

Karl Vajda (Győr)

Die hermeneutische Dimension der Mehrdeutigkeiten in Kafkas „Der Wunsch Indianer zu werden“

Im Durchlaufen der einzelnen Stadien des Werdeganges der Hermeneutik und der literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte der Mehrdeutigkeit wird eine Parallelität sichtbar, deren thematische Eröffnung durch die vorliegende Arbeit im Hinblick auf eine ontologische Neuorientierung der Literaturtheorie weitgehender, das heißt hier fortführender, theoretischer Relevanz sein dürfte. Vergewöhnlicht man sich denn, wie und weshalb sich die Hermeneutik aus einer philologischen Hilfsdisziplin, mithin einer metaphysischen Kunstlehre, der lediglich die Klärung unklarer Stellen und Aussagen normativer Texte in Auftrag gegeben war,¹ in eine Hermeneutik der Faktizität (Heidegger) wandelte, was mit der Erhebung eines Universalanspruchs unvermeidlich einherging, und denkt man zu dieser Entwicklung andererseits den Prozess hinzu, wie die von der Literaturwissenschaft lange als eine Abart dichterischer Unklarheit und daher als poetische Unzulänglichkeit verstandene² und wenn überhaupt, dann nur als recht zwielichtiges Mittel geduldete und zumeist selbst so noch recht beargwöhnte³ Mehrdeutigkeit in der ruckweise vor sich gehenden poststrukturalistischen Wende zu einem »der ausdrücklichen Ziele des Werkes«, mithin entweder ein Struktur- oder aber ein Dekonstruktionsmoment selbstreferentieller Teleologie wurde,⁴

¹ Hermeneutik wird von den Warten der Literaturwissenschaft aus heute noch oft gern so verstanden. Vgl. etwa: »Der Interpret als Ausleger hat eine dem Übersetzer analoge Funktion: Er verwandelt unverständliche Zeichen in verständliche, nur tut er dies nicht kraft besonderer Sprachkompetenz, sondern kraft besonderer Deutungskompetenz.«. Assmann, Aleida: Einleitung: Metamorphosen der Hermeneutik. In: Dieselbe (Hrsg.): *Texte und Lektüren*. Frankfurt: Fischer, 1996, S. 10

² Quint. 8, 2, 12–13; Cic. De orat. 3, 48 f. Diese Vorstellung von Klarheit unter Vermeidung von Mehrdeutigkeit scheint auch der neueren Literaturtheorie nicht gänzlich fremd zu sein: »Endlich führt die Mehrdeutigkeit und besonders die nicht scharf umrissene Mehrdeutigkeit der einzelnen Worte die Unklarheit mit sich.« Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Niemeyer, 1965, S. 226

³ Vgl. Pexenfelder, Michael: *Apparatus eruditionis tam rerum quam verborum per omnes artes et scientias*. Nürnberg: Michael & Joh. Friedrich Endter, 1670 S. 329 und Meier, Georg Friedrich: *Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst*. Halle, 1757, § 55

⁴ Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996, S. 8

dann löst sich jede anfängliche Befangenheit in die Einsicht eines breiteren und wesentlichen Zusammenhangs auf. Der erste Durchgang des Problemfeldes gelte daher der Kennzeichnung des inneren Bezugs zwischen Mehrdeutigkeit und der Ontologie als Hermeneutik der Faktizität.

1. Einführende Erörterung der literarischen Mehrdeutigkeit

1.1. Prolegomena zum poetologischen Verständnis der Mehrdeutigkeit als Ambiguität

Der Begriff der Ambiguität verweist in eine vorwissenschaftliche Thematisierung literarischer Mehrdeutigkeit, die in die poetologisch geprägte Begrifflichkeit der allmählich entstehenden Literaturwissenschaft nicht von ungefähr nahtlos verwoben werden konnte. *Ambiguitas* meint in dem Vokabular der von ihren Anfängen her metaphysisch fundierten und ausgerichteten poetologischen Literaturtheorie diejenige um die rechte Entscheidung besorgte exegetische Unsicherheit, die auftritt, sobald man im literarischen Mitteilungsprozess das einem literarisch Anvertraute nicht etwa in Ermangelung eines nachvollziehbaren Sinnes nicht recht zu verstehen glaubt, sondern weil sich das einem zu verstehen Gegebene der Eindeutigkeit entzieht, indem es dem Fortgang des literarischen Geschehens gleich zwei oder noch mehr Wege ebnet und so der Vorstellung einer homoteleologisch auf ihr Ziel zustrebenden inneren Werk- und Sinnstruktur selbst für einen Dekonstrukteur aufs krasseste widerspricht.⁵ In dem Vorstellungsbereich der Mehrdeutigkeit als exegetischer Befindlichkeit schreckt der sich in Ambiguität befindliche Interpret vor der Multipotenzialität des literarischen Spiels zurück. Davor also, dass sein literarisches Gegenüber kein objektives, in eine eindeutige, d.h. wohlgeordnete Struktur als inneren Aufbau entlassenes Geschöpf ist, sondern eine Vollzugshandlung, die auf ihren Ausgang hin stets unbestimmt bleibt, denn Spielräume zulässt. In der interpretatorischen Befindlichkeit der Ambiguität verfällt man, verfällt das Man der Literaturwissenschaft qua Poietologie, statt auf die vielseitige Offenheit des literarischen Geschehens einzugehen, an ein zweifelndes, mitunter verzweifelt Zögern und Zaudern. Der lateinische Ausdruck meint ja eine bangende Unschlüssigkeit, die zwar dem jeweiligen Exegeten eignet, die dieser jedoch auf das soeben offenbar gewordene Offene der Literatur

⁵ »Auch in diesem Falle, wie im ersten, können wir nicht sagen, daß das Gedicht einfach zwei Bedeutungen hätte, die Seite an Seite bestünden. Die beiden Lektüren müssen sich in direkter Konfrontation aufeinander beziehen, denn die eine ist genau der Irrtum, der von der anderen denunziert wird und von ihr aufgelöst werden muß.« de Man, *Paul Allegorien des Lesens*. Frankfurt: Suhrkamp *1998, S. 42

zurückprojiziert. Die *ambiguitas* wird somit als eigene Gestimmtheit geradezu verkannt und der Struktur des Texts zugeschrieben. An der Etymologie des lateinischen Begriffs der Mehrdeutigkeit lässt sich somit jene Fremdheit, ja Befremdung abnehmen, die sich des Vertreters der auf Wirkungsteleologie zutrebenden poetologischen Literaturwissenschaft gleich bemächtigt, wenn ihm Literatur als Offenheit eines mehrfach möglichen Zusammenspiels widerfährt.

Das wirkungsteleologische Vorverständnis des thematischen Feldes jedweder Literaturwissenschaft, das durch mehr denn zwei Jahrtausende hindurch bis ins 20. Jahrhundert hinein als normativ galt und diesen Vorgang der Abschreckung in Gang setzt, wurde bereits in der *Poetik* des Aristoteles formuliert. Es ist hier nicht der rechte Ort, auf die metaphysisch konsequente und wirkungsmächtige Systematik der Aristotelischen Dichtungslehre näher einzugehen. Soviel gilt es dennoch hervorzuheben, dass Aristoteles die Erscheinungen der Literatur dem Phänomenalbezirk der τέχναι zuweist und dabei in zwei komplementäre Bereiche trennt, die in einer denkwürdigen Unschärferelation zueinander stehen: Aristoteles denkt das literarische Geschehen einerseits als ποιήσις, als Produktion, als kunstvolle Herstellung eines Kunstthings,⁶ das, da es Wirkungen zeitigt, ein Kunstwerk ist, andererseits als einen dem Werk innewohnenden Wirkungsvorgang, der sich von dem Rezipienten her gesehen als ein Auf-sich-wirken-lassen, als Sinneseindrücke (αἴσθησις⁷), mithin als eine psycho-teleologisch vorbestimmte Art von Rezeption⁸ in Erfahrung gibt. Zumal Aristoteles dabei vorzugsweise Fragen der Entstehung und der Beschaffenheit literarischer »Werke« in Atem halten, liegt der Schwerpunkt seiner Terminologie auf der produktionsästhetischen Seite, was jedoch nicht besagt, dass sein poetologisches Literaturkonzept ohne all die Erscheinungen der Rezeptivität überhaupt zu denken wäre.

