

Käte Hamburgers Theorie der Dichtungsgattungen

Die theoretischen Grundlagen der "Logik der Dichtung"

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde

im
Fachbereich 3
Sprach- und Literaturwissenschaften
an der Universität-Gesamthochschule Siegen

vorgelegt
von
Marija Zulja Vasić Daki

Siegen, September 2000

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt dem Deutschen Akademischen Auslandsamt, der Studentenverwaltung der Universität – Gesamthochschule Siegen und der Aktionsgemeinschaft der Universitätsprofessoren Siegen, die mich während meines Promotionsstudiums finanziell unterstützt haben.

Danken möchte ich Herrn Prof. em. Dr. Dr. h.c. Helmut Kreuzer, mit dem ich ausführliche, anregende Diskussionen geführt habe, und Herrn Prof. Dr. Jürgen Kühnel, der mich bei der Erarbeitung der theoretischen Grundlagen der „Logik der Dichtung“ betreut hat. Herrn Prof. Dr. Burkhard Schaefer danke ich für die Möglichkeit, ein mich sehr interessierendes Thema in meiner Doktorarbeit untersuchen zu können.

Mein Dank geht auch an meinen Freund Herrn Dieter Schmidt und seine Eltern Robert und Johanna Schmidt, die mir bei der Gestaltung des Manuskriptes behilflich waren.

Käte Hamburgers Theorie der Dichtungsgattungen

Die theoretischen Grundlagen der „Logik der Dichtung“

(Zusammenfassung)

Die Wörter von zentraler Bedeutung, die weitgehenden Aufschluss über Käte Hamburgers Theorie der Dichtungsgattungen geben, sind: **Exaktheit, Denkerin, Wirklichkeit, Sprachtheorie, Aussagemodelle, Fiktion, Verbalzeit, Erzähler, Erlebnis** und **neue Frage**. Versucht man im Rahmen dessen, was sich hinter diesen Schlüsselwörtern verbirgt, die theoretischen Grundlagen der „Logik der Dichtung“ zu bestimmen, so kann man sie als letztlich philosophisch gerichtet bezeichnen. „Die Logik der Dichtung“, das literaturtheoretische Hauptwerk Käte Hamburgers, dessen erste Auflage, 1957, Thomas Mann gewidmet wurde, erschien 1968 erneut in stark veränderter Auflage. Die dritte und die vierte Auflage blieben unverändert. „Die Logik der Dichtung“ ist Theorie – geschaffen von einer Wissenschaftlerin, die die literarische Wirklichkeit in Frage stellt und die Fantasie zu ihrer Veränderung freisetzt. „Die Logik der Dichtung“ ist Technik – ein kompliziertes Instrumentarium, dessen Handhabung die „Seinsweise der Dichtung“ freilegt. „Die Logik der Dichtung“ verstehen heißt: alle Aspekte des philologischen Mediums und ihre Beziehungen zueinander aufzuschlüsseln. Was ist die „Logik der Dichtung“? *The new question* – lautet die Antwort, die in den abschließenden Bemerkungen dieser Arbeit erklärt werden soll. Da diese neue Frage philologisch so mächtig ist, war es für einzelne Mitglieder der literaturwissenschaftlichen Gesellschaft sehr kompliziert, die überhaupt zu erkennen. Der Reichtum von Literatur und Leben spiegelt sich wieder in der „Logik der Dichtung“, in ihrer Aneignung, Weiterbildung und Umgestaltung.

Käte Hamburger's Theory of The Literary Genres

The Theoretical Basics of "The Logic of Literature"

(abstract)

The words crucial to this work, which give information about Käte Hamburger's theory of the literary genres are: **exactness, thinker, reality, theory of language, modelling of statements, fiction, tense of verbs, narrator, experience, and new question.** If one tries to determine what the basics of "The Logic of Literature" are by using this keywords, the result is that it can be denoted as based on philosophy. "The Logic of Literature", Käte Hamburger's main work in literary theory, with its first edition of 1957 being dedicated to Thomas Mann, was published again in 1968 in a very different edition. The third and fourth editions remain unchanged. "The Logic of Literature" is theory – created by an academic who questions the literary reality and sets free the fantasy to change it. "The Logic of Literature" is technique – a complicated instrument whose handling lays bare the "poetry's mode of existence". To understand "The Logic of Literature" means to classify all aspects of the philological medium and their relations to each other. What is "The Logic of Literature"? *The new question* – is the answer which is explained in the concluding remarks of this work. As this new question is, seen philologically, of such a power, it was very complicated for some members of the community of literary studies to realise it at all. The richness of literature and life is reflected in "The Logic of Literature", in its acquisition, further research and re-organisation.

