen, Eva: Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel. Frankfurt am Main 2002.
- Giuriato, Davide: »klar und deutlich«. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert. Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien 2015.
- Glazebrook, Trish (Hg.): Heidegger on Science. Albany 2012.
- Görner, Rüdiger: Georg Trakl. Dichter im Jahrzehnt der Extreme. Wien 2014.
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. von Dieter Borchmeyer u.a. Frankfurt am Main 1985–2013.

- Goethe-Wörterbuch. Hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Stuttgart 1978ff.
- Gordon, Peter E.: Heidegger, Metaphysics, and the Problem of Self-Knowledge. In: Michael Bowler, Ingo Farin (Hg.): *Hermeneutical Heidegger*. Evanston/Ill. 2016, 172–200.
- Grätzel, Stephan: Physiologie der Kunst – eine Grundlegung der Vernunft des Leibes. In: *Nietzsche-Studien* 13 (1984), 394–398.
- Groddeck, Wolfram: »Die Geburt der Tragödie« in »Ecce homo«. Hinweise zu einer strukturalen Lektüre von Nietzsches »Ecce homo«. In: *Nietzsche-Studien* 13 (1984), 325–331.
- : ›Vorstufe« und ›Fragment«. Zur Problematik einer traditionellen textkritischen Unterscheidung in der Nietzsche-Philologie. In: *Beihefte zu editio* 1 (1991), 165–175.
- : Die »Neue Ausgabe« der »Fröhlichen Wissenschaft«. In: *Nietzsche-Studien* 26 (1997), 184–198.
- : *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*. Frankfurt am Main, Basel 2008.
- Grondin, Jean: *The Ethical and Young Hegelian Motives in Heidegger's Hermeneutics of Facticity*. In: Theodore Kisiel, John van Buren (Hg.): *Reading Heidegger from the Start. Essays in His Earliest Thought*. Albany 1994, 345–357, 459f.
- : *Einführung in die philosophische Hermeneutik*. Darmstadt 2001.
- : *Von Heidegger zu Gadamer. Unterwegs zur Hermeneutik*. Darmstadt 2001.
- : *Hermeneutik. Das Gespräch mit Dilthey in der Vorlesung »Hermeneutik der Faktizität« und in den nachfolgenden Schriften*. In: Dieter Thomä (Hg.): *Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2013, 44–48.
- Grube, G.M.A.: *The Date of Demetrius On Style*. In: *Phoenix* 18/4 (1964), 294–302.
- Guarde-Paz, César: *Nachweise aus Richard Emil Volkmann, Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht (1872)*. In: *Nietzsche-Studien* 41 (2012), 371–375.
- Günther, Friederike Felicitas: *Rhythmus beim frühen Nietzsche*. Berlin, New York 2008.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Die Macht der Philologie. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten*. Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt am Main 2003.
- : *Diessets der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt am Main 2004.
- Guzzoni, Ute: *Wege im Denken. Versuche mit und ohne Heidegger*. Freiburg im Breisgau, München 1990.
- Hamacher, Werner: *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*. Frankfurt am Main 1998.
- : *Premises: Essays on Philosophy and Literature from Kant to Celan*. Übers. von Peter Fenves. Stanford 1999.
- Hamilton, John T.: *Soliciting Darkness. Pindar, Obscurity, and the Classical Tradition*. Cambridge/Mass., London 2003.

- Harbusch, Ute: Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten. Göttingen 2005.
- Harries, Karsten: Language and Silence. Heidegger's Dialogue with Georg Trakl. In: *boundary 2* 4:2 (1976), 494–511.
- Haverkamp, Anselm/Mende, Dirk (Hg.): *Metaphorologie*. Zur Praxis von Theorie. Frankfurt am Main 2009.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Aesthetik*. Hg. von Heinrich Gustav Hotho. 3 Bde. Berlin 1835–1838.
- : *Gesammelte Werke*. In Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft hg. von der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Hamburg 1968ff.
- : *Phänomenologie des Geistes*. Hg. von Hans-Friedrich Wessels und Heinrich Clairmont. Hamburg 1988.
- Heidegger, Martin: »Mein liebes Seelchen!«. Briefe Martin Heideggers an seine Frau Elfriede. Hg. und kommentiert von Gertrud Heidegger. München 2005.
- Heimerdinger, Julia: Sprechen über Neue Musik. Eine Analyse der Sekundärliteratur und Komponistenkommentare zu Pierre Boulez' *Le Marteau sans maître* (1954), Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956) und György Ligetis *Atmosphères* (1961). Berlin 2014.
- Heine, Heinrich: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. In Verbindung mit dem Heinrich Heine-Institut hg. von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf. Hamburg 1973–1997.
- Heinen, Sandra/Nehr, Harald (Hg.): *Krisen des Verstehens um 1800*. Würzburg 2004.
- Heinz, Marion/Kellerer, Sidonie (Hg.): *Martin Heideggers »Schwarze Hefte«*. Eine philosophisch-politische Debatte. Berlin 2016.
- Heinz, Marion/Bender, Tobias (Hg.): »Sein und Zeit« neu verhandelt. Untersuchungen zu Heideggers Hauptwerk. Hamburg 2019.
- Hellingrath, Norbert von: *Pindarübertragungen von Hölderlin*. Prolegomena zu einer Erstausgabe. Jena 1911.
- Helms, Hans G: *Fa:m' Ahniesgowow*. Köln 1959–1960.
- : *Komposition in Sprache* (1964). In: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehle (Hg.): *Darmstadt-Dokumente I. Musik-Konzepte*. Sonderband. München 1999, 241–250.
- : *Fa:m' Ahniesgowow*. Mainz 2011.
- Herrmann, Friedrich-Wilhelm von: *Hermeneutische Phänomenologie des Daseins*. Ein Kommentar zu »Sein und Zeit«. Frankfurt am Main 1987–2008.
- Hölzer, Michael: *Freie Assoziation*. In: Wolfgang Mertens, Bruno Waldvogel (Hg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart 3 2008, 213–217.
- Holthusen, Hans Egon: *Vollkommen sinnliche Rede*. In: Hans Bender (Hg.): *Mein Gedicht ist mein Messer*. Lyriker zu ihren Gedichten. Heidelberg 1955, 48–56.
- Hume, David: *An Essay Concerning Human Understanding*. Hg. von Peter H. Niddich. Oxford 1979.
- Huppert, Hugo: »Sinnen und Trachten«. *Anmerkungen zur Poetologie*. Halle (Saale) 1973.
- Innes, Doreen C.: *Cicero on Tropes*. In: *Rhetorica* 6/3 (1988), 307–325.
- : *Introduction*. In: *Aristotle: Poetics*. Hg. und übers. von Stephen Halliwell/Lon-