Gut Aristotelisch gedacht, ist Dichtung, was ihr Wesen (οὐσία) anbelangt, τέχνη. Dieses Grundwort des griechischen Denkens wird je nach Zusammenhang bald mit *Kunst*, bald mit *Handwerk* eingedeutscht. Die Ausdruckskraft des griechischen Wortes besteht indessen einerseits darin, dass es beides zugleich meint, eben die »Kunst des Handwerks«.⁹ Bezeichnend und von unsäglichem theoretischem Gewicht ist andererseits das semantische Umfeld des τέχνη-Begriffs. Es liegt ihm das Zeitwort τίκτειν zugrunde, das bei weitem nicht nur *gebären* und *zeugen* bedeutet, sondern auch *erzeugen*, *hervorbringen* und *auslösen*. Auch heißt der Zimmermann, jener Handwerker also, der aus dem zunächst

⁶ 1447a, 10

⁷ 1454b, 16

⁸ 1449b, 24–28

⁹ Ritter, Joachim: Die Lehre vom Ursprung und Sinn der Theorie bei Aristoteles. In: Ders.: *Metaphysik und Politik*. Frankfurt: Suhrkamp 1977 S. 11. Siehe auch: Komerell, Max: *Lessing und Aristoteles*. Frankfurt: Klostermann 1957, S. 52 f.

amorphen Holz (ύλη)¹⁰ ein tragendes Dachgerüst hervorgehen lässt, in der Sprache des Aristoteles nicht von ungefähr τέκτων. Offensichtlich meint τέκτειν ein In-die-Welt-setzen, wo das in seiner Gestalt vorerst noch nicht Gekannte, wie der Fötus oder das zuvor noch im Balken als Rohmaterial verborgene Dachgerüst in Erscheinung tritt, nämlich in die Erscheinung seiner Erkennbarkeit als etwas.¹¹ So sehr sich der zu einem Terminus erstarrte Begriff der τέχνη verallgemeinert und auf Tätigkeiten erweitert, die dem heutigen Verständnis nach keine Herstellungskünste sind; in Verbindung mit der Dichtkunst bewahrt er ganz und gar diese alte Grundbedeutung. Denn die Dichtung *qua* Dichtkunst ist als τέχνη eine herstellende Kunst, eben ποιήσις. Eine gekonnte, beherrschte Produktion, die auf Sachverstand beruht, und gewisse Wirkungen zu zeitigen hat. Aristotelisch gedacht und griechisch gesprochen darf ἀμφιβολία nur ein bewusst gewähltes dichterisches Mittel sein, das beim Rezipienten, mithin bei allen Rezipienten dieselben vom Poeten durchaus berechneten und wohl erwogenen Wirkungen auslöst, sonst ist sie nichts als ein zu vermeidender Kunstfehler.

Im Schreckensmoment der Ambiguität bricht somit weniger das theoretische Gerüst eines als dynamisches, autonomes und autoreferentielles oder gar areferentielles Konstrukt gedachten modernen Kunstwerks in sich zusammen, denn vielmehr die metaphysische Bestimmtheit der Literaturtheorie *qua* Poietologie mit einem gewaltigen Ruck zum Vorschein. In der exegetischen Befindlichkeit der Ambiguität bangt und sorgt sich ja der Rezipient *qua* Interpret, weil er sich im Sinne des ästhetischen Wirkungskonzepts des Aristoteles der *causa finalis* der einzelnen formalen Elemente des Werks zwar gewiss sein müsste, es aber faktisch nicht ist. Im Schreck der Ambiguität umsorgt der Rezipient im Sinne seines ontischen Sichverhaltens (Intentionalität) das Gelingen der *intentio*.¹² Die einzelnen Akte des literarischen Nachvollzugs gelten der Einsicht, ja dem möglichst den ganzen Horizont in den Blick, in Überblick fassenden Einsehen einer den gesamten dichterischen Produktionsvorgang leitenden Absicht. Mehrdeutigkeit kann im epistemologischen Horizont der Poietologie folglich nur im Maße seiner Intentionalität zugänglich sein. Ihr Grund muss ein formaler (*causa formalis*) sein. Ließe sich denn eine Mehrdeutigkeit auf einen stofflichen Grund (*causa formalis*), auf das Widerstreben, die Trägheit des literarischen Stoffes zurückführen, so zöge es gleich eine Minderung der Kunstfertigkeit des Schöpfers nach

¹⁰ »Aristoteles dachte nicht an ›Holz‹ als etwas ›Organisches‹ oder dergleichen, sondern an Holz als ›Material‹ des Zimmermanns. Zum Modell diente ihm also die Techn.« Happ, Heinz: Hyle. Berlin: Walter de Gruyter 1971, S. 276

¹¹ Vgl. hierzu Schadewaldt, Wolfgang: Natur, Technik, Kunst. Göttingen: Musterschmidt 1960, S. 45 und Kube, Jörg: Τέχνη und ἀρετή. Berlin: Walter de Gruyter. 1969, S. 9 ff.

¹² Und hierbei ist schließlich von geringstem Belang, ob sich dieses mühsame Worauf-Hinauswollen als eine *intentio auctoris* oder als eine *intentio operis* zu denken ist.

sich und bedeutete somit auch eine deutliche Einbuße des Werks an Kunst. Denn das vollendende Können als solches entspringt einer Beherrschung der sich dem Gestalten fügenden Gestalt, folglich ihrer Beherrschbarkeit. Ohne künstlerische Verfügbarkeit und Verfügung (*disponibilitas*) kein Werk, kein Gefüge: kein Wirkungen auslösendes Gewirk, kein kunstvolles Gewebe, kein Text. Ist nun dem literarischen Kunstwerk in der Mehrdeutigkeit ein Oszillieren, ein Schillern, ein Spiel konstitutent, so muss das literarische Spiel im Vorhinein gut durchgespielt worden sein: Das Spiel muss ein inszeniertes, ein kontrolliertes, ein kalkuliertes bleiben.¹³ Akzeptiert wird Ambiguität, diese sonst schreckliche, denn erschreckende Unsicherheit in dem Literaturkonzept der klassischen Poietologie mithin in der Tat lediglich als gezähmtes, in die Produktionsvorgänge auf textueller (oder eben szenischer) Ebene eingesetztes intentionales Mittel.¹⁴

Mit der poietologischen Sicht der Aristotelischen *Poetik* hat das theoretische Denken über Dichtung *qua* Dichtkunst gleichwohl eine Systematik erreicht, auf die zu verzichten der Literaturwissenschaft selbst im Anbetracht der Mehrdeutigkeit als Ambiguität ihrer selbst sichtlich schwerfällt. Diese Schwerfälligkeit des Gewohnten und Angestammten hat in letzter Zeit die Bestrebung zur Folge, die augenfälligsten Phänomene der semantischen Poly- und Ambivalenz der Hylomorphik einzuverleiben. Auf dem einen Weg, der dabei gerne betreten wird, werden die individuellen Rezeptionsvorgänge zu eigentlichen Entstehungsmomenten des literarischen Textes als wirkungsmächtigen Gewirks erklärt, damit so die Unschärferelation zwischen der produktiven und der »reproduktiven«, rezeptiven Seite der Poietologie wenn nicht gleich aufgelöst, so doch in hylomorphologischer Kathederschnoddrigkeit zerredet wird. Der literarische Text, mithin das uns, erkennenden Subjekten, vorliegende, denn unseren Erkenntnisakten übergebene, überlieferte und unterzogene Objekt forme sich demnach erst im Akt unserer Rezeption. Das literarische Kunstwerk als Erkenntnisobjekt nähme erst in der Erkenntnis *qua* Rezeption seine Form, seine Gestalt an und würde sich so zu einem kohärenten Bedeutungsgebilde wandeln, denn in einer konsequent hylomorphischen Sicht ist jedes einzelne Moment des literarischen Geschehens der Handwerksanalogie verhaftet, folglich ein Gebilde. Aus der eisernen Kausalitätslehre der metaphysischen Form- und Stofflehre gibt es so leicht kein Entrinnen.¹⁵ »Aus dem fiktionalen Gehalt« »seiner Informationen«, der mit der Mehrdeutigkeit schlechthin zusammenfällt, »resultiert das je individuelle Kommunikat, das die literarische Erzählung vorstellt.«¹⁶ Solange die klassische

¹³ Vgl. Helbling, Brigitte: *Vernetzte Texte*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 5

¹⁴ Vgl. 1461a 26 f.