INHALTSVERZEICHNIS

Danksagung	2
Käte Hamburgers Theorie der Dichtungsgattungen	3
Die theoretischen Grundlagen der „Logik der Dichtung“ (Zusammenfassung)	
Käte Hamburger`s Theory of The Literary Genres	4
The Theoretical Basics of “The Logic of Literature” (abstract)	
Einleitung - Die phänomenologische Tradition und Käte Hamburger	7
I "Die Doppelseitigkeit der logischen Thematik"	13
1.1. Das Suchen hinter den Phänomenen	14
1.1.1. Definitio nominalis	14
1.1.2. Die Reinigung der Logik vom Psychologismus	15
1.1.3. Poetologische "Columnae Herculis"	16
1.2. Klassische Theorie	20
1.2.1. Die Rede vom Logos	20
1.2.2. Zum Begriff	22
1.2.3. Zum Urteil	25
1.2.4. Zum Schluss	26
1.2.5. Die logischen Grundprinzipien	28
1.3. Moderne Theorie	29
1.3.1. Zu logischen Irrtümern	29
1.3.2. Die Aussagenlogik	30
1.3.3. Die Prädikatenlogik	32
1.3.4. "Es folgt logisch"	33
1.3.5. Das Axiomensystem für die Aussagenlogik	34
II Das sprachtheoretische Phänomen	36
2.1. "Die logisch artikulierte Sprachanalyse"	37
2.1.1. Der Grund des Zögerns	37
2.1.2. Für einen poetischen Sprachbegriff	43
2.1.3. "Es sei eine geschlossene Tür angenommen"	45
2.2. Die Aussageformel	47
2.2.1. Die rein logisch gemeinte Aussage	47
2.2.2. "Im Dienste des Lebens"	49
2.2.3. Diskursiv ins Unendliche	51
2.2.4. Karl Bühlers Begriffstrias	53

2.2.5. Die Kette der zu analysierenden Aussagen	55
2.3. Das strukturelle Aussagesubjekt	57
2.3.1. Die Individualität des historischen Aussagesubjekts	57
2.3.2. Die Individualität des theoretischen Aussagesubjekts	58
2.3.3. Die Individualität des pragmatischen Aussagesubjekts	60
2.3.4. Das Polaritätsverhältnis	62
2.3.5. Die Jetzt- und Hier-Punkte	63
III Die Phänomenologie der Dichtung und der Wirklichkeit	68
3.1. Der hohe Preis der Fiktion	69
3.1.1. "In einem Grenzbereich zwischen Poesie und Wirklichkeit"	69
3.1.2. "The Fictionality of Fiction"	72
3.1.3. Was ist das Rätsel?	74
3.2. Die Logik der epischen Fiktion - der Funktionszusammenhang	77
3.2.1. "War das nicht eine Romanfigur in Middlemarch?"	77
3.2.2. Die Instrumente der epischen Fiktion	88
3.2.3. Was besitzt der Erzähler?	94
3.3. Die Logik der dramatischen und filmischen Fiktion - der Dialog und das Bild	98
3.3.1. "Das Wort wird Gestalt"	98
3.3.2. Die Rolle des Medienwechsels	108
3.3.3. Warum gehört die filmische Fiktion in den logischen Bereich der literarischen Fiktion?	113
3.4. Die Logik der lyrischen Gattung - das Aussagesubjekt	122
3.4.1. Magna discordia	122
3.4.2. Dann wäre es "kein Gedicht mehr"	132
3.4.3. Was ist das lyrische Aussagesubjekt?	144
3.5. Die Logik der Sonderformen - die Fremdlinge	154
3.5.1. Knotenpunkt der Gattungsgebiete	154
3.5.2. Das "Ich-mit-Leib"	160
3.5.3. "Wer läutet die Glocken?"	163
Abschließende Bemerkungen	168
Literaturverzeichnis	172
1. Die phänomenologische Tradition und "die Doppelseitigkeit der logischen Thematik"	172
2. Das sprachtheoretische Phänomen	176
3. Die Phänomenologie der Dichtung und der Wirklichkeit	180

EINLEITUNG

DIE PHÄNOMENOLOGISCHE TRADITION UND KÄTE HAMBURGER

„Die Phänomenologie muß absolut voraussetzungslos sein; sie darf kein logisches Gesetz, aber ebensowenig ein ethisches oder ästhetisches Axiom voraussetzen.“¹

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit - die theoretischen Grundlagen der „Logik der Dichtung“ zu erhellen - beruht auf folgenden gründlich zu erörternden Thesen. Zehn Schlüsselwörter stellen die deutlichsten Symptome der *vis vitalis* der „Logik der Dichtung“ dar, deren objektiver Inhalt durch diese Erörterung wieder aufgehoben wird.

1. „Die Logik der Dichtung` zeigt wie kein anderes Werk der fünfziger Jahre, daß Literaturwissenschaft sehr wohl zu einer grammatisch, sprachtheoretisch, ja erkenntnistheoretisch fundierten Exaktheit gelangen kann, ohne damit dem viel beschworenen `Dichterischen` zu schaden.“²
2. „Es ist das Buch einer Denkerin, nicht einer Kunstfreundin.“³
3. „Käte Hamburger - und das bestimmt entscheidend den Formalismus ihrer Arbeit - unternimmt den Versuch, die Spezifik der Dichtung, außerhalb des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit zu bestimmen.“⁴
4. „Die Leistung dieses Buches ist eine Theorie der Dichtungsgattungen, die erstmals konsequent auf einer Sprachtheorie der Dichtung begründet ist. Diese hat zum Gegenstand das Verhältnis der Dichtung zum allgemeinen Sprachsystem.“⁵
5. „Aber auch Käte Hamburger ist mit ihrer `Logik der Dichtung` deshalb gescheitert, weil sie Aussagemodelle aus dem Bereich der

¹ Käte Hamburger: „Husserl“, d. i. Edmund Husserl. Vorarbeiten und Materialsammlung. Verschiedenes. In: Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.151.

² Jochen Vogt: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 7., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Opladen 1990, S. 32.

³ Paul Stöcklein: Literarhistorische Erwägungen zu einer Philosophie der Literatur. Zu Käte Hamburgers „Die Logik der Dichtung“. In: Euphorion 58 (1964), S. 307.