- ginus: On the Sublime. Übers. von W.H. Fyfe und Donald Russell/Demetrius: On Style. Hg. und übers. von Doreen C. Innes. Cambridge/Mass., London 1995, 311–342.
- Ivanović, Christine: Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren. Tübingen 1996.
- Jameson, Fredric: Late Marxism. Adorno, or, The Persistence of the Dialectic. London, New York 1990.
- Jay, Martin: Mimesis and Mimetology. Adorno and Lacoue-Labarthe. In: Tom Huhn, Lambert Zuidervaart (Hg.): The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory. Cambridge/Mass., London 1997, 29–53.
- : Is Experience Still in Crisis? Reflections on a Frankfurt School Lament. In: Tom Huhn (Hg.): The Cambridge Companion to Adorno. Cambridge u.a. 2004, 129–147.
- Jean Paul: Vorlesung der Ästhetik. Nach der Ausgabe von Norbert Miller hg., textkritisch durchgesehen und eingeleitet von Wolfhart Henckmann. Hamburg 1990.
- Kahn, Charles H.: The Art and Thought of Heraclitus: An Edition of the Fragments with Translation and Commentary. Cambridge u.a. 1979.
- Kaiser, Gerhard: Theodor W. Adornos »Ästhetische Theorie«. In: ders.: Benjamin. Adorno. Zwei Studien. Frankfurt am Main 1974, 79–168.
- Kant, Immanuel: Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Unveränderter photomechanischer Abdruck des Textes der von der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1902 begonnenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften. Berlin 1968.
- Kapust, Antje: Berührung ohne Berührung. Ethik und Ontologie bei Merleau-Ponty und Levinas. München 1999.
- Kemper, Hans-Georg: »Und dennoch sagt der viel, der ›Trakl‹ sagt«. Zur magischen Verwandlung von sprachlichem ›Un-Sinn‹ in Traklschen ›Tief-Sinn‹. In: Károly Csúri (Hg.): Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen 2009, 1–30.
- Keppler, Angela/Seel, Martin: Adornos reformistische Kulturkritik. In: Georg Kohler, Stefan Müller-Doohm (Hg.): Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts. Weilerswist 2008, 223–234.
- Killy, Walther: Über Georg Trakl. Göttingen 1960.
- Kisiel, Theodore: Das Entstehen des Begriffsfeldes ›Faktizität‹ im Frühwerk Heideggers. In: Dilthey-Jahrbuch 4 (1986/87), 91–120.
- : Edition und Übersetzung. Unterwegs von Tatsachen zu Gedanken, von Werken zu Wegen. In: Dietrich Papenfuss, Otto Pöggeler (Hg.): Zur philosophischen Aktualität Heideggers (Frankfurt am Main 1990–1992), Bd. 3, 89–107.
- : The Genesis of Heidegger's *Being and Time*. Berkeley, Los Angeles, London 1993.
- : Heidegger's *Gesamtausgabe*. An International Scandal of Scholarship. In: *Philosophy Today* 39 (1995), 3–15.
- : Heidegger's Way of Thought. Critical and Interpretative Signposts. Hg. von Alfred Denker und Marion Heinz. New York, London 2002.
- : On the Genesis of Heidegger's Formally Indicative Hermeneutics of Facticity.

- In: François Raffoul, Eric Sean Nelson (Hg.): *Rethinking Facticity*. Albany 2008, 41–85.
- : Das Versagen von *Sein und Zeit*: 1927–1930. In: Thomas Rentsch (Hg.): *Martin Heidegger: Sein und Zeit*. Berlin, München, Boston 2015, 239–262.
- Kleimann, Bernd: *Der Rätselcharakter der Kunst. Untersuchungen zu einem Topos der philosophischen Ästhetik*. Frankfurt am Main u.a. 1996.
- Kleinberg-Levin, David: *Abyssal Tonalities. Heidegger's Language of Hearing*. In: Michael Bowler, Ingo Farin (Hg.): *Hermeneutical Heidegger*. Evanston/Ill. 2016, 222–261.
- Kleine, Marc: Zum möglichen Ort der Dichtung Paul Celans in Adornos ästhetischer Theorie. In: *ZfdPh* 133/2 (2014), 291–307.
- Kleinwort, Malte: *Kafkas Querstrich – Der Schreibstrom und sein Ende*. In: Caspar Bategay, Felix Christen, Wolfram Grodeck (Hg.): *Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften*. Göttingen 2010, 37–66.
- Klinger, Sebastian: »Ein Wort, das ich vor einiger Zeit bei Leo Schestow gelesen habe ...«. Eine neue Lektüre Paul Celans. In: *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 59 (2015), 308–331.
- Klößener, Bernhard: *Theodor A. Meyers Stilgesetz der Poesie und der ästhetische Diskurs der Jahrhundertwende*. In: *Poetica* 29/1–2 (1997), 270–305.
- Klüppelholz, Werner: *Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti*. Saarbrücken 1995.
- Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Straßburg 1883.
- Knoll, Manuel: *Theodor W. Adorno. Ethik als erste Philosophie*. München 2002.
- Kocher, Ursula: *Crux und frühe Textkritik. Eingriffe in den Text am Beginn der Editionswissenschaft*. In: Anne Bohnenkamp u.a. (Hg.): *Konjektur und Krux. Zur Methodenpolitik der Philologie*. Göttingen 2010, 39–52.
- Köbele Susanne/Frick, Julia (Hg.): *wildekeit. Spielräume literarischer obscuritas im Mittelalter*. Berlin 2018.
- König, Christoph: *Philologie der Poesie. Von Goethe bis Peter Szondi*. Berlin, Boston 2014.
- Kogge, Werner: *Verstehen und Fremdheit in der philosophischen Hermeneutik. Heidegger und Gadamer*. Hildesheim, Zürich, New York 2001.
- Kopperschmidt, Josef: *Nietzsches Entdeckung der Rhetorik oder Rhetorik im Dienste der Kritik der unreinen Vernunft*. In: ders., Helmut Schanze (Hg.): *Nietzsche oder »Die Sprache ist Rhetorik«*. München 1994, 39–62.
- Kovacs, George: *Philosophy as Primordial Science in Heidegger's Courses of 1919*. In: Theodore Kisiel, John van Buren (Hg.), *Reading Heidegger from the Start. Essays in His Earliest Thought*. Albany 1994, 91–107, 429–431.
- Krell, David Farrell: *Marginalia to *Geschlecht III*. Derrida on Heidegger on Trakl*. In: *The New Centennial Review* 7/2 (2007), 175–199.
- Kreuzer, Johann: *Licht*. In: Ralf Konersmann (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darmstadt 2014, 211–227.
- Kurz, Gerhard: *Meinungen zur Schrift. Zur Exegese der Legende »Vor dem Gesetz« im Roman »Der Prozeß«*. In: Karl Erich Grözinger, Stéphane Mosès,

- Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Franz Kafka und das Judentum. Frankfurt am Main 1987, 209–223.
- : Hermetismus. Zur Verwendung und Funktion eines literaturtheoretischen Begriffs nach 1945. In: Nicola Kaminski, Heinz J. Drügh, Michael Herrmann (Hg.): Hermetik. Literarische Figurationen zwischen Babylon und Cyberspace. Tübingen 2002, 179–197.
- Lacoue-Labarthe, Philippe: Der Umweg. Übers. von Thomas Schestag. In: Werner Hamacher (Hg.): Nietzsche aus Frankreich. Wien 2003, 125–163.
- : Dichtung als Erfahrung. In: ders.: Dichtung als Erfahrung/Die Fiktion des Politischen/musica ficta (Figuren Wagners). Übers. und mit einem Nachwort von Thomas Schestag. Basel, Weil am Rhein 2009, 7–116.
- Lampert, Laurence: Nietzsche's Task: An Interpretation of *Beyond Good and Evil*. New Haven, London 2001.
- Lanham Richard A.: A Handlist of Rhetorical Terms. Berkeley, Los Angeles, Oxford ²1991.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand: Das Vokabular der Psychoanalyse. Übers. von Emma Moersch. Frankfurt am Main ¹⁴1998.
- Latte, Kurt: Livy's Patavinitas. In: *Classical Philology* 35/1 (1940), 56–60.
- Lausberg, Heinrich: Elemente der literarischen Rhetorik. Ismaning ¹⁰1990.
- : Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Stuttgart ⁴2008.
- Lee, Kyung Jik: Platons Raumbegriff. Studien zur Metaphysik und Naturphilosophie im »Timaios«. Würzburg 2000.
- Lehmann, Jürgen: »Kam ein Wort ... durch die Nacht, / wollt leuchten«. Anmerkungen zur Dichtung Paul Celans. In: *Celan-Perspektiven* 2 (2020), 195–212.
- Lemke, Anja: Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan. München 2002.
- Levine, Michael G.: A Weak Messianic Power. Figures of Time to Come in Benjamin, Derrida, and Celan. New York 2014.
- Lindner, Burkhardt: »Il faut être absolument moderne«. Adornos Ästhetik: Ihr Konstruktionsprinzip und ihre Historizität. In: ders., W. Martin Lüdke (Hg.): Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne. Frankfurt am Main 1980, 261–309.
- Löwe, Matthias/Streim, Gregor (Hg.): »Humanismus« in der Krise. Berlin, Boston 2017.
- Luckner, Andreas: Wie es ist, selbst zu sein. Zum Begriff der Eigentlichkeit. In: Thomas Rentsch (Hg.): Martin Heidegger: Sein und Zeit. Berlin, München, Boston ³2015, 141–159.
- Martin, Josef: Antike Rhetorik. Technik und Methode. München 1974.
- Matuschek, Stefan: Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse. Tübingen 1991.
- McNeill, Will: The First Principle of Hermeneutics. In: Theodore Kisiel, John van Buren (Hg.): Reading Heidegger from the Start: Essays in His Earliest Thought. Albany 1994, 393–408, 463 f.
- Mehring, Reinhard: Heideggers Überlieferungsgeschick. Eine dionysische Inszenierung. Würzburg 1992.

- : Heidegger und die »große Politik«. Die semantische Revolution der Gesamtausgabe. Tübingen 2016.
- Meltonen, Päivi: Theories of Obscurity in Quintilian and in the 18th Century. In: Pernille Harsting, Stefan Ekman (Hg.): *Ten Nordic Studies in the History of Rhetoric*. Kopenhagen 2002, 95–108.
- : *Obscure Language, Unclear Literature. Theory and Practice from Quintilian to the Enlightenment*. Übers. von Robert MacGilleon. Helsinki 2003.
- Meier, Georg Friedrich: *Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst*. Hg. von Axel Bühler und Luigi Cataldi Madonna. Hamburg 1996.
- Meijers, Anthonie: Gustav Gerber und Friedrich Nietzsche. Zum historischen Hintergrund der sprachphilosophischen Auffassung des frühen Nietzsche. In: *Nietzsche-Studien* 17 (1988), 369–390.
- /Stingelin, Martin: Konkordanz zu den wörtlichen Abschriften und Übernahmen von Beispielen und Zitaten aus Gustav Gerber: *Die Sprache als Kunst* (Bromberg 1871) in Nietzsches Rhetorik-Vorlesung und in »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne«. In: *Nietzsche-Studien* 17 (1988), 350–368.
- Mengaldo, Elisabetta: Semantische Codierung und syntaktische Ambivalenz in der modernen Lyrik. Zu Verschlüsselungsverfahren bei Georg Trakl. In: Uta Degner, Martina Wörgötter (Hg.): *Literarische Geheim- und Privatsprachen. Literaturwissenschaftliche und linguistische Perspektiven*. Würzburg 2017, 49–65.
- Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main 1991.
- : Distanz und Experiment. Zu zwei Aspekten ästhetischer Freiheit bei Nietzsche. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 41 (1993), 61–77.
- Mersch, Dieter: *Posthermeneutik*. Berlin 2010.
- Meyer, Theodor A.: *Das Stilgesetz der Poesie*. Frankfurt am Main 1990.
- Michalski, Mark: *Hermeneutic Phenomenology as Philology*. Übers. von Jamey Findling. In: Daniel M. Gross, Ansgar Kemmann (Hg.): *Heidegger and Rhetoric*. Albany 2005, 65–80.
- Mitchell, Andrew J.: *Heidegger's Poetics of Relationality*. In: Daniel O. Dahlstrom (Hg.): *Interpreting Heidegger. Critical Essays*. Cambridge 2011, 217–231.
- Mörchen, Hermann: *Denken, Glauben, Dichten, Deuten*. Münster 2006.
- Most, Glenn/Fries, Thomas: <«>: Die Quellen von Nietzsches Rhetorik-Vorlesung. In: Tilman Borsche, Federico Gerratana, Aldo Venturelli (Hg.): *»Centauren-Geburten«*. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche. Berlin, New York 1994, 17–46.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Die Dichter der Philosophen. Essays über den Zwischenraum von Denken und Dichten*. Paderborn 2013.
- Nägele, Rainer: *Darstellbarkeit. Das Erscheinen des Verschwindens*. Basel, Weil am Rhein 2008.
- : *Metaphern-Transporte. Zu Hölderlins und Celans Poetik*. In: Felix Christen, Thomas Forrer, Hubert Thüring, Martin Stingelin (Hg.): *Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition*. Frankfurt am Main, Basel 2014, 56–68.
- Nancy, Jean-Luc: *Le partage des voix*. Paris 1982.
- : *Die Mit-Teilung der Stimmen*. Übers. von Alexandru Bulucz. Zürich 2014.