¹⁵ Schwab, Ulrike: *Erzähltext und Spielfilm*. Berlin: LIT Verlag 2004, S. 42

¹⁶ Ebenda

Poietologie die Produktions- und die Rezeptionsvorgänge in einer wohltuenden Unschärferelation belässt, indem sie zwischen beiden außer einer Wirkungsteologie keinerlei sonstige Bezüge postuliert und beide Vorgänge zugleich nicht zum Gegenstand ihrer Untersuchungen zu machen versteht, setzt der in Rede stehende theoretische Ansatz die Rezeption mit der Produktion in eins. Dabei verwickelt er sich in einen offenen Widerspruch. Denn wenn das zu erkennende Objekt im Rezeptionsvorgang des Rezipienten, im Erkenntnisprozess des erkennenden Subjekts erst überhaupt entstünde, müsste das schon als Wink genügen, die landläufige Objekt-Subjekt-Dichotomie aufgeben zu müssen. Allerdings führte dies notgedrungen zu einem Verzicht auf die poietologischen Grundlagen der Literaturtheorie, entbände letztere also ausgerechnet dem, wessen sie sich angesichts der Erscheinungen der Mehrdeutigkeit doch so gerne wieder versichern würde.

In dieser hylomorphischen Sicht der Ambiguität verdankt die Rezeption ihren ›Auslegungsspielraum‹ dem Umstand, dass die Produktion »keine tatsachenidentischen Mitteilungen« mache. Die »›Mehrdeutigkeit‹ auf der sprachlichen Ebene« folge demzufolge aus der Fiktionalität als solcher. Der Grund dafür sei gleich vermerkt: »Für die produzierenden Prozessoren bildet Aussageeindeutigkeit kein verbindliches Zielkriterium.«¹⁷ Mit der Erwähnung der Unverbindlichkeit eines Zielkriteriums wird deutlich, wie hartnäckig Phänomene der Mehrdeutigkeit nach wie vor im teleologischen Register produktionsästhetischer Intentionalität gedeutet werden. Nur weil und insofern sich die Zielkriterien gewandelt haben, sind sie keine Verstöße gegen die Kohärenz des Bedeutungsbildes, die nach wie vor besteht, nur nicht mehr auf Eindeutigkeiten: sie kann nunmehr auch auf Mehrdeutigkeiten beruhen.

Wie grundsätzlich diese hylomorphische Sichtweise der Poietologie die Literaturwissenschaft nach wie vor durchdringt, zeigt sich in traurigster Schärfe aber vielleicht eben an jenen literaturtheoretischen Ansätzen, die sich auf eine poststrukturalistische oder gar antimetaphysisch-dekonstruktionalistische »Kehre« teils zurückführen, teils berufen und dabei nicht müde werden, »die Mehrdeutigkeit fiktional verwendeter Wörter [*sic!*] und Sätze« für eine »Fundamenteigenschaft fiktionalen Sprechens«¹⁸ zu erklären, die den Schriftsteller gleichwohl als *causa efficiens*, als kunstfertigen Gestalter denken, dem »das Ganze des Daseins«, »die ganze Welt« ein »Steinbruch« sei, »aus dem er seine Materialien«¹⁹ hole. Der Poststrukturalist erweist sich da als treuer Erbe jenes Strukturalismus, den er sonst akkurat überwunden haben will.²⁰ Offensichtlich kann nicht einmal das noch so entschlossene Bekenntnis zu der dekonstruktionalistischen Evidenz der

¹⁷ a. a. O., S. 60

¹⁸ Vgl. Petersen, Jürgen H.: Fiktionalität und Ästhetik. Berlin: Erich Schmidt, 1996. S. 78

¹⁹ a. a. O., S. 89

polyvalenz einerseits, und zu der Gleichwertigkeit unterschiedlichster Interpretationen andererseits die Konsequenzen der poetischen, hylomorphischen, techno-metaphysischen Grundlegung der Literaturwissenschaft durch Aristoteles außer Kraft setzen: Die technokratische Steinbruchmetapher und die darin wirk-same Handwerksanalogie zwingen auch noch den besten Poststrukturalisten, d.h. den strengsten, mithin den sich am meisten anstrendenden Postmetaphysiker, zum Verkünder der metaphysischen Disponibilitätslehre zu werden und drängt ihn schließlich doch noch zur Investitur des Autors als *alter deus*.²¹ Und wenn wir schon den Phänomenen der Mehrdeutigkeit nachgehen: An der schöpferischen Allmacht des Autors vermag nicht einmal die mehrdeutige Bildhaftigkeit der Metapher zu rütteln: Selbst noch im Steinbruch, an diesem Ort schwierigster Zwangsarbeit, ist der Autor, sogar noch in gestreiftem Sträflingskleid, Träger seiner unbegrenzten dichterischen Freiheit und der schöpferische Vollstrecker seiner Kunstfertigkeit; selbst noch angesichts äußerster Indisponibilität, des nicht kontrollierbaren Spiels der metaphorischen Mehrdeutigkeit ist und bleibt die metaphysische Vorentscheidung des Aristoteles der literarischen Phänomenologie überlegen.

1.2. Das ontologische und philosophisch-hermeneutische Verständnis der Mehrdeutigkeit

Die entscheidende Wende im Denken über die Hermeneutik von einer Auslegungskunst zu einer Fundamentalphilosophie vollzieht sich mit der Einsicht der Relevanz der ontologischen Differenz, d. h. der Unterscheidung einerseits zwischen Sein und Seiendem und andererseits zwischen Seiendheit als *status (idem)* und Sein als *actus (exercitus)*. *Ontologische Differenz* bedeutet den Versuch, die Grundthese jedweder Metaphysik nicht mitzudenken, das In-Eins-Setzen des Seins und des Seienden zu vermeiden, zu umgehen.²² *Nicht gleichsetzen* verlangt hier außer *nicht in-eins-setzen* jedoch auch, dass weder das Seiende noch

²⁰ Vgl. etwa: »Was ist die Sprache in der Dichtung? Sie ist *Material*, wie etwa Metall oder Stein in der Bildhauerei, wie Farbstoff und die Materie der Bildfläche in der Malerei usw.« Mukařovský, Jan: Über die Dichtersprache. In: Derselbe: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik. München: Carl Hanser 1974, S. 148

²¹ »Nichts Menschliches, mehr noch: nichts Innerweltliches ist der Dichtung [der Kunst, der τέχνη] fremd, nichts entzieht sich dem künstlerischen Zugriff des Poeten, nichts ist untauglich, den Gegenstand fiktionalen Sprechens zu bilden.« Ebenda. Vgl. hierzu auch: Hof, Renate: Das Spiel des unreliable narrator. München: Wilhelm Fink 1984, S. 18

²² Vgl. Heidegger, Martin: Nietzsche II. Pfulingen: Günther Neske ⁵1989, S. 209

das Sein selbst *gleich gesetzt werde*. Denn jede ontische (d.h. >am Seienden haften bleibende<)²³ Denkweise zeichnet sich ontologisch (also bei einem expliziten theoretischen Fragen nach dem Sein des Seienden)²⁴ dadurch aus, dass sie in Anbetracht des Seienden das Sein gleich, d.w.s. sogleich setzt, und zwar als eine allgemeine Besonderheit, als die eigentlichste Eigenheit, sprich als die allgemeinste Eigenschaft desselben.²⁵ Desgleichen stellt sie sich das Seiende als den Träger dieser Eigenschaft und demzufolge als das Subjekt einer apophantischen Aussage über die permanente Ereignung der Zueignung dieser Eigenschaft vor. Die ontische Gleich-Setzung entpuppt sich sonach als die Durchsetzung einer Vorentscheidung über den ontologischen Status des Seienden, und zwar dergestalt, dass diesem das an ihm selbst sichtbar werdende Sein kategorial unter-, temporal nachgeordnet wird. In der ontologischen Differenz wird hingegen der Versuch unternommen, der apophantischen Logik zu entsagen. Differenz meint dabei indessen bei weitem nicht, dass das Sein von dem Seienden etwa isoliert zu denken ist, vielmehr eröffnet die ontologische Differenz überhaupt erst den methodischen Zugang²⁶ zu dem Sein des Seienden als solchem, also als *actus*, als geschehendem Vollzug und nicht etwa als *status*, als einst eingesetztem und seitdem andauerndem Charakterzug.