⁴ Karin Kaminski: Formalismus in der Literaturtheorie. Kritische Betrachtung zu Käte Hamburgers „Logik der Dichtung“. In: Weimarer Beiträge 15 (1969), S. 118.

⁵ Helmut Kreuzer: Parteigängerin des Lebens. Zum wissenschaftlichen Werk Käte Hamburgers - Laudatio anlässlich der Verleihung des Schillerpreises. In: Ders.: Aufklärung über Literatur. Bd. 2. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Wolfgang Drost und Christian W. Thomsen. Heidelberg 1993, S. 265.

Wirklichkeitsaussagen auf fiktionale Texte aller literarischen Gattungen projiziert.”⁶

6. „Hamburgers Versuch hat sich im Hinblick auf eine systematische Abgrenzung von Fiktion und Wirklichkeit als wenig ergiebig erwiesen; er hatte jedoch der Autobiographie-Forschung insofern genutzt, als man sich stärker als bisher auf die Grauzone zwischen den Gattungen Roman und Autobiographie konzentrierte.”⁷

7. ”Die klare Unterscheidung zwischen der grammatischen Form der Verbalzeit, insbesondere der Vergangenheitsformen, von ihrer zeitlichen Bedeutung im Bereich der Fiktion ist Käte Hamburger zu verdanken.”⁸

8. ”Käte Hamburger hat in ihrer `Logik der Dichtung` bewiesen, daß Kaysers Auffassung nicht haltbar ist. In dem von Stanzel als personal bzw. neutral bezeichneten Roman ist kein Erzähler vorhanden.”⁹

9. ”Käte Hamburger wendet sich gegen die Idee eines `fiktiven Ich`, einer `persona` oder Maske, wie sie in unserer `Theorie der Literatur` vorgeschlagen wird, und findet diese `falscher und irreführender als die ältere naive Auffassung, daß uns das lyrische Gedicht viel vom Erlebnis des Dichters verrät`. ”¹⁰

10. ”Like most original thinkers, Miss Hamburger had started her quest with a new question: how does the language of literature differ from other uses of language?”¹¹

Die Wörter von zentraler Bedeutung, die weitgehenden Aufschluss über Käte Hamburgers Theorie der Dichtungsgattungen geben, sind: **Exaktheit, Denkerin, Wirklichkeit, Sprachtheorie, Aussagemodelle, Fiktion, Verbalzeit, Erzähler, Erlebnis und neue Frage**. Diese Schlüsselwörter stehen im Mittelpunkt ”der sich neuerdings mehrenden Polemik gegen Käte Hamburgers Schriften”¹². Versucht man im Rahmen dessen, was sich hinter diesen Schlüsselwörtern verbirgt, die theoretischen Grundlagen der ”Logik der Dichtung” zu bestimmen, so kann man sie als letztlich philosophisch gerichtet bezeichnen. Helmut Kreuzer kam zu dem Ergebnis, dass ”Käte Hamburger wie

⁶ Jürgen H. Petersen: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart/Weimar 1993, S. 12.

⁷ Matthias Hattemer: Das erdichtete Ich. Zur Gattungspoetik der fiktiven Autobiographie bei Grimmelshausen, E. T. A. Hoffmann, Thomas Mann und Rainer Maria Rilke. Frankfurt am Main 1989, S. 74.

⁸ Paul Ricoeur: Zeit und Erzählung. Bd. 2. Zeit und literarische Erzählung. Übersetzt von Rainer Rochlitz. München 1989, S. 110.

⁹ Elgin Müller: Die Funktion des Erzählers in der Er-Erzählung. Untersuchung an Werken Wilhelm Raabes. Innsbruck 1972, S. 5.

¹⁰ René Wellek: Gattungstheorie, das Lyrische und ”Erlebnis”. In: Ders.: Grenzziehungen. Beiträge zur Literaturkritik. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1972, S. 107.

¹¹ Dorrit Cohn: Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. In: The Germanic Review 45 (1970), S. 65.

¹² Noch 1968 schrieb Peter Pütz: ”Die hier gesetzten Fragezeichen gelten nicht der bewundernswerten Leistung Käte Hamburgers. Ihr Weg ist einer der möglichen, und er führt ziemlich weit. Die sich neuerdings mehrende Polemik gegen ihre Schriften ist oft nur Ausdruck holdseliger Verständnislosigkeit.” Peter Pütz: Käte Hamburger: Philosophie der Dichter. Novalis Schiller Rilke. In: Poetica 2 (1968), S. 272-275.

Literaturwissenschaftlerin so auch Philosophin ist, berühmt als Brückenbauerin zwischen beiden Disziplinen”¹³.

”Es ist die Philosophin Käte Hamburger, die gerade als solche und gerade dadurch, daß sie sich die Philosophie und Mathematik der Marburger Schule (Cohen, Natorp und Cassirer) angeeignet hatte, über die Mathematik des Novalis einen neuen Zugang zu seiner romantischen Weltanschauung erschloß. Es ist die Phänomenologin Hamburger, die Husserl rezipiert hat, die gerade dadurch literaturwissenschaftlich produktiv wurde und einen Aspekt an Rilkes Lyrik aufzudecken und präzise zu beschreiben vermochte, der bis dahin unerfaßt geblieben war. Und entsprechend ist es die Kennerin der Existenzphilosophie, der speziell Sartres Werk als Lichtquelle für einen neuen Blick auf Schiller zu dienen vermochte.”¹⁴