- Naumann, Barbara: Nietzsches Sprache »Aus der Natur«. Ansätze zu einer Sprachtheorie in den frühen Schriften und ihre metaphorische Einlösung in »Also sprach Zarathustra«. In: Nietzsche-Studien 14 (1985), 126–163.
- Nehamas, Alexander: Nietzsche. Life as Literature. Cambridge/Mass., London 1985.
- Nelson, Eric S.: Dilthey, Heidegger und die Hermeneutik des faktischen Lebens. In: Gunter Scholz (Hg.): Diltheys Werk und die Wissenschaften. Neue Aspekte. Göttingen 2013, 97–109.
- Nicholsen, Shierry Weber: *Aesthetic Theory's* Mimesis of Walter Benjamin. In: Tom Huhn, Lambert Zuidervaart (Hg.): *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*. Cambridge/Mass., London 1997, 55–91.
- Niethammer, Friedrich Immanuel: Der Streit des Philanthropinismus und Humanismus in der Theorie des Erziehungs-Unterrichts unserer Zeit. Jena 1808.
- Orsucci, Andrea: Unbewusste Schlüsse, Anticipationen, Übertragungen. Über Nietzsches Verhältnis zu Karl Friedrich Zöllner und Gustav Gerber. In: Tilman Borsche, Federico Gerratana, Aldo Venturelli (Hg.): »Centauren-Geburten«. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche. Berlin, New York 1994, 193–207.
- Ossar, Michael: The Malevolent God and Paul Celan's »Tenebrae«. In: DVjs 65/1 (1991), 174–197.
- Otto, Detlef: Wendungen der Metapher. Zur Übertragung in poetologischer, rhetorischer und erkenntnistheoretischer Hinsicht bei Aristoteles und Nietzsche. München 1998.
- Peil, Dietmar: Der Baum des Königs. Anmerkungen zur politischen Baummetaphorik. In: Walter Euchner, Francesca Rigotti, Pierangelo Schiera (Hg.): Die Macht der Vorstellungen. Die politische Metapher in historischer Perspektive. Bologna, Berlin 1993, 33–65.
- Perez, Juliana P.: Offene Gedichte. Eine Studie über Paul Celans *Die Niemand-rose*. Würzburg 2010.
- Person, Barbara: Mit Aristoteles zu Platon. Heideggers ontologische Ausdeutung der Dialektik im »Sophistes«. Frankfurt am Main 2008.
- Pfeiffer, Rudolf: History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age. Oxford 1968.
- Pindar: Pindari carmina cum fragmentis. Nach Bruno Snell hg. von Herwig Maehler. Leipzig 1971–1975.
- : Oden. Griechisch/deutsch. Übers. und hg. von Eugen Dönt. Stuttgart 1986.
- Plass, Ulrich: Language and History in Theodor W. Adorno's *Notes to Literature*. New York, London 2007.
- Platon: Timaios. Griechisch/deutsch. Hg., übers., mit einer Einleitung und mit Anmerkungen versehen von Hans Günter Zekl. Hamburg 1992.
- : Ion. Griechisch/deutsch. Übers. und hg. von Hellmut Flashar. Stuttgart 2002.
- : Sophistes. Griechisch/deutsch. Übers. von Friedrich Schleiermacher, auf der Grundlage der Bearbeitung von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck neu hg. von Ursula Wolf, Kommentar von Christian Iber. Frankfurt am Main 2007.
- : Theaetetus. Sophist. Griechisch/englisch. Übers. von Harold North Fowler. Cambridge/Mass. 2014.

- Plessner, Helmuth: Zum Verständnis der ästhetischen Theorie Adornos. In: *Philosophische Perspektiven* 4 (1972), 126–136.
- Pöggeler, Otto: Heidegger und die hermeneutische Philosophie. Freiburg im Breisgau, München 1983.
- : *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Freiburg im Breisgau, München 1986.
- : *Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten*. München 2000.
- Pollmann, Karla: *Doctrina christiana. Untersuchungen zu den Anfängen der christlichen Hermeneutik unter besonderer Berücksichtigung von Augustinus, De doctrina christiana*. Fribourg 1996.
- Porter, James I.: *The Invention of Dionysus. An Essay on The Birth of Tragedy*. Stanford 2000.
- Primavesi, Oliver: Empedokles. In: Hellmut Flashar, Dieter Bremer, Georg Rechenauer (Hg.): *Die Philosophie der Antike 1: Frühgriechische Philosophie*. Basel 2013, 667–739.
- Quintilianus, Marcus Fabius: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Lateinisch/deutsch. Hg. und übers. von Helmut Rahn. Darmstadt 2011.
- Räsänen, Pajari: *Counter-figures. An Essay on Antimetaphoric Resistance. Paul Celan's Poetry and Poetics at the Limits of Figurality*. Helsinki 2007.
- Ramage, Edwin S.: Cicero on Extra-Roman Speech. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 92 (1961), 481–494.
- : Urbanitas: Cicero and Quintilian, a Contrast in Attitudes. In: *The American Journal of Philology* 84/4 (1963), 390–414.
- Reibnitz, Barbara von: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« (Kapitel 1–12). Stuttgart 1992.
- Reichert, Klaus: Adorno und das Radio. In: *Sinn und Form* 62 (2010), 454–465.
- Reuß, Roland: *Im Zeithof. Celan-Provokationen*. Frankfurt am Main, Basel 2001.
- : Die Oxforder Oktavhefte 5 und 6. Zur Einführung, in: *Franz Kafka-Heft 7* (2009), 3–15.
- Rey, W.H.: Heidegger – Trakl: Einstimmiges Zwiegespräch. In: *DVjs* 30/1 (1956), 89–136.
- Rhetorica ad Herennium*. Lateinisch/deutsch. Hg. und übers. von Theodor Nüßlein. Düsseldorf, Zürich 21998.
- Richter, Alexandra/Alac, Patrik/Badiou, Bertrand: *Paul Celan. La bibliothèque philosophique/Die philosophische Bibliothek*. Paris 2004.
- Richter, Sandra: *A History of Poetics. German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770–1960*. Berlin, New York 2010.
- Roche, Charles de: »Dinghaft und sterblich sind wir«. Zu Paul Celans »naturgeschichtlicher« Poetik im Vorfeld der Büchner-Preis-Rede. In: *Arbeiten zur Deutschen Philologie* 27 (2006), 37–51.
- : *Monadologie des Gedichts. Benjamin, Heidegger, Celan*. Paderborn 2013.
- Roggenbuck, Simone: *Die Wiederkehr der Bilder. Arboreszenz und Raster in der interdisziplinären Geschichte der Sprachwissenschaft*. Tübingen 2005.
- Ronzheimer, Elisa: *Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe*. Berlin, Boston 2020.
- Sakoparnig, Andrea: *Enigmaticalness as a Fundamental Category in Adorno's Aesthetic Theory*. In: Nathan Ross (Hg.): *The Aesthetic Ground of Critical Theory. New Readings of Benjamin and Adorno*. Lanham/Md. 2015, 159–176.