Aus der Differenz zwischen Sein und Seiendem einerseits bzw. zwischen ontisch und ontologisch andererseits folgt indessen eine weitere Unterscheidung. Und dies erst weitet den Horizont der Hermeneutik aus: Die ontische Differenz impliziert eine weitere Unterscheidung, die zwischen Verstehen als Verständlichmachen (Auslegung, Erläuterung, Deutung, Freilegung der eigenen Seinsverfassung²⁷) und Verstehen als Vollzug ständigen Sich-Erfahrens, wobei sich das Erfahrene nicht unbedingt auch schon als etwas Reflektiertes, Durchleuchtetes, Erwogenes und damit jedem Erklärbares in Erfahrung gibt, sondern nur zu oft als das nicht einmal Geahnte, das Unterdrückte, das Nieder- oder Zurückgehaltene, das Verschwiegene oder schlichtweg Unsägliche, Undenkliche und Unvorausdenkliche. Auch für diese Differenz gilt indessen, dass sie keineswegs die Trennung zweier wesenhaft nicht zusammengehörender Vollzugsweisen menschlichen Seins vollbringt, sondern im Gegenteil, sie hebt den engen Zusammenhang hervor, jedoch ohne über Art und Weise dieses Zusammengehörens vorweg zu entscheiden. Da es dem Dasein ontologisch auf das je eigene Sein als *actus*

²³ Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer 1986 [i.w.: SuZ] § 14; S. 63

²⁴ a.a.O., § 4; S. 12

²⁵ a.a.O., § 1; S. 3 f.

²⁶ Vgl. Heidegger, Martin: Grundprobleme der Phänomenologie (GA 24). Frankfurt: Vittorio Klostermann 1975, S. 322

²⁷ SuZ, § 45; S. 232

exercitus ankommt, das Dasein als Bewusstsein jedoch um sich als je solches in einer Welt Seiendes (Innerweltliches) stets schon weiß, mithin weiß, »*woran* es mit ihm selbst, das heißt sein Seinkönnen ist«, dieses Wissen gleichwohl »nicht erst einer immanenten Selbstwahrnehmung erwachsen« ist, wird das Sein des Menschen vom Verstehen mitkonstituiert.²⁸ Und eben weil Verstehen dem Sein des Daseins mit konstituent ist, führt Heidegger für den Akt, in welchem sich das Dasein das Verstandene ins Bewusstsein hebt, also die »Niederhaltung« des Verstandenen überwindet, den Begriff der Auslegung ein. »In ihr eignet sich das Verstehen sein verstandenes verstehend zu.«²⁹ Daraus folgt indessen auch, dass *sub specie existentiae* die Auslegung im Verstehen gründet und nicht etwa umgekehrt. Die Hermeneutik hat folglich »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.«³⁰ Damit ist die ontologische Wende in der Hermeneutik vollzogen: »Der Begriff des Verstehens ist nicht mehr ein Methodenbegriff, wie bei Droysen. Verstehen ist auch nicht, wie in Diltheys Versuch einer hermeneutischen Grundlegung der Geisteswissenschaften, eine dem Zug des Lebens zur Idealität erst nachfolgende inverse Operation. Verstehen ist der ursprüngliche Seinscharakter des menschlichen Lebens selber.«³¹

Dieses differentielle Denken wird literaturtheoretisch fruchtbar, wenn es das Literarische durchleuchtet. In dem Ausdruck *Literatur*, der auf eine fortwährende, ununterbrochene und unendliche, denn sich jederzeit wiederholende Reihung von Buchstaben, Zeichen, sinntragenden, das will wiederum sagen in ihrem Nacheinander als Ganzes zu verstehenden Teilchen hindeutet und von Gottsched eben deshalb als Buchstäbeley verdeutscht wurde,³² kommt eine uralte Erfahrung des abendländischen Denkens zur Sprache. Sie besagt, dass bei jedweder Begegnung mit Literarischem dieser Begegnung Verstehen mit konstituent ist. Verstehen von Literarischem ist demnach kein beliebiges Vorkommnis, das je nach Neigung oder Abneigung einsetzt oder ausbleibt, landet oder strandet. Es ist vielmehr ein Grundzug jeglicher Begegnung mit Literarischem als solchem. In diesem Vollzug des Verstehens findet Literatur überhaupt erst statt.

²⁸ SuZ, § 31; S. 144

²⁹ SuZ, § 32; S. 148

³⁰ Vgl. Heidegger, Martin: *Ontologie* (GA 63). Frankfurt: Vittorio Klostermann 1995, S. 15

³¹ Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J. C. Mohr (Paul Siebeck) 1986 [i.w.: WuM], S. 264

³² Vgl. Gottsched, Johann Christoph: *Vollständigere und Neuerläuterte Deutsche Sprachkunst*. In: Derselbe: *Ausgewählte Werke* Bd. 8. Teil 1. Berlin: Walter de Gruyter 1978, S. 37; Fußnote 1.

An dieser Stelle könnte die Frage erhoben werden, ob die ontologische Ausweitung der Hermeneutik diese nicht an ihrer eigentlichsten Aufgabe hindert, nämlich – wie es Schleiermacher ausdrückt – qualitatives und quantitatives Missverstehen³³ zu vermeiden? Widerspricht denn das Verstehen als Grundzug jeglicher Begegnung mit Literatur nicht der alltäglichen Erfahrung interpretatorischer Unzulänglichkeit und des Missverstehens? Solange Missverstehen als das Gegenteil von Verstehen gedacht bleibt, scheint der Richtungssinn dieser zwei Fragen auch unbeirrbar. Allein, das Missverstehen oder das Nichtverstehen eines Moments des Literaturgeschehens hebt den existenzialen Vollzug des Verstehens nicht auf. Im Missverstehen wird der Missverstehende durchaus von einem Verstehen geleitet, das sich bei erneutem Durchgang des so Verstandenen oder von anderen als Missverständnis verstanden wird. Jedes Missverstehen erfolgt im Modus des Verstehens. Selbst noch die Erfahrung des Nichtverstehens erwächst dem Verständnis eigener oder fremder Unzulänglichkeit. Das Verstehen erweist sich auch vom Miss- oder Nichtverstehen her als ein Grundzug des menschlichen Seins. Missverstehen sowohl als auch Nichtverstehen gründen existenzial im Verstehen.³⁴

Wie bereits angedeutet, braucht das bei jeder Begegnung mit Literarischem einsetzende Verstehen nicht eigens thematisiert zu werden, d.h. sich zu einer mündlichen oder schriftlichen Auslegung zu erweitern. Da Dasein Verstehen ist, und Literatur uns stets im Modus dieses Verstehens begegnet,³⁵ kündigt sich ein enger ontologischer Bezug zwischen Literatur und Dasein an.