”Die Phänomenologie”, schreibt Husserl 1907, und Käte Hamburger zitiert es 1966, ”verfährt schauend, aufklärend, Sinn bestimmend und Sinn unterscheidend. Sie vergleicht, sie unterscheidet, sie verknüpft, setzt in Beziehung, trennt in Teile oder scheidet ab in Momente.”¹⁵ Eine Definition, so kommentiert Käte Hamburger, ”die den durchaus rationalen, letztlich beschreibenden Charakter des phänomenologischen `zu den Sachen` führenden Verfahrens besonders klar zum Ausdruck bringt”¹⁶. Die erste Brücke, die von der Phänomenologie zum literarischen Werk führt, stellt Waldemar Conrads Arbeit über den ästhetischen Gegenstand dar.¹⁷ Diese Arbeit erschien in Fortsetzungen in den Jahren 1908/1909 und formuliert das phänomenologische Programm der Betrachtung in drei Punkten: das Werk ist ohne Vorurteile hinsichtlich früherer Erfahrungen zu untersuchen; es ist ein idealer Gegenstand und kein Ding und - drittens - die Analyse desselben soll auf Eigenbeobachtung

¹³ Helmut Kreuzer: Einleitung. In: Käte Hamburger. Aufsätze und Gedichte zu ihren Themen und Thesen. Zum 90. Geburtstag. Hrsg. von Helmut Kreuzer und Jürgen Kühnel. Siegen 1986, S. 7-9.

¹⁴ Helmut Kreuzer: Parteigängerin des Lebens. Zum wissenschaftlichen Werk Käte Hamburgers - Laudatio anlässlich der Verleihung des Schillerpreises. In: Ders.: Aufklärung über Literatur. Bd. 2. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Wolfgang Drost und Christian W. Thomsen. Heidelberg 1993, S. 259.

”HK [d. i. Herlinde Koelbl]: Die nächste Frage richtet sich an die Schriftstellerin Käte Hamburger. Was ist eigentlich das Hauptanliegen Ihrer Arbeit als Literaturwissenschaftlerin? Gibt es einen roten Faden, der sich durch Ihre Schriften hindurchzieht?

KH [d. i. Käte Hamburger]: In gewisser Weise.

HK: Können Sie kurz darauf eingehen.

KH: Philosophie war mein Hauptfach im Studium, und ich glaube, meine Arbeiten sind davon geprägt, daß ich von philosophischen Gesichtspunkten her an die Literatur herangegangen bin. Daher habe ich mich besonders für jene Dichter interessiert, die sich auch philosophische Fragen gestellt haben. Schiller, Novalis, Thomas Mann und Rilke, das sind meine Haupthelden gewesen. Von Schiller handelt meine Doktorarbeit, von Novalis Notizen über Mathematik meine erste größere Arbeit. Das philosophische Denken ist meine Grundlage. Davon zeugt auch mein Hauptwerk, die `Logik der Dichtung`.”

Herlinde Koelbl: Käte Hamburger. In: Dies.: Jüdische Portraits. Frankfurt am Main 1989, S. 110.

¹⁵ Vgl. Käte Hamburger: Philosophie der Dichter. Novalis Schiller Rilke. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1966, S. 195 (s. Anm. 3).

¹⁶ Ebd., S. 195.

¹⁷ Waldemar Conrad: Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (1908), S. 71-118, 469-511; (1909), S. 401-455.

beruhen. Der erste Literaturhistoriker aber, der sich bewusst der Phänomenologie zuwendet, ist zweifellos der Berliner Romanist Edmund Wechssler. In einer kurzen, aus dem Jahr 1925 stammenden Studie¹⁸, die in einem ziemlich abseits liegenden Sammelband zu methodologischen Fragestellungen verborgen ist, richtet er an die junge Generation der deutschen Literaturwissenschaftler die Aufforderung, sich für die phänomenologische Betrachtungsweise zu entscheiden.

Das grundlegende, in seinen Einwirkungen auf die Literaturwissenschaft schon hinlänglich erforschte Werk ist Ingardens Buch "Das literarische Kunstwerk"¹⁹. Dort, wo Husserl von idealen Gegenständen spricht und Conrad das ästhetische Kunstwerk ebenfalls noch als idealen Gegenstand betrachtet, der gleich einem Dreieck immer unverändert besteht, führt Ingarden den Begriff der "**Quasi-Realität**" für die Gegenständlichkeit des literarischen Kunstwerks ein. Es handelt sich hier, nach Käte Hamburger, um nichts anderes, als den Nachweis des Phänomens und des Erlebnisses der "**Nicht-Wirklichkeit**" der epischen und dramatischen Dichtung. Doch zu diesem Nachweis bedient sich Ingarden eines Erkenntnisinstrumentes, das sich zumindest als wenig aussagekräftig erweist, nämlich des Begriffs des "**Quasi-Urteils**".

Die "Nicht-Wirklichkeit" der Romanwelt, wie Käte Hamburger sie aus den logischen Untersuchungen erschließt, wird durch ganz andere Funktionen der Sprache erzeugt, nämlich eben durch echte Funktionen, die die Ursache der Phänomene sind. "Die Bezeichnung der Sätze eines Romans oder Dramas als Quasi-Urteile besagt aber nichts anderes als die tautologische Tatsache, daß wir, wenn wir einen Roman oder ein Drama lesen, wissen, daß wir einen Roman oder ein Drama lesen, d. h. uns nicht in einem Wirklichkeitszusammenhang befinden. Ingarden - und freilich nicht er allein - hat an dem entscheidenden Faktor vorbeigesehen, der 'die mysteriöse Leistung des literarischen Kunstwerks' hervorruft und den Aristoteles als die Mimesis handelnder Menschen bestimmt hat."²⁰

¹⁸ Edmund Wechssler: Phänomenologie und Philologie. In: Homenaje ofrecido à Menendez Pidal. Madrid 1925, S. 1-15.