- : Was und wozu ist Adornos *Ästhetische Theorie*? Von der Schwierigkeit, den Anspruch der *Ästhetischen Theorie* zu verstehen. In: Martin Endres, Axel Pichler, Claus Zittel (Hg.): *Text/Kritik. Nietzsche und Adorno*. Berlin, Boston 2017, 97–154.
- Sallis, John: *Crossings. Nietzsche and the Space of Tragedy*. Chicago, London 1991.
- : *Chorology. On Beginning in Plato's Timaeus*. Bloomington 1999.
- : *Heidegger und der Sinn von Wahrheit*. Übers. von Tobias Keiling. Frankfurt am Main 2012.
- Sanmann, Angela: *Poetische Interaktion. Französisch-deutsche Lyrikübersetzung bei Friedhelm Kemp, Paul Celan, Ludwig Harig, Volker Braun*. Berlin, Boston 2013.
- Sartre, Jean-Paul: *L'existentialisme est un humanisme*. Paris 1946.
- Sauter, Caroline: *Die virtuelle Interlinearversion. Walter Benjamins Übersetzungstheorie und -praxis*. Heidelberg 2014.
- Schenkeveld, Dirk Marie: *Studies in Demetrius On Style*. Amsterdam 1964.
- Schirren, Thomas: *Rhetorik und Stilistik der griechischen Antike*. In: Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knape (Hg.): *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*. Berlin, New York 2008f., Bd. 1, 1–25.
- : *Kriterien der Textgestaltung (virtutes elocutionis: latinitas, perspicuitas, ornatus, aptum)*. In: Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knape (Hg.): *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*. Berlin, New York 2008f., Bd. 2, 1417–1424.
- : *Tropen im Rahmen der klassischen Rhetorik*. In: Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knape (Hg.): *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*. Berlin, New York 2008f., Bd. 2, 1485–1498.
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Paderborn 1958–2018.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: *Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers*. Hg. von Manfred Frank. Frankfurt am Main 1977.
- : *Kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*. Hg. von Günter Meckenstock u.a. Berlin, Boston 1980ff.
- Schmidt, Jochen: *Kommentar zu Nietzsches Die Geburt der Tragödie. Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken*. Hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Bd. 1/1. Berlin, Boston 2012.
- Schnyder, Peter: *Das Komma. Vom geheimen Ursprung der Philosophie*. In: Christine Abbt, Tim Kammasch (Hg.): *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*. Bielefeld 2009, 73–86.
- Scholze, Britta: *Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik*. Würzburg 2000.
- Schopenhauer, Arthur: *Ueber Schriftstellerei und Stil*. In: ders.: *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*. Berlin 1851, Bd. 2, 420–452.

- Schütz, Erhard/Vogt, Jochen (Hg.): *Der Scheinwerfer. Ein Forum der Neuen Sachlichkeit 1927–1933*. Essen 1986.
- Schumacher, Eckhard: *Die Ironie der Unverständlichkeit*. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man. Frankfurt am Main 2000.
- Schwarte, Ludger: *Die Regeln der Intuition. Kunstphilosophie nach Adorno, Heidegger und Wittgenstein*. München 2000.
- Schwedes, Kerstin: *Polychromie als Herausforderung. Ästhetische Debatten zur Farbigkeit von Skulptur*. In: Gilbert Heß, Elena Agazzi, Elisabeth Décultot (Hg.): *Graecomania. Der europäische Philhellenismus*. Berlin, New York 2009, 61–84.
- Schweppenhäuser, Gerhard: *Ethik nach Auschwitz. Adornos negative Moralphilosophie*. Hamburg 1993.
- Schwiter, Raphael: *Umbrosa lux. Obscuritas in der lateinischen Epistolographie der Spätantike*. Stuttgart 2015.
- Seneca, Lucius Annaeus: *Philosophische Schriften. Lateinisch/deutsch*. Hg. und übers. von Manfred Rosenbach. Darmstadt 1987–1995.
- Šestov, Lev: *La nuit de Gethsémani. Essai sur la philosophie de Pascal*. Übers. von M. Exempliarsky. Paris 1923.
- : *Auf Hiobs Wage. Über die Quellen der ewigen Wahrheiten*. Übers. von Hans Ruoff und Reinhold von Walter. Berlin 1929.
- : *Athen und Jerusalem. Versuch einer religiösen Philosophie*. Übers. von Hans Ruoff. München 1994.
- : *Apotheose der Grundlosigkeit*. In: ders.: *Apotheose der Grundlosigkeit und andere Schriften*. Ausgewählt, übers. und hg. von Felix Philipp Ingold. Berlin 2015, 7–184.
- Sideras, Agis: *Paul Celan und Gottfried Benn – zwei Poetologien nach 1945*. Würzburg 2005.
- Sieber, Mirjam: *Paul Celans »Gespräch im Gebirg«. Erinnerungen an eine versäumte Begegnung*. Tübingen 2007.
- Silk, Michael Stephen/Stern, Joseph Peter: *Nietzsche on Tragedy*. Cambridge 1981.
- Sommer, Andreas Urs: *Kommentar zu Nietzsches *Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung*. Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken*, hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Bd. 6/1. Berlin, Boston 2012.
- Sonderegger, Ruth: *Ästhetische Theorie*. In: Richard Klein, Johann Kreuzer, Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2011, 414–427.
- : *Essay und System*. In: Richard Klein, Johann Kreuzer, Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2011, 427–430.
- Sophokles: *Sophoclis fabulae*. Hg. und kommentiert von Hugh Lloyd-Jones und Nigel Guy Wilson. Oxford 1990.
- Sparr, Thomas: *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*. Heidelberg 1989.
- Spoerhase, Carlos: *Die ›Dunkelheit‹ der Dichtung als Herausforderung der Philologie*. In: Christian Scholl, Sandra Richter, Oliver Huck (Hg.): *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Göttingen 2010, 133–155.