Jedem Literarischen ist das verstehende Mitsein des Daseins gleichursprünglich, denn konstitutiv. Das jeweilige Dasein begegnet dem Literarischen aus seinem ganzen Wesen (Buber), d.h. die Begegnenden verfallen bei ihrer Begegnung nicht in ein Subjekt-Objekt-Verhältnis, sondern treten in eine Ich-und-Du-Beziehung. Diese pronominal Bezeichnung will gleichwohl nicht besagen, dass dem Literarischen so etwas wie eine wie auch immer beschaffene Persönlichkeit zukomme, will aber um so mehr unser Gehör dafür schärfen, dass in der Begegnung mit Literatur keine der sich begegnenden Parteien der jeweils anderen unterworfen, ausgeliefert, in die Macht gegeben ist. In der Begegnung

³³ Schleiermacher, Friedrich: Hermeneutik und Kritik. Frankfurt: Suhrkamp 1986, S. 92 f.

³⁴ Vgl. dazu Gadamer, Hans-Georg: Die Universalität des hermeneutischen Problems. In: Derselbe: Gesammelte Werke. Bd. 2. Tübingen: J. C. Mohr (Paul Siebeck) 1993, S. 223

³⁵ Im literarischen Geschehen weiß der daran Beteiligte, dass ihm soeben Literatur geschieht. Literarische Geschehnisse im Modus des Nichtverstehens sind undenkbar, was gleichwohl nicht unbedingt gleich auch zu bedeuten hat, dass der am literarischen Geschehen Beteiligte jedes Moment, jedes einzelne Ereignis dieses Geschehens in die Klarheit reflektierenden Bewusstseins zu heben vermag.

sind sie vielmehr beide aufeinander abgestimmt. Nichts ist jenseits dieser gegenseitigen Abstimmung literarisch stimmig.

Ist diese Begegnung aus welchem Grund auch immer wesentlich gestört, so entfaltet sich das Gelesene, Erlebte, Gehörte nicht zu etwas Literarischem. Das Dasein kann dann der Herausforderung der Literatur nicht entsprechen. Es wird nicht in die Verfassung versetzt, die von ihm zur Literatur gefordert wird und nun not tut. Die Literatur ist somit, ontologisch gedacht, eine mögliche Seinsverfassung des Daseins.³⁶ Das Wort Literatur besagt somit ontologisch nicht das Gesamt einer Anzahl (Unzahl) vorhandener kultureller Gegenstände (Kunstobjekte), die gewissen Kriterien gerecht geworden, von kunstverständigen Subjekten erst als literarisch anerkannt, d.w.s. erkannt sind, was gleichsam erlaubt, über sie im Ganzen als Literatur zu sprechen. Literatur meint ontologisch eine Seinsart des Daseins. Dem auf eine lange Begriffsgeschichte zurückblickenden Terminus Literatur entspricht somit ontologisch der existenziale Ausdruck „literarisch Sein“. Er benennt einen charakteristischen Seinsmodus menschlichen Daseins, also einen der Seinsmodi des Menschen als Dasein.

Die Herausforderung der ontologischen Literaturtheorie besteht gerade darin, das literarische Geschehen nicht als einen epistemologischen Prozess, nicht als Vollzug eines Erkenntnisaktes zu denken. Wenn mit dem Wort Literatur das literarisch Sein des Menschen gemeint ist, dann gibt es so wenig die rezeptive Seite des literarischen Subjekts und die produktive, reproduktive Seite des literarischen Kunstobjektes, wie es ihre Verschmelzung in eine recht zwielfichtige Einheit³⁷ geben kann. Wollen wir nicht gleich am Anfang unserer Bemühungen versagen, denn der metaphysischen Begrifflichkeit der Poietologie verhaftet bleiben, dann müssen wir auf die abkünftige Terminologie der Literaturtheorie verzichten lernen und Neologismen wagen. Dies muss mit der Aufgabe der Vorstellungen von Objekt und Subjekt, von Objektivität und Subjektivität beginnen.³⁸

³⁶ »WENN ich die Kunst als eine Lebensanschauung bezeichne, meine ich damit nichts Ersonnenes. Lebensanschauung will hier aufgefaßt sein in dem Sinne: Art zu sein. Also kein Sich Beherrschen und Beschränken um bestimmter Zwecke willen, sondern ein sorgloses Sich Loslassen, im Vertrauen auf ein sicheres Ziel.« Rilke, Reiner Maria: Über Kunst (1898). In: Derselbe: Werke. Bd. 5. Frankfurt: Insel 1987, S. 429

³⁷ Siehe oben S. 5

³⁸ Der Gadammersche Satz, dass das Verstehen selber nicht so sehr als eine Handlung der Subjektivität zu denken sei, sondern als Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen (vgl. WuM, S. 295), könnte sich auch in diesem Zusammenhang als bedeutsam erweisen. Vgl. auch: »Die Seinsweise des Spieles ist also nicht von der Art, daß ein Subjekt da sein muß, das sich spielend verhält, so daß das Spiel gespielt wird. Vielmehr ist der ursprünglichste Sinn von Spielen der mediale Sinn. So reden wir etwa davon, daß etwas dort und dort oder dann und dann »spielt«, daß etwas sich abspielt, daß etwas im Spiele ist.« WuM, S. 109

Ist Literatur ontologisch das literarisch Sein des Daseins, mithin ein bestimmter Modus menschlichen Seins, und ist für diese Seinsverfassung ein sorgloses Mitsein mit Anderen als Vollzug von gegenseitigem freiem Handel, wechselseitiger Abgestimmtheit charakteristisch, wobei sich dieses Mit des Seins mit Anderen von Regeln leiten lässt, die sich aus der Abgestimmtheit aller am Mit dieses Mitseins Beteiligten im Vorgang der Abstimmung erst allmählich und zugleich stets jeweilig ergeben, dann ist sinnvoll, über Literatur sowohl von ihrer ontologischen Ereignisstruktur wie auch von der anthropologischen Art ihrer Aneignung her als *Mitspiel* zu sprechen.

Beim Herausarbeiten der ontologischen Kategorien des Spiels ist indessen von größtem Belang, das Spiel auch künftig nicht als den Akt eines erkennenden Subjekts zu denken. Die Seienden, die die metaphysische Literaturwissenschaft der vorpoietologischen Tradition der Musenlehre folgend, gelegentlich noch *Helden* oder ganz im Sinne der Hylomorphologie *Gestalten* bzw. *Figuren* nennt, sind nicht Akteure, auf welche der Rezipient als Mitspielender von dem jeweiligen narrativen Skopus aus mit den Augen schaut, die ihm von dem Erzähler als narrativer Instanz einer poetischen Absicht eingesetzt worden sind. Vielmehr sind sie Mitspielende, die sich durch dieselbe Innerweltlichkeit auszeichnen, wie der Rezipient auch. Denn nur wenn alle Spielgefährten von dieser Innerweltlichkeit ausgezeichnet sind, können sie sich aufeinander gegenseitig abstimmen, d.h. einspielen. Ontologisch und vom Mitspiel her gesehen zeichnet sich der Rezipient nicht dadurch aus, dass ihm ein außerliterarisches Sein in der Jeweiligkeit eines Daseins zukommt, während die literarischen Mitspielenden allesamt nur und ausschließlich literarisch sein können. Diese Differenz eröffnet sich erst aus einer kategorial höheren, aus einer supralusionalen Sicht.³⁹ Die innerliterarisch im Mitspiel Seienden sind im Spiel da, indem sie dem literarisch seienden Dasein seine Gegenüber abgeben. Ist das literarische Spiel von einem Ich-und-Du-Verhältnis (oder Ich-und-Ihr- bzw. Wir-und-Ihr-Verhältnis) gekennzeichnet, so nur deshalb, weil das literarisch seiende Dasein und seine innerliterarisch mitseienden Gegenüber, seine Spielgefährten in Bezug auf das literarische Spiel als Mitsein und Mitspiel ebenbürtig, d.h. kategorial gleichgestellt sind. Ihre existenziale Differenz konstituiert sich erst auf der kategorialen Ebene des Da⁴⁰

³⁹ Vorontologisch gesprochen: »Nicht der aus dem Spiel herausweisende Bezug auf den Ernst, sondern nur der Ernst beim Spiel läßt das Spiel ganz Spiel sein. Wer das Spiel nicht ernst nimmt, ist ein Spielverderber. Die Seinsweise des Spieles läßt nicht zu, daß sich der Spielende zu dem wie zu einem Gegenstande verhält.« WuM, S. 108