¹⁹ Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk. 2., verbesserte und erweiterte Auflage. Mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. Tübingen 1960.

²⁰ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. 4. Auflage. Stuttgart 1994, S. 26-27. "Erst die Untersuchung der Sprachfunktionen wird zeigen, daß zwischen einem historischen Roman und einem historischen Wirklichkeitsbericht niemals ein Übergang stattfinden kann und daß es die bei Ingarden unbeachteten 'verkörpernden', nämlich mimetischen Sachverhalte sind, die dies unmöglich machen." Ebd., S. 26. "Die Logik der Dichtung", das literaturtheoretische Hauptwerk Käte Hamburgers, dessen erste Auflage, 1957, Thomas Mann gewidmet wurde, erschien 1968 erneut in stark veränderter Auflage. Die dritte Auflage und vierte Auflage blieben unverändert. In der wesentlich verbesserten Form sicherte sich "Die Logik der Dichtung" als unumstrittenes Standardwerk einen festen Platz in der Geschichte der Literaturwissenschaft. Wenn nicht anders vermerkt, wird im Folgenden die vierte Auflage der "Logik der Dichtung" zitiert.

Emil Staigers methodisches Verfahren kann hingegen mit Recht als anthropologische Variante einer Phänomenologie der Literatur bezeichnet werden, da uns in diesem Fall die phänomenologische Analyse Antwort auf die Frage geben soll: Was ist der Mensch? So gelangt Staiger zu den Wesenheiten der literarischen Gattungen, zu den "Grundbegriffen der Poetik"²¹, wobei das Lyrische, Epische und Dramatische hier - ohne Rücksicht auf die entsprechenden Formen der Lyrik, der Prosa, des Dramas - im Sinne Husserls als ideale Bedeutungen, als Ideen oder reine Wesenheiten gedeutet werden. Wir müssen uns auch bei der Betrachtung von Wolfgang Kayzers "Sprachlichem Kunstwerk"²² der Einflüsse der Phänomenologie bewusst sein. Obwohl Kayser auch die Relationen des Werks zum Dichter, zur historischen und sozialen Umgebung, in der es entstanden ist, in Betracht zieht, ist der Grundgedanke doch, dass der Weg zum Erkennen des literarischen Werks vom einzelnen Phänomen ausgehen muss und dass jedes einzelne Phänomen zur Gesamtheit des ästhetischen Genusses beiträgt. Natürlich eröffnen sich die phänomenologischen Einflüsse dabei in verschiedenen Nuancen, so wie sie auch bei den einzelnen Theoretikern in den verschiedenen Variationen, hauptsächlich zum Existentialismus hin, also zum Beispiel bei Franz Kaufmann, Hans Georg Gadamer, Johannes Pfeiffer und Günther Müller, sichtbar werden.

Nachdem zunächst Käte Hamburger in der Tradition der phänomenologischen Methode verortet wurde, gilt nun das Interesse nach dem spezifischen Anliegen, das sie vertritt, und den Strategien, mit denen sie es verfolgt. Käte Hamburger unternimmt den Versuch, eine Gattungstheorie der Dichtung zu begründen. Ausgangspunkt ist für sie dabei das Leseerlebnis. Ihr Anliegen ist dieses Leseerlebnis nicht nur psychologisch, sondern in seinen strukturell bestimmten logischen und erkenntnistheoretischen Ursachen zu erklären, das subjektive Phänomen des Leseerlebnisses objektiv, und das heißt für sie: grammatisch zu fundieren. Ausgehend vom Leseerlebnis unterscheidet Käte Hamburger die fiktionalen Gattungen (Epik, Dramatik und Film) von der Lyrik; Zwischenformen stellen die Ich-Erzählung und die Ballade dar. In der folgenden Arbeit wird der Versuch gemacht, drei prinzipielle Fragen zu beantworten:

- 1. Warum** ist der Begriff einer "Logik der Dichtung" sinnvoll und legitim?
- 2. Was** hat die "Logik der Dichtung" als Sprachtheorie der Dichtung zum Gegenstand?
- 3. Wie** versucht die neuere Forschung, das "Sein" der Poesie zu ermitteln, indem sie vom logischen Ansatz aus die Vorfrage nach dem Seinsgrund der Dichtung stellt?

²¹ Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik. München 1971.

²² Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 15. Auflage. Bern 1971.

Abschließend soll darauf hingewiesen werden, dass die Grundintention der Analysen der Dichtung als Kunst der Sprache sowie der Leitgedanke, der die drei Teile dieser Arbeit verbindet, in der folgenden grundlegenden Aussage Käte Hamburgers zu finden ist: "Die Logik der Dichtung hat es mit der dichtenden, aber nicht mit der dichterischen Sprache zu tun."²³

²³ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 270.

I

”DIE DOPPELSEITIGKEIT DER LOGISCHEN THEMATIK”

”Der Begriff im logischen Sinne unterscheidet sich von der durch ein Wort bezeichneten allgemeinen Vorstellung durch seine Konstanz. (Er ist die Vollendung der Vorstellung.)”²⁴

²⁴ Käthe Hamburger: ”Ästhetik, Logik, Sprachtheorie”. Vorarbeiten und Materialsammlung. Verschiedenes. In: Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.136.