- Stegmaier, Werner: Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der *Fröhlichen Wissenschaft*. Berlin, Boston 2012.
- : Anti-Lehren. Szene und Lehre in Nietzsches *Also sprach Zarathustra*. In: Volker Gerhardt (Hg.): Friedrich Nietzsche. *Also sprach Zarathustra*. Berlin ²2012, 143–167.
- : *Ob Mensch! Gieb Acht!* Kontextuelle Interpretation des Mitternachts-Lieds aus *Also sprach Zarathustra*. In: Nietzsche-Studien 42 (2013), 85–115.
- Steinmann, Michael: Die Offenheit des Sinns. Untersuchungen zu Sprache und Logik bei Martin Heidegger. Tübingen 2008.
- Stemberger, Günter: Midrasch. Vom Umgang der Rabbinen mit der Bibel. Einführung, Texte, Erläuterungen. München 1989.
- Stiewe, Barbara: Der »Dritte Humanismus«. Aspekte deutscher Griechenrezeption vom George-Kreis bis zum Nationalsozialismus. Berlin, New York 2011.
- Stingelin, Martin: Nietzsches Wortspiel als Reflexion auf poet(olog)ische Verfahren. In: Nietzsche-Studien 17 (1988), 336–349.
- : Rhetorik. In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar 2000, 313–315.
- Strässle, Thomas: Sprachschatten. Poetologische Schattenrisse in der Lyrik Paul Celans. In: *figurationen* 2 (2004), 31–43.
- Stünkel, Knut Martin: Leibliche Kommunikation. Studien zum Werk Johann Georg Hamanns. Göttingen 2018.
- Susman, Margarete: Früheste Deutung Franz Kafkas (1929). In: dies.: *Gestalten und Kreise*. Zürich 1954, 348–366.
- Svenbro, Jesper: *Phrasikleia*. Anthropologie des Lesens im alten Griechenland. Übers. von Peter Geble. München 2005.
- Szondi, Peter: Hegels Lehre von der Dichtung. In: dies.: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Hg. von Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt am Main 1974, 267–511.
- : Einführung in die literarische Hermeneutik. Hg. von Jean Bollack und Helen Stierlin. Frankfurt am Main 1975.
- : Über philologische Erkenntnis. In: dies.: *Schriften I*. Hg. von Jean Bollack u. a. Frankfurt am Main 1978, 263–286.
- Teubner, Kim: »Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen«. Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno. Würzburg 2014.
- Tezuka, Tomio: Eine Stunde bei Heidegger. Japanisch/deutsch. Übers. von Reinhard May. In: Reinhard May: *Heideggers verborgene Quellen. Sein Werk unter chinesischem und japanischem Einfluss*. Wiesbaden ²2014, 85–103.
- Theunissen, Michael: *Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit*. München 2000.
- Thieme, Klaus: *Worte des Lichts – Licht der Worte. Anmerkungen zur Geschichte des Lichts*. In: Christina Lechtermann, Haiko Wandhoff (Hg.): *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden*. Bern u. a. 2008, 37–48.
- Thouard, Denis: *Herméneutique critique*. Bollack, Szondi, Celan. Villeneuve-d'Ascq 2012.
- Tongeren, Paul van: »Ein Thier oder ein Gott« oder beides. Nietzsches *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* und Aristoteles' *Politik*. In: Nietzsche-Studien 39 (2010), 55–69.

- Trakl, Georg: Die Dichtungen. Gesamtausgabe. Hg. von Kurt Horwitz. Zürich 1946.
- : Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Walther Killy und Hans Szklenar. Salzburg 1969.
- Trawny, Peter: Heidegger und der Mythos der jüdischen Weltverschwörung. Frankfurt am Main 2015.
- Vaan, Michiel de: Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages. Leiden, Boston 2008.
- Venturelli, Aldo: Das Klassische als Vollendung des Sentimentalischen. Der junge Nietzsche als Leser des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe. In: Nietzsche-Studien 18 (1989), 182–202.
- Vetter, Helmuth: Philosophische Hermeneutik. Unterwegs zu Heidegger und Gadamer. Frankfurt am Main u.a. 2007.
- : Grundriss Heidegger. Ein Handbuch zu Leben und Werk. Hamburg 2014.
- Vigo, Alejandro G.: Heidegger – Phänomenologie und Hermeneutik in den frühen Freiburger Vorlesungen (1919–1921). In: Helmuth Vetter, Matthias Flatscher (Hg.): Hermeneutische Phänomenologie – phänomenologische Hermeneutik. Frankfurt am Main u.a. 2005, 241–269.
- Vöhler, Martin: Von der ›Humanität‹ zum ›Humanismus‹. Herder, Abegg und Niethammer. In: ders., Hubert Cancik (Hg.): Humanismus und Antikerezeption im 18. Jahrhundert, Band I: Genese und Profil des europäischen Humanismus. Heidelberg 2009, 127–144.
- /Fuhrer, Therese/Frangoulidis, Stavros (Hg.): Strategies of Ambiguity in Ancient Literature. Berlin, Boston 2021.
- Waite, Geoff: Nietzsche's Corps/e. Aesthetics, Politics, Prophecy, or, The Spectacular Technoculture of Everyday Life. Durham/N.C., London 1996.
- Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden 4. Frankfurt am Main 1999.
- : Das Phänomen des Fremden und seine Spuren in der klassischen griechischen Philosophie. In: Brigitte Jostes, Jürgen Trabant (Hg.): Fremdes in fremden Sprachen. München 2001, 19–41.
- Warminski, Andrzej: Readings in Interpretation. Hölderlin, Hegel, Heidegger. Minneapolis 1987.
- Wellmer, Albrecht: Adorno, die Moderne und das Erhabene. In: Franz Koppe (Hg.): Perspektiven der Kunstphilosophie. Frankfurt am Main 1991, 165–190.
- : Endspiele. Die unversöhnliche Moderne. Frankfurt am Main 1993.
- Welsch, Wolfgang: Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen. In: Christine Pries (Hg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989, 185–213.
- Whitman, Walt: Leaves of Grass. London u.a. 1909.
- : Grashalme. Neue Auswahl. Übers. von Hans Reisiger. Berlin 2^{/3}1920.
- : Gesänge und Inschriften. Übers. von Gustav Landauer. München 1921.
- : Leaves of Grass. Norton Critical Edition. Hg. von Sculley Bradley und Harold W. Blodgett. New York 1973.
- Wiedemann, Barbara (Hg.): Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer ›Infamie‹. Frankfurt am Main 2000.