⁴⁰ »Das Seiende, das wesenhaft durch das In-der-Welt-sein konstituiert wird, *ist* [transitiv!] selbst je sein ›Da‹. [...] Der Ausdruck ›Da‹ meint [...] wesenhafte Erschlossenheit. Durch sie ist dieses Seiende (das Dasein) in eins mit dem Da sein von Welt für es selbst ›da‹.« SuZ, § 28; S. 132

des Daseins, also außerhalb der ontologisch-existenzialen Kategorie des Mitspiels, als welches wir nun die Literatur verstehen. Erst auf dieser kategorialen Ebene lässt sich etwa sagen, dass das literarische Spiel im literarisch Seienden, also in dem die Literatur *erlebenden* Dasein zu seiner Identität erhoben wird.⁴¹ Die Frage nach dem *Wer* der innerliterarisch mitseienden Gegenüber als Spielgefährten des Daseins beantwortet sich mit dem Mitdasein-im-Spiele, weil sie für das Dasein nur im Modus des Mitspiels begegnend Mitdasein⁴² sind.

Diesem kategorialen Sichtwechsel entspricht in jedem Initialakt von Literatur, was Gadamer in *Wahrheit und Methode*, der Aristotelischen Hylomorphologie zum Teil noch verhaftet, als *Verwandlung ins Gebilde* bezeichnet. Und es scheint kein Zufall, dass dabei das griechische Wort⁴³ μῦσις fällt. Das Zeitwort μμεῖσθαι, das als Grundwort griechischen Denkens bezeichnenderweise nicht griechischer Herkunft sein dürfte,⁴⁴ meint ja zunächst soviel wie *durch Tanz darstellen*.⁴⁵ Hier klingt noch die uralte Erfahrung an, dass das Schauspiel mit einer kategorialen Wandlung, einer Verwandlung in das Gespielte anhebt und notwendigerweise einhergeht. Der tanzende Schauspieler ist nur uneigentlich, von außen, von außerhalb des Seinbezirks seines Tanzes betrachtet, noch ein Tanzender, eigentlich ist er schon der Getanzte. Denn das Spiel hat erst angefangen, wenn die Spielenden darin aufgegangen erst sind, was sie nun sind. Gespielt wird erst dort und dann, wo und wenn Spielen und Gespieltes je dasselbe geworden sind.

In der Literatur als Seinsweise des Daseins wird ein Spielraum anberaumt. Zu verstehen ist dies indessen nicht als eine Übertragung unserer gewöhnlichen Raumvorstellungen auf die Phänomene der Literatur. Spielraum ist kein ausge dehntes Feld, an dessen einem Ende das Spiel anfängt, um am anderen Ende aufzuhören. Spielraum ist die Dasein und Mitdasein-im-Spiele vom Spielanfang her, also je schon erschlossene Offenheit des Spiels.

Gewiss meint hier Spiel nicht im durchschnittlichen Sinne des alltäglichen Sprachverständnisses eine zerstreute und sorglose, kurzweilige und zur Kurzweil betriebene Betätigung des Menschen, sondern seinen Seinsmodus. Spiel ist eine bestimmte existenziale Art des Mitseins.⁴⁶

⁴¹ WuM, S. 115

⁴² »Mitdasein charakterisiert das Dasein Anderer, sofern es für ein Mitsein durch dessen Welt freigegeben ist.« SuZ, § 26; S. 121

⁴³ WuM, S. 122

⁴⁴ Vgl. Koller, Hermann: Die Mimesis in der Antike. Bern: Francke 1954, S. 13

⁴⁵ a.a.O., S. 119

⁴⁶ Ontisch gesprochen: »Spiel ist [...] nicht nur eine Metapher für Literatur, durch die Entweder ihre Unverbindlichkeit bezeichnet oder ihr ästhetischer Charakter benannt werden soll. Es ist vielmehr die zentrale Bedingung dafür, entweder das zu vergegenwärtigen, was sich dem Wissen entzieht, oder Erfahrung davon zu vermitteln, was

Somit halten wir das Spiel im Gegensatz zu Gadammers einschlägiger Analyse *nicht* für eine Seinsweise des Kunstwerks.⁴⁷ Spiel ist für uns, wie in anderem Zusammenhang offensichtlich auch für Gadamer,⁴⁸ vielmehr eine Seinsart des Daseins selbst, und zwar des Daseins als Verstehen. Auch spielt das Spiel nicht in einer eigenen vom Dasein abgehobenen Welt.⁴⁹ Das Spielen des literarischen Seins ›ist‹ ebenso innerweltlich, wie jede Begegnung mit Anderen sonst auch. Der Spielende entflieht seiner Welt genausowenig, wie er etwa in die Welt des jeweiligen Spiels erst einmal versetzt zu werden braucht. Das Spiel findet stets in der Welt des Daseins ›Statt‹. Auch im Spiel der Dichtung ›welte‹ noch *die* Welt des Daseins. Das Mitspiel, als das die Literatur sich erst entfaltet, denn ins Spiel bringt, ist ein durch und durch innerweltlicher Seinsmodus.

Dass Literatur wesentlich mit Spiel zu tun hat, ist nicht erst eine Erkenntnis der philosophischen Hermeneutik, sondern ist das Augenfälligste, Gewöhnlichste und Selbstverständlichste.⁵⁰ Von der substanz- und produktionszentrischen Poietologie her gesehen fällt die Einsicht indessen schon sehr viel schwerer, dass jedes Spiel ein Sprung ist, ein Sprung ins Unverfügbare und Ungewisse. In diesem Sprung wirft sich das spielende Dasein seinem Mitdasein-im-Spiele zu. Das herkömmliche, vorwissenschaftliche Sprechen über Literatur sagt dazu, man werde hingerissen, oder gar im Sinne der Disponibilitätslehre: Man lasse sich hinreißen. Dabei wird die Literatur als ein Fluss gedacht, der mächtig dahinströmt und sich des Hingerissenen bemächtigt, wie die Flut menschliches Hab und Gut,

seiner Natur nach ungegenständlich ist. Wenn aber Spiel die zentrale Ermöglichungsbedingung für Sachverhalte dieser Art darstellt, dann läßt es sich auch nicht mehr als eine bloße Chiffre für Kultur verstehen, um deren Entlastungscharakter deutlich zu machen. Statt dessen ist Spiel die Matrix der Kultur, deren Hervorbringungen dann nichts Spielerisches [Unernstes], sondern Formen der Selbstverständigung sind.« W. Iser: Spielstrukturen in Shakespeares Komödien. In: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse 1993/3., S. 43 f.

⁴⁷ WuM, S. 107

⁴⁸ a.a.O., S. 494

⁴⁹ Vgl. WuM, S. 107

⁵⁰ »Alles, was Dichtung ist, erwächst im Spiel [...]«. »Mit allem, was die Grenzen des logisch abwägenden Urteils überschreitet, bewegen sich Poesie und Mythos beide im Gebiet des Spiels. Das will jedoch nicht besagen: in einem niederen Gebiet. Es kann sein, daß der Mythos sich spielend zu Höhen erhebt, wohin ihm der Verstand nicht folgen kann.« »Die Ratio für die weitgehende Gleichartigkeit des poetischen Ausdrucks in allen uns bekannten Perioden menschlichen Zusammenlebens scheint zu einem wesentlichen Teil darin zu suchen zu sein, daß dieses Sichäußern des formschöpfenden Wortes in einer Funktion wurzelt, die älter und ursprünglicher als alles Kulturleben ist. Diese Funktion aber ist das Spiel.« Huizinga, Jan: Homo ludens. Basel: Burg-Verlag 1944, S. 212.

Geräte und dergleichen massenhaft mit davonschwemmt. In dieser landläufigen Redeweise klingt unterschwellig die Indisponibilität des Literarischen zwar an. Mehr noch: Womöglich schimmert darin sogar die alte, vorpoietologische Auffassung über die Dichtung als göttliche Entzückung und Entrückung (Trance) durch. Gleichwohl kommt dabei das Wissen um die Gestimmtheit der in der Literatur Begegnenden zu kurz. Der Fluss ist um die Dahingerissenen unbekümmert, er geht auf kein Spiel ein, er erweist sich vielmehr als der schlechthin Überlegene. Der Dahingerissene, sobald er sich hat hinreißen lassen, hat passiv zu ertragen, was ihm im Strom seiner Hingerissenheit geschieht. Dem ist in der literarischen Begegnung nicht so. Deshalb ist es nötig, statt *Hinreißen* von einem *Sprung* und von einem *Wurf* zu sprechen. In dieser Sprechweise werden wir der Gegenseitigkeit der Spielbewegungen gerecht. Wer an einen heranspringt, wirft sich einem zu. Einer der Initialakte des literarischen Spiels ist stets ein Wurf, eine Abgestimmtheit von Hand und Fuß, oben und unten, Einsicht und Rücksicht, Verstehen im Sinne von Spielgespür und Verstehen im Sinne von Erfassen eines Spielgesamt, was nie eine einseitige Beherrschung des Spielplatzes bedeutet. Die Beherrschung des Spiels im Sinne der Totalität eines Verfügens beendet das Spiel sofort, mehr noch: Sie macht es schlicht und einfach unmöglich. Denn das noch so harmloseste Gewinnen setzt dem Spiel ein Ende. Das Verstehen des Spiels als Erfassen eines Spielgesamt konstituiert sich daher nicht als Gewinnen, vielmehr als Verlust: Der Spielende muss im Spiel ganz aufgehen,⁵¹ sich darin verlieren, verspielt sein. So erst kann er Spielgefährten gewinnen, im Spiel spielend verweilen, ja es durchstehen und erst überhaupt verstehen. Verstehen des Spiels geht daher immer mit einer Art Indisponiertheit, einer aus dem ganzen Wesen kommenden Absage an die Disponibilitätsansprüche der Metaphysik einher. Das literarische Spiel ist im existenzialen Sinne des Wortes sorglos.

In diesem Wurf des Spiels, der ontologisch gedacht einerseits Geworfenheit, andererseits Entwurf ist, wird von Dasein und seinem Mitdasein-im-Spiele ein Spielraum anberaumt. Dieser ist die von Dasein und Mitdasein-im-Spiele erschlossene Offenheit des Spiels. In diesem gänzlich innerweltlichen Spielraum sind sich die literarisch Begegnenden existenzial gleichursprünglich. Sie sind aus demselben Ursprung literarisch. Ein ›Außerhalb von‹ gibt es in Bezug weder auf das Dasein noch auf sein nur literarisch begegnendes Mitdasein,⁵² da sowohl der literarisch seiende Mensch wie auch sein literarisch Mitdasein nur in diesem Spielraum literarisch *sind*.

In dem Wurf des Spiels, das sich einerseits als Geworfenheit der Anderen, andererseits als Entwurf des Daseins in Erfahrung gibt, setzt das Spiel, als

⁵¹ WuM, S. 108

⁵² Die metaphysisch denkende Literaturwissenschaft nennt es ganz im Sinne der Hylomorphik Figuren oder Gestalten.

welches das literarisch Sein statthat, überhaupt erst ein. Dass das Spiel einsetzt, meint hier gewiss nicht bloß einen Anfang, wie es etwa zu regnen oder zu blitzen beginnt. Dieses Einsetzen ist mitnichten das einseitige Hereinbrechen über das an diesem Anbeginn Mitbeteiligten. Das Spiel, als das sich das literarisch Sein jedesmal konstituiert, setzt mit einem Einsatz ein. *Einsatz* meint hier den besonderen phänomenalen Modus des Spielanfangs und besagt zweifaches. Zum Einen geschieht der das Spiel als Seinsmodus des Daseins initiiierende Wurf – vorontologisch gesprochen – stets »aus dem ganzen Wesen«⁵³, der rechte Beginn des Spieles verlangt daher einen hohen Einsatz. Zum Anderen bin ich als literarisch seiendes Dasein in meiner jeweiligen Gleichursprünglichkeit mit den im Seinsmodus des Spiels literarisch mit-seienden Anderen in besonderer Weise an mein In-der-Welt-sein als Mitwelt verfallend.⁵⁴ Da Literatur von ihrer ontologischen Ereignisstruktur her Mitspiel ist und die Erschließung des Spielraums im Modus des Mitspiels erfolgt, ist der Spielbeginn für das daseinsmäßig literarisch Seiende stets ein Einsatz in jenem Sinne, wie das Wort im Musikleben gebraucht wird. Dort meint es den Eintritt ins gemeinsame Spiel. Dass der Dirigent den Einsatz gibt, bedeutet die Angabe der Art und Weise, wie und wann eine Gruppe von Musikern ins Mitspiel eintritt. Jedes Mitglied des Orchesters hat sich an diesen Einsatz zu halten und jeder Musiker spielt sich auf die Anderen in einem solchen Einsatz ein. In diesem Sinne erweist sich der Entwurf des Daseins an seine Mitwelt im Mitspiel als Einsatz.

Mit diesem Einsatz dürften wir schon soweit sein, zum auslegenden Verstehen literarischer Mehrdeutigkeit überzugehen.

2. Das Offene des literarischen Spiels

2.1. Wunsch und Zauberspruch

Die scheinbar leicht dahingeschriebene und wie ein Seufzer ausstoßbare Erzählung, der wir uns nun im obigen, ontologischen Sinne verstehend und auslegend zuwenden, ist nicht nur eines der bündigsten Erzählungen deutscher Prosa, ist nicht nur eines der gewichtigsten Äußerungen menschlicher Zunge schlechthin, sie ist im höchsten Maße Erzählung der Erzählungen: Sie ist ein Spiel mit dem literarischen Spiel selbst.

⁵³ Buber, Martin: Ich und Du. In: Derselbe: Das dialogische Prinzip. Heidelberg: Lambert Schneider 1994, S. 7

⁵⁴ Zur existenzialen Bedeutung der Verfallenheit siehe v.a. GA 20 § 29 und SuZ; § 38.

Wunsch, Indianer zu werden

Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf.

Die Überschrift beschwört einerseits eine Sehnsucht herauf, andererseits deutet sie eine bestimmte sprachliche Form ihres Ausdrucks an, die uns, Teile des literarischen Spiels, überkommt. Das literarisch seiende Dasein, das wir je in unserer Vereinzelung sind, begegnet hier im Sinne des im Plural ausgedrückten Kollektivs, unserem literarischen Mitdasein, jedoch nicht im existenzialen »Modus der Gleichgültigkeit und Fremdheit«,⁵⁵ sondern im Modus der gleichen Gesinnung und der Vertrautheit. Diese Gestimmtheit des literarischen Kollektivums entspringt der gemeinsamen Sehnsucht als solcher. Der Einsatz ins literarische Spiel erfolgt indessen durch eine Mehrdeutigkeit des Titels, die darin besteht, dass unmöglich zu entscheiden ist, ob das Wort *Indianer* im Sinne einer anthropologisch definierbaren Kultur als Vertreter, als Sinnbild größtmöglicher Naturverbundenheit oder als Allusion an die Kindheitsträume und die sie begleitenden, meistens kollektiven Spiele zu verstehen ist. Da der weitere Verlauf der Erzählung den Vorstellungsbereich der Kindheit nicht verlässt, durch störende Verwechslungen⁵⁶ eher noch sogar verstärkt, bleibt das Verstehen des Wunsches im Oszillieren beider einander gegenseitig ausschließenden Möglichkeiten einhalten.

Der erste Teilsatz etabliert die kurze Erzählung als einen irrealen Wunschsatz. Der Optativ wird dabei teils von der Syntax, teils von Genus und Tempus des verbalen Prädikats (Konjunktiv Präteritum) getragen.

Im nächsten, syntaktisch als selbstständige Mitteilungseinheit markierten Teilsatz fehlt das verbale Prädikat. Der herkömmlichen Aussagelogik zufolge sagt dieser Satz somit adverbial wichtiges über den ersten Teilsatz, den Kern des Wunsches aus. Demnach bestünde das sukzessiv, mithilfe nominaler Teilsätze nach und nach erst noch zu eröffnende Indianersein vor allem darin, gleich bereit zu sein. Erwünschtes, mehr noch herbeigewünschtes Indianertum zeichne sich demnach vor allem, denn allen voran durch eine Bereitschaft aus. Dabei stellt sich die Frage, ob *gleich* im temporalen oder im modalen Sinne zu verstehen sei. Verweist es auf die sofortige oder die gleichmäßige, unentwegte Bereitschaft eines Indianers? Und das ist noch bei weitem nur die eine Hälfte der Mehrdeutig-

⁵⁵ SuZ, § 26; S. 121

⁵⁶ Indianer haben ihre Mustangs bekanntlich ohne Sporen und Zügel geritten.

keit dieses Teilsatzes, wenn uns die Vorwegnahme einer weiteren Zweideutigkeit erlaubt ist, die erst beim Fortschreiten der Erzählung ins Spiel gebracht wird.

Der dritte Teilsatz sagt über das Indianersein einen weiteren seiner Grundzüge aus. Es ist voller Bewegung, genauer gesprochen voll einer Bewegung, die nicht nur die Bewegung des Indianers, also als Teile der in dieser Erzählung gespielten Spiels nicht nur unsere Bewegung ist, sondern zugleich auch die eines Tieres, das wir reiten. Das auch erotische Konnotationen evozierende Reiten assoziiert ein Herrschen über das gerittene Tier und verweist auf die vorher eröffnete entweder sofortige oder gleichmäßige Bereitschaft zurück, indem es in deren Mehrdeutigkeit durch seine eigene Prozessualität die letztere Eventualität um einen Hauch verstärkt und dadurch, dass es die Etymologie von *bereit* ins Spiel bringt, die ihm vorangegangene Mehrdeutigkeit nicht entspannt, sondern im Gegenteil geradehin zur Spitze treibt. Denn damit, dass sich in dem Bestimmungswort *bereit* die kulturgeschichtliche Relevanz der Sprachgeschichte mit artikuliert, indem das zum Reiten Gerüstet-Sein, d.h. die Fertigkeit, die Bewegungen eines Tiers im Voraus zu spüren und zu lenken, selbst wenn nur andeutungsweise zur Sprache gebracht wird, verfällt die Aussage der Gleichheit wieder in ihre volle Zweideutigkeit. Sie kann nach wie vor zweierlei: entweder eine sofortige, dafür aber nicht lange andauernde oder eine sich nahezu perpetuierende, deshalb mühsame und Kräfte zehrende Bereitschaft auszudrücken haben.

Der vierte Teilsatz hebt visuell die Abgestimmtheit von Reiter und Pferd hervor. Er bringt nicht nur Bewegung ins Reiten, indem er den Gegenwind nahezu spüren lässt, es erfolgt auch eine körperliche Annäherung zwischen Indianer und Tier. Das Reiten gibt sich immer weniger als ein Beherrschen des Gerittenen durch den Reitenden zu erfahren, denn vielmehr als ein harmonisches Zusammenspiel beider.

Die in der Bewegungsharmonie sichtbar gewordene Parallelität von Pferd und Mensch wird im fünften Teilsatz vertieft. Dieser Punkt der Erzählung ist aber auch aus einem anderen Grunde von zentraler Wichtigkeit: Nach den bisherigen nominalen Teilsätzen begegnet hier das erste Mal wieder ein verbales Prädikat. Dass dabei eine Form gewählt wird, in der Präteritum Konjunktiv und Indikativ, also optative Gegenwart und epische Vergangenheit zusammenfallen, wird durch die diesbezügliche Eindeutigkeit des verbalen Prädikats des Satzbeginns noch verdeckt und unserem Verstehen vorenthalten. Wir verstehen die Wortwahl noch ausschließlich als prosodischen Ausdruck der Parallelität und damit der Harmonie zwischen Ross und Reiter.

Der sechste Teilsatz, der von der temporalen Konjunktion *bis* eingeleitet wird und in der Erzählung eine ungeheure Wende, mehr noch eine Verwandlung, ja einen Zauber einleitet, zeichnet sich im Gegensatz zum vorangegangenen Satz dadurch aus, dass hier das verbale Prädikat eindeutig ist und gerade durch seine Eindeutigkeit auf das Verständnis von *erzitterte* umdeutend zurückwirkt.⁵⁷ Das hier begegnende Präteritum Indikativ ist temporal eine eindeutige, epische Aus-

sage über etwas, was sich in der Vergangenheit, d.h. in der literarischen Realität ereignet hat. Da eines der epischen Vergangenheitstempora gewählt wird, kann kein Zweifel mehr darüber bestehen, ob der irrealer Wunschsatz in Erfüllung geht, denn paradoxerweise schon längst in Erfüllung gegangen ist. Gleichwohl wandelt sich die Erzählung dadurch aus einer irrealen Wunschsatz in einen Wunsch, der von sich aus in Erfüllung geht und sich folglich als Zauberspruch erweist. »Wir«, in den in Erfüllung gegangenen Wunsch Involvierte, erfahren an uns selbst diese Erfüllung des Wunsches, die zwar auch als Befriedigung einer Sehnsucht empfunden werden kann, die aber eine Schwere hat, die von dem Unheimlichem jedweden Zaubers herrührt.

Die Verwandlung geht in der epischen Zurücknahme von Sporen und Zügel vor unseren Augen vor sich. Nur wissen wir nicht, ob der Zauber bereits im fünften oder erst im sechsten und damit engstens zusammenhängenden siebten Satz geschah. Die rückwirkend aufgelöste Eindeutigkeit von *erzitterte* versteht sich als ein vielleicht noch mächtigerer Widerruf der in der literarischen Wunschformel dem Zauber unterzogenen Realität als die darauffolgenden zwei hypotaktisch scheinbar begründeten, begründbaren Zurücknahmen.

Man könnte nahezu meinen, der Kafkaischen Erzählung als literarischem Spiel käme es auf die Inszenierung des Zaubers als Ausdruck höchster, denn übernatürlicher Disponibilität an. Sie wäre dann eine Vorführung dessen, wozu Dichtung als Dichtkunst fähig ist. Dann entrückte uns das literarische Spiel der Realität. Oder in der Mehrdeutigkeit der Erzählung gesprochen: Sie entrisse uns dann entweder dem teils entmystifizierten, teils entmythologisierten und daher zauberabgewandten Zeitalter, in dem wir leben, oder aber der Unfähigkeit der Erwachsenen, an Kindheitsmärchen zu glauben.

Allein das Spiel der Erzählung nimmt hier noch eine Wende. Die letzten beiden Teilsätze machen deutlich, dass der literarisch möglich gemachte, denn bereits durchgespielte Zauber nicht bei der im Titel erwünschten Verwandlung in einen Indianer stehen bleibt. Der Zauber geht über den in Erfüllung gegangenen Wunsch vielmehr weit hinaus. Das literarische Spiel entfesselt zwar den Zauber, kann ihn aber weder lenken noch bändigen, geschweige denn rückgängig machen. Aus der Verwandlung in einen Indianer wird schließlich eine Verschmelzung von Indianer und Pferd. Die Erzählung spielt fort und fort, über uns hinaus, mehr noch sie spielt uns einen Streich, indem sie uns am Ende als verwirrte Zentauren auf die glattgemähte Heide starren lässt.

57 »Im Übergang vom Konjunktiv zum Indikativ wird der Wunsch realisiert. Indianer Werden heißt in die reine transzendierende Bewegung aufgehen, deren Intensität vergehen macht, was vorher war.« Kurz, Gerhard: Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse. Stuttgart: Metzler 1980, S. 131. Vgl. hierzu auch Ramm, Klaus: Reduktion als Erzählprinzip bei Kafka. Königstein: Atheneum 1971, S. 17 f.