1.1. DAS SUCHEN HINTER DEN PHÄNOMENEN

1.1.1. DEFINITIO NOMINALIS

Man muss sehr genau hinsehen, um die Fragen, die Franz von Kutschera und Alfred Breitkopf in einer "Einführung in die moderne Logik" gestellt haben, zu bemerken. "Wozu beschäftigt man sich mit formaler Logik? Worin liegt ihr Nutzen? Ist die Beschäftigung mit der Logik nicht nur ein spezielles und etwas esoterisches Hobby, das kein allgemeineres Interesse für sich beanspruchen kann als z. B. das Briefmarkensammeln oder das Lösen von Kreuzworträtseln?"²⁵ Man sollte aber versuchen, eine kurze, präzise Begriffsbestimmung der Logik vorzunehmen.

"Definitio nominalis. Logica est scientia et ars rationis. Definitio realis. Logica est institutio rationis ad veritatem assequendam seu ars et scientia `directiva ipsius actus rationis, per quam scl. homo in ipso actu rationis ordinate et faciliter et sine errore procedit`."²⁶

Die Logik ist, kurz und bündig gesagt, die Wissenschaft und die Kunst des Denkens. Darüber hinaus wäre auch hinzuweisen auf die zweite These von Ludwig Wittgensteins "Tractatus Logico-Philosophicus". "Etwas Logisches", meint Wittgenstein, "kann nicht nur-möglich sein. Die Logik handelt von jeder Möglichkeit und alle Möglichkeiten sind ihre Tatsachen."²⁷ Doch ist der kontradiktorische Gegensatz zu diesen Aussagen, so scheint es, die Aufhebung der folgenden These, die in demselben Buch vorhanden ist. "In der Logik ist nichts zufällig: Wenn das Ding im Sachverhalt vorkommen kann, so muß die Möglichkeit des Sachverhaltes im Ding bereits präjudiziert sein."²⁸ Ablehnend sollte man allerdings der letztgenannten These sowie einigen zentralen Gedanken²⁹ aus Ludwig Wittgensteins Abhandlung gegenüberstehen.

"Die Logik als Wissenschaft vom Logischen überhaupt und in der obersten, alle anderen Formen des Logischen umspannenden Gestalt, als Wissenschaft von der Wissenschaft überhaupt, ist zweiseitig gerichtet. Überall handelt es sich um

²⁵ Franz von Kutschera / Alfred Breitkopf: Einführung in die moderne Logik. Freiburg/München 1971, S. 12-15.

²⁶ Carolo Frick: Logica in usum scholarum. Editio sexta emendata. Friburgi Brisgoviae MCMXXV, S. 7.

²⁷ Ludwig Wittgenstein: Tractatus Logico-Philosophicus. With an Introduction by Bertrand Russell. Sixth impression. London 1955, S. 27.

²⁸ Ebd., S. 27.

²⁹ "2. 19 Das logische Bild kann die Welt abbilden...

4. 01 Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit...

4. 1121 Erkenntnistheorie ist die Philosophie der Psychologie." Ebd., S. 39, 61 und 75.

Vernunftleistungen, und zwar in dem doppelten Sinn der leistenden Tätigkeiten und Habitualitäten, andererseits der damit geleisteten und hinfort verharrenden Ergebnisse.”³⁰ Diese Husserlsche Auffassung von einer **”doppelseitigen”**, subjektiv und objektiv gerichteten logischen Forschung beherrschte auch schon den systematischen Aufbau der **”Logischen Untersuchungen”**.

”Husserl”, schrieb Käte Hamburger, **”setzt die - wie er will, nicht psychologische, sondern phänomenologische - Problematik des Urteilens als subjektive Tätigkeit als die notwendige Alternative zu der formalen Urteilslehre, in der, wie es ausdrücklich heißt, das Urteil, als Apophansis, dem Logiker zunächst... in seiner sprachlichen Ausformung als Aussagesatz vorgegeben ist”**.³¹ Diese Alternative bzw. **”die Doppelseitigkeit der logischen Thematik”**³², die Husserl postuliert, lässt erkennen, **”daß in Hinsicht auf das Problem der Aussage zwischen Logik und Grammatik eine Lücke vorhanden ist, die nicht durch die Phänomenologie des Urteilsaktes ausgefüllt werden kann, aber [...] durch die Bezeichnung des prädikativen Urteils als Aussage verdeckt wurde”**.³³

1.1.2. DIE REINIGUNG DER LOGIK VOM PSYCHOLOGISMUS

Gottlob Frege klagte seinerzeit mit Recht: **”Und so kamen dann unsere dickleibigen Logikbücher zustande, aufgedunsen von ungesundem psychologischem Fette, das alle feineren Formen verhüllt.”**³⁴ Sicherlich ist das Denken auch ein psychischer Vorgang und somit auch ein legitimer Gegenstand der Psychologie; doch wieweit das Denken die Wirklichkeit zu erfassen vermag, und ähnliche Probleme, kann die Psychologie nicht entscheiden; das gehört in den Problembereich der Erkenntnistheorie. Und worin Folgerichtigkeit besteht und welche Strukturen des Denkens folgerichtig sind, das sind nach Albert Menne³⁵ Probleme der Logik. Die Reinigung der Logik vom **Psychologismus** ist das Verdienst zweier bedeutender Philosophen, der bedeutendsten beiden deutschen Philosophen, die um die Jahrhundertwende lebten: Edmund Husserl (1859-1938), der mit seinen **”Logischen Untersuchungen”** ab 1900 die Phänomenologie begründete, und Gottlob Frege (1848-1925), der mit seiner **”Begriffsschrift”** 1879 die Logistik begründete.

³⁰ Zit. nach Rudolf Bernet, Iso Kern und Eduard Marbach: Edmund Husserl. Darstellung seines Denkens. Hamburg 1989, S. 50.

³¹ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 33.

³² Ebd., S. 33.

³³ Ebd., S. 33.

³⁴ Gottlob Frege: Grundgesetze der Arithmetik. Begriffsschriftlich abgeleitet. Jena 1893, S. XXV.

³⁵ Albert Menne: Einführung in die Logik. 3. Auflage. München 1966, S. 23-25.

Husserl unterzieht den psychologistischen Begründungsanspruch einer eingehenden Prüfung. Zur Diskussion steht die Frage: Sind die logischen Gesetze von der Art, dass sie sich in die Psychologie als empirische Wissenschaft einordnen lassen, oder stellen die logischen Gesetze einen eigenen Typus dar? Wären die logischen Gesetze durch die psychologischen begründet, ergäben sich daraus, wie Peter Prechtel aufgrund der Psychologismuskritik Husserls voraussetzte, folgende Konsequenzen:

"1. Durch ihre empirische Begründung haften ihnen der Charakter vager Regeln an, die nicht mit dem Anspruch auf unbedingte, notwendige Gültigkeit auftreten können.

2. Wie die empirischen Gesetze wären sie hinsichtlich ihres Geltungsanspruches nur mit bestimmten Wahrscheinlichkeitsgraden ausgewiesen und nicht durch notwendige Einsicht (apodiktische Evidenz) begründet."³⁶

Husserls ganzes philosophisches Werk bewegt sich im Spannungsfeld des Begriffs der **Wissenschaft**, und die Grundspannung, der sich Husserl damit aussetzt, lässt sich als Gegensatz zur philosophischen ("natürlichen") Wissenschaftlichkeit auffassen. Die Etablierung der phänomenologischen Wissenschaft erfolgt somit naturgemäß auf dem Weg einer Kritik der - bereits mehr oder weniger erfolgreich funktionierenden - natürlichen und philosophischen - Wissenschaften.

1.1.3. POETOLOGISCHE "COLUMNAE HERCULIS"

Hier soll nicht der viel diskutierten Frage nachgegangen werden, ob und in welcher Weise auch die Geisteswissenschaften Gesetzwissenschaften sein können. Hierin aber ist - wie zur Vermeidung jeglichen Missverständnisses besonders betont sei - enthalten, dass diese Arbeit *in loco consecrato* der erkenntnistheoretischen und vor allem phänomenologischen Begründung einer Logik der Dichtung in zwei gegensätzliche Richtungen gelenkt wird, die den Gegenstand der Betrachtungen keineswegs entgrenzen. Die erste stammt aus der so genannten **Sinnphilosophie** des Berliner Philosophieprofessors Paul Hofmann. "Es bedarf kaum der Erwähnung, daß Paul Hofmanns Sinn-erforschende Philosophie eine Humanitätsphilosophie ist, die sowohl auf dem erkenntnistheoretischen wie ethischen Gebiet die 'Neuentwicklung einer in sich echten und wahrhaftigen Humanitätsgesinnung' begründen möchte, um es mit den Worten zu sagen, mit denen er sein philosophisches Testament

³⁶ Peter Prechtel: Husserl zur Einführung, Hamburg 1991, S. 20-23, 26-35.

beschloß."³⁷ Die Exaktheit und die Prägnanz der Aussage sind eine weitere Eigenschaft von Hofmanns Philosophie. Diese spezifische *cognatio spiritualis* kommt am besten zum Ausdruck in einer vor-logischen Aussage Käte Hamburgers, die bereits in der Arbeit "Käte Hamburgers Sphinx der Poetik. Die Theorie des lyrischen Subjekts"³⁸ hervorgehoben wurde.

"Wir behalten nur das Phänomen der Dichtung im Auge", schrieb Käte Hamburger, "und wollen zu zeigen versuchen, daß es in hohem Grade, im selben Grade wie die Sprache selbst, zu den an Symptomen reichen Phänomenen gehört, deren Sosein oder Seinsweise nicht von ungefähr ist und nur als solche beschrieben zu werden brauchte, sondern sich erklärt und erhellt aus der verborgenen logischen Struktur, die ihr als Kunst der Sprache oder aus Sprache zugrunde liegt."³⁹

Die zweite Richtung ist weniger leicht zu bezeichnen. Sie findet sich in den Reflexionen der Romantiker (Friedrich Schlegel und Novalis), die Käte Hamburger gern zitierte. In ihren frühen Aufsätzen über Schiller, Novalis und Jean Paul tritt die irrationale Dimension ihres literaturwissenschaftlichen Werks am besten in Erscheinung. Käte Hamburger machte mehrmals Aussagen über den Sinn und die Aufgabe des literaturwissenschaftlichen Forschens, die wir als ihre eigene poetologische "*Columnae Herculis*" auffassen können, weil Käte Hamburger mit diesen zwei gegensätzlichen Richtungen gezeigt hat, wie weit das abendländische Denken über rationale und irrationale Dimensionen der literarischen Kunst hinausgelangt ist.

Die **Phänomene** sind, nach Käte Hamburger, die Lyrik, die Epik und die Dramatik, aber auch jedes einzelne Exemplar jeder dieser Gattungen. Die Ursache dafür, dass die beiden letzteren das Erlebnis der Nichtwirklichkeit vermitteln, ist nichts anderes als die logische und damit auch sprachliche Struktur, die ihnen zugrunde liegt. Die „Logik der Dichtung“ ist damit auch die Phänomenologie der Dichtung. Dieser Begriff bezeichnet nichts als die

³⁷ Vgl. Käte Hamburger: Sinnphilosophie. Zum Gedenken des 80. Geburtstags Paul Hofmanns. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 15 (1960), S. 612-619. "Und es mag aus den in diesem Aufsatz skizzierten Grundzügen der Sinnphilosophie erkennbar geworden sein, daß sie ein **Zu-ende-denken** der deutschen idealistischen Humanitätsphilosophie bedeutet, indem sie mit Hilfe einer das Subjektivitäts- und Sinnphänomen subtil erschließenden Logik oder Verstehenstheorie jene objektivistischen Hypostasierungen auflöst, die, wie Hofmann an den verschiedensten Problemen gezeigt hat, letztlich die Ursache dafür waren, daß der Idealismus im Laufe der weiteren Entwicklung unglaubwürdig und untragfähig geworden war." Ebd., S. 619.

³⁸ Marija Zulja Vasić Daki: Sfinga poetike Käte Hamburger. Teorija lirskog subjekta / Käte Hamburgers Sphinx der Poetik. Die Theorie des lyrischen Subjekts. Novi Sad 1997, S. 7-9. "Auf den Grundlagen des logischen und phänomenologischen Aufbaus der lyrischen Gattung können wir das Prinzip, das ihren wesentlichen Kern bestimmt, ohne Schwierigkeiten zum Ausdruck bringen. *Praevio examine* ist die lyrische Gattung nicht differenziert. Denn nur dort erleben wir ein echtes lyrisches Phänomen, wo wir ein echtes lyrisches Ich erleben, ein echtes Aussagesubjekt, das der Garant für den Wirklichkeitscharakter der lyrischen Aussage ist, ob dieses Ich sich als Ich bezeichnet oder nicht." Ebd., S. 152.

³⁹ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 13.

Beschreibung der Phänomene selbst - doch wiederum nicht im Sinne einer deskriptiven, sondern im Sinne einer symptomatischen Beschreibungsmethode, d. i. im Sinne der Lehre, die, nach dem Worte Goethes, die Phänomene sind. "Wenn Goethe es ablehnte und verbot, hinter den Phänomenen zu suchen - `... Man suche nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre` -, so meinte er damit das Einlegen eines Sinnes in sie, der aus ihnen selbst nicht zu entwickeln ist, eines metaphysischen Sinnes irgendwelcher Art, der aus den Phänomenen der Natur eine Naturphilosophie, aus denen der Geschichte eine Geschichtsphilosophie, macht, statt einer Wissenschaft oder, wie Goethe auch sagt, einer Theorie."⁴⁰

Die bereits erwähnte, viele zutreffende Beobachtungen liefernde Arbeit von Käte Hamburger weist darauf hin, dass es allerdings eine Bedeutung gibt, in der auch Goethe das Suchen hinter den Phänomenen anerkannte und anwandte, die Bedeutung, die schon darin enthalten ist, dass sie die Lehre sind. "Denn sie sind die Lehre, weil sie als Phänomene zugleich Symptome sind, weil ihr besonderes So-sein oder So-erscheinen auf eine oder mehrere in ihnen selbst gelegene Ursachen zurück- oder auch hinunterweist, die ihr Sosein und -erscheinen bedingen."⁴¹ "Natur- und Kunstwerke", sagt Goethe selbst in einem Brief an Zelter, „lernt man nur kennen im Aufhaschen ihrer Entstehung; sie sind reif und fertig, da sehe zu, wer sie begreifen will.“⁴²

Was liegt im Kunstwerk vor? "Die engste Verbindung zweier an sich vollkommen heterogener Elemente"⁴³, antwortet Theodor Wilhelm Danzel, einem Grundgedanken Goethes folgend. "Eine nur in der Anschauung zu erfassende Form, eine Gestalt, regt uns mit so objektiver Notwendigkeit zu einer gewissen Gemütsstimmung an, daß wir nicht anders sagen können, als: sie spricht dieselbe aus. Das ist die Tatsache aller Kunst."⁴⁴

Auf dieser Tatsache müssen wir bestehen, um eine weitgehende Folgerung ziehen zu können. Die Tatsache wird im Sinne des dichterischen "Maßgrundes" gedeutet, indem die wechselnde Aufmerksamkeit der Epochen für diesen "Maßgrund" und den "mathematisch-geometrischen" Aspekt der künstlerischen Formen verfolgt wird. "Während ein moderner Mathematiker", konstatiert Helmut Kreuzer in seiner Arbeit "Mathematik und Dichtung. Zur Einführung", "allen Ernstes die Hoffnung ausspricht, es werde einmal gelingen, `direkt am mathematischen Denken seine Eigenschaft, Kunst hervorzubringen, nachzuweisen`, kann der noch immer wachsende Kreis derer, die die Dichtung

⁴⁰ Ebd., S. 12-14.

⁴¹ Ebd., S. 12.

⁴² Theodor Wilhelm Danzel: Zur Literatur und Philosophie der Goethezeit. Gesammelte Aufsätze zur Literaturwissenschaft. Hrsg. von Hans Mayer. Stuttgart 1962, S. XXII-XXV, 