- Wild, Markus: Heidegger and Trakl. Language Speaks in the Poet's Poem. In: Günter Figal u.a. (Hg.): *Paths in Heidegger's Later Thought*. Bloomington 2020, 45–63.
- Witte, Bernd: Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik. Am Beispiel Paul Celans. In: *Poetica* 13/1–2 (1981), 133–148.
- Wittgenstein, Ludwig: Briefe. Briefwechsel mit B. Russell u.a. Hg. von Brian F. McGuinness und Georg Henrik von Wright. Frankfurt am Main 1980.
- Wörner, Markus Hilmar: *Das Ethische in der Rhetorik des Aristoteles*. Freiburg im Breisgau, München 1990.
- Wunberg, Gotthart: Unverständlichkeit. Historismus und literarische Moderne. In: ders.: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. Hg. von Stephan Dietrich. Tübingen 2001, 111–145.
- Wussow, Philipp von: Adorno über literarische Erkenntnis. In: Nicolas Berg, Dieter Burdorf (Hg.): *Textgelehrte. Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*. Göttingen 2014, 159–183.
- : »In die Worte bricht Geschichte ein«. Theorie und Sprachreflexion bei Löwenthal, Benjamin und Adorno. In: Stephan Braese, Daniel Weidner (Hg.): *Meine Sprache ist Deutsch. Deutsche Sprachkultur von Juden und die Geisteswissenschaften 1870–1970*. Berlin 2015, 80–104.
- Zaborowski, Holger: Heidegger's Hermeneutics. Towards a New Practice of Understanding. In: Daniel O. Dahlstrom (Hg.): *Interpreting Heidegger. Critical Essays*. Cambridge u.a. 2011, 15–41.
- Zanetti, Sandro: »zeitoffen«. Zur Chronographie Paul Celans. München 2006.
- : Einleitung (How to Do Things with Words ...). In: *figurationen* 2 (2013), 7–27.
- Zilcosky, John: Poetry after Auschwitz? Celan and Adorno Revisited. In: *DVjs* 79/4 (2005), 670–691.
- Zittel, Claus: Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher. Nietzsches relationale Semantik. In: *Nietzscheforschung* 7 (2000), 273–285.
- : *Leben*. In: Henning Ottmann (Hg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2000, 269–271.
- : »Dem unheimlichen Bilde des Märchens gleich«. Überlegungen zu einer poetologischen Schlüsselstelle in Nietzsches *Geburt der Tragödie*. In: *Orbis Litterarum* 69/1 (2014), 57–78.
- : Der Dialog als philosophische Form bei Nietzsche. In: *Nietzsche-Studien* 45 (2016), 81–112.
- Zuidervaart, Lambert: *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*. Cambridge/Mass., London 1991.

Siglen

- BCA Paul Celan: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Begründet von Beda Allemann, besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe. Frankfurt am Main 1990ff.
- BPC Bibliothek Paul Celan, Deutsches Literaturarchiv Marbach.
- DNP Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Manfred Landfester (Hg.): Der Neue Pauly. Stuttgart, Weimar 1996–2003.
- DVjs Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Begründet von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker. Hg. von Christian Kiening, Albrecht Koschorke, Carlos Spoerhase, Juliane Vogel und David E. Wellbery. Stuttgart 1923 ff.
- DWB Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1854–1960.
- FKA Franz Kafka: Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Frankfurt am Main, Basel 1995 ff.
- GA Martin Heidegger: Gesamtausgabe. Hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann u. a. Frankfurt am Main 1975 ff.
- GKW Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen. Leipzig ²1793–1801.
- GS Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schulz. Frankfurt am Main 1970–1986.
- GW Hans-Georg Gadamer: Gesammelte Werke. Tübingen 1985–1995.
- HWPh Joachim Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel 1971–2007.
- HWRh Gerd Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Tübingen, Berlin 1992–2015.
- ITA Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Hg. von Eberhard Saueremann und Hermann Zwerschina. Frankfurt am Main, Basel 1995–2014.
- KdU B Immanuel Kant: Kritik der Urtheilskraft. Berlin ²1793.
- KGW Friedrich Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, weitergeführt von Wolfgang Müller-Lauter und Karl Pestalozzi, ab Abt. IX 4 von Volker Gerhardt, Nobert Miller, Wolfgang-Müller Lauter und Karl Pestalozzi. Berlin, New York 1967 ff.
- KKa Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Gerhard Neumann, Malcolm Pasley, Jost Schillemeit und Gerhard Kurz unter Beratung von Nahum Glatzer, Rainer Gruenter, Paul Raabe und Marthe Robert. Frankfurt am Main 1982 ff.
- KSA Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hg.

- von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausgabe. München, Berlin, New York 1999.
- KSB Friedrich Nietzsche: Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin, New York 1986.
- LSJ Henry George Liddell, Robert Scott, Henry Stuart Jones: A Greek-English Lexicon. With a Revised Supplement. Oxford 1996.
- NL Theodor W. Adorno: Nachgelassene Schriften. Hg. vom Theodor-W.-Adorno-Archiv. Frankfurt am Main 1993 ff.
- OLD P. G. W. Glare: Oxford Latin Dictionary. Oxford 1982.
- PaN Paul Celan: »Mikrolithen sind's, Steinchen«. Die Prosa aus dem Nachlaß. Kritische Ausgabe. Hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. Frankfurt am Main 2005.
- TCA/M Paul Celan: Werke. Tübinger Ausgabe. Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien. Hg. von Bernhard Böschstein und Heino Schmall. Frankfurt am Main 1999.
- ThL Thesaurus linguae Latinae. Leipzig, München, Berlin 1900ff.
- TWAA Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main.
- ZfdPh Zeitschrift für deutsche Philologie. Begründet von Ernst Höpfner und Julius Zacher. Hg. von Norbert Otto Eke, Udo Friedrich, Eva Geulen, Monika Schausten und Hans-Joachim Solms. Berlin 1869ff.

Editorische Zeichen und Abkürzungen

Aufgeführt werden nur die in der vorliegenden Arbeit berücksichtigten editorischen Zeichen der Bonner Celan-Ausgabe (BCA) und der Franz Kafka-Ausgabe (FKA). Die editorischen Zeichen der FKA verwende ich auch in eigenen Transkriptionen. Weitere Hinweise zu textkritischen Zeichen und Darstellungsverfahren finden sich jeweils direkt in den Anmerkungen zu den entsprechenden Zitaten.

BCA

| | |
|---------------------|--|
| <u>Text</u> | <i>unsichere Lesung</i> |
| x | <i>nicht entzifferter Buchstabe</i> |
| [Text] | <i>Texttilgung in der Handschrift</i> |
| [Text] _Σ | <i>Texttilgung als Sofortkorrektur</i> |
| [Text→]Text | <i>Textänderung durch Überschreiben</i> |
| {Text} | <i>Texteinfügung in der Handschrift</i> |
| <u>Text</u> | <i>Unterstreichung</i> |
| ~ | <i>Einweisungszeichen in der Handschrift</i> |

FKA

| | |
|-------------------------|--|
| [g]Graphenfolge | <i>Überschreibung eines Graphs in Graphenfolge (kursiv = überschreibend)</i> |
| rP | |
| Grahenfolge | <i>Einführungslinie</i> |
| <u>Graphenfolge</u> | <i>unterstrichene Graphenfolge</i> |
| Graphenfolge | <i>durchstrichene Graphenfolge</i> |

Abkürzungen

| | |
|------|---|
| 8°Ox | <i>Franz Kafka: Oxforder Oktavheft</i> |
| A–F | <i>Paul Celan: Aufzeichnungen zur Büchner-Preis-Rede, Konvolute A bis F</i> |
| Br. | <i>Brief</i> |
| d | <i>Korrekturabzug</i> |
| H | <i>Handschrift (Manuskript; Typoskript; Durchschlag)</i> |
| NB | <i>Nachgelassene Bibliothek</i> |
| NF | <i>Nachgelassene Fragmente</i> |
| Ts. | <i>Typoskript</i> |
| Vo. | <i>Vorlesung</i> |

Personenregister

Theodor W. Adorno, Paul Celan, Martin Heidegger und Friedrich Nietzsche werden nicht eigens aufgeführt.

- Anaximander 165, 182, 206
Anaximenes 50
Archilochos 30, 95, 97
Arendt, Hannah 140, 141, 195, 363
Aristoteles 5, 19, 26, 32, 34–36, 38, 42, 50, 58, 61–68, 71, 74, 91, 148, 149, 164, 193, 281, 361
Ast, Friedrich 172
Augustinus 9, 152
- Bach, Johann Sebastian 97
Bachmann, Ingeborg 293
Bacon, Francis 115
Balzac, Honoré de 125f.
Baudelaire, Charles 308, 311, 357
Beckett, Samuel 238, 244f., 247f.
Beethoven, Ludwig van 97
Benjamin, Walter 259, 262, 279, 326, 328, 337f., 357
Benn, Gottfried 312–314, 342
Betti, Emilio 244
Blöcker, Günter 293
Blumenberg, Hans 18, 109f.
Boeckh, August 153
Bollack, Jean 267, 283, 290–292, 299, 322
Bourget, Paul 125
Büchner, Georg 294, 300, 301, 303, 305f., 339, 347
- Celan-Lestrangle, Gisèle 327
Chladenius, Johann Martin 9f., 133, 135, 153
Cicero, Marcus Tullius 19, 30, 35, 36, 40, 41, 42, 48, 53f., 66, 67, 68f., 71, 74, 82f., 92, 141
- Dedecius, Karl 328, 337
- De Man, Paul 14, 73, 89
Demetrios 11, 58–61, 62, 184
Derrida, Jacques 14, 70, 192
Descartes, René 115, 302
Dilthey, Wilhelm 147, 151f., 171, 172
Dionysios von Halikarnassos 88, 276
- Eichendorff, Joseph von 357f., 361
Eliot, Thomas Stearns 246
Éluard, Paul 308
Empedokles 63, 65, 165
Epikur 68
Esenin, Sergej (Sergei Jessenin) 328
- Fellmann, Hans Georg 235
Feuerbach, Ludwig 147
Fichte, Johann Gottlieb 80, 147, 318
Firges, Jean 292
Flora, Francesco 309
Friedrich, Hugo 13, 292, 307–311, 313f., 323, 334, 363
Freud, Sigmund 25
- Gadamer, Hans-Georg 29, 122, 170, 172, 175, 189, 241, 244, 283–288, 290, 294, 362
George, Stefan 190
Gerber, Gustav 55, 72, 76f., 81, 82, 85–89
Goethe, Johann Wolfgang 97, 126, 149, 246, 250, 295, 326, 349
Grondin, Jean 138, 152, 156, 162, 179, 189, 362
- Hamacher, Werner 167, 243, 296f., 327
Hamann, Johann Georg 12, 14, 195, 196, 208, 212

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 80,
144, 151, 215, 224–226, 243, 244,
249f., 253–255, 261, 271, 318, 333,
341–343
- Heidegger, Elfriede 184
- Heine, Heinrich 312
- Hellingrath, Norbert von 217, 276
- Helms, Hans G 227, 237–248, 250,
254, 293
- Herakleodoros 33
- Heraklit 63f., 65, 68f., 141–143, 165,
182, 183
- Hirsch, Eric Donald 244
- Hocke, Gustav René 307, 342
- Hölderlin, Friedrich 202, 205, 217,
276, 309, 318, 326, 338
- Holthusen, Hans Egon 307
- Homer 9, 10, 62, 97f., 150, 204
- Horkheimer, Max 231
- Hume, David 26f.
- Huppert, Hugo 347
- Husserl, Edmund 134, 138, 161, 185,
216
- Jean Paul 55, 85f.
- Joyce, James 242, 245f.
- Kafka, Franz 5, 22, 255, 349–353,
355, 360
- Kant, Immanuel 22, 143, 162, 225,
243, 252, 253, 257f.
- Kierkegaard, Søren 147, 159
- Körner, Christian Gottfried 25
- Lacoue-Labarthe, Philippe 321
- Landauer, Gustav 22, 339f., 342, 346f.
- Latte, Kurt 39
- Lessing, Gotthold Ephraim 77
- Levinas, Emmanuel 213
- Livius, Titus 39, 47
- Luria, Isaak 297
- Luther, Martin 152
- Lysias 59, 77, 89
- Mallarmé, Stéphane 308, 311
- Meier, Georg Friedrich 135, 153
- Meister Eckhart 327
- Meyer, Theodor A. 358
- Meysenbug, Malwida von 119
- Mörike, Eduard 277
- Nancy, Jean-Luc 174–176
- Niethammer, Friedrich Immanuel 318
- Pascal, Blaise 301–303
- Pherekydes von Syros 165
- Philodemos 33
- Pindar 12, 30, 96, 199, 206–208, 210,
276, 326, 338
- Platon 37, 63, 68f., 109, 141, 148–150,
155, 158, 161–165, 178, 188f., 203f.,
280f., 361
- Pöggeler, Otto 283f., 310
- Pound, Ezra 246
- Proust, Marcel 250, 259
- Quintilianus, Marcus Fabius
(Quintilian) 11, 19, 30, 32, 35–40,
41, 42–58, 60f., 65f., 67, 71, 73,
74f., 77–85, 87, 88, 91–93
- Rambach, Johann Jakob 150
- Reisiger, Hans 339
- Rickert, Heinrich 147, 185
- Rimbaud, Arthur 228, 308, 311, 357
- Sartre, Jean-Paul 318
- Scheler, Max 219, 316
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph
80, 318
- Šestov, Lev (Leo Schestow) 301–303
- Schiller, Friedrich 25f., 77, 97
- Schlegel, Friedrich 12, 14, 105, 360
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst
12, 14, 135, 148, 151–154, 158, 159,
171, 172, 204f., 208, 241, 291f.,
326
- Schönberg, Arnold 233
- Schopenhauer, Arthur 79, 80, 96, 99,
101f.
- Snell, Bruno 142, 207
- Sokrates 31, 63, 99–101, 106–109,
149f., 163, 188, 204, 360
- Staiger, Emil 205

- Susman, Margarete 349
Szondi, Peter 18, 254, 255, 267, 291,
358
- Tezuka, Tomio 184
Theophrast 34, 38f., 75
Trakl, Georg 139, 141, 183, 190–195,
197–205, 208, 209, 210–212, 239,
276f., 292, 363
- Ungaretti, Giuseppe 309
Unsel, Siegfried 246
- Valéry, Paul 255, 266f., 314, 336
- Vergilius Maro, Publius (Vergil) 45
Volkman, Richard Emil 72, 78
Vona, Alexandru 295
- Wagner, Richard 97, 233, 273
Waldenfels, Bernhard 67, 121f., 129
Whitman, Walt 22, 315, 339–342,
346f., 364
- Wittgenstein, Ludwig 80, 191
Wolf, Friedrich August 318
- Xenophanes 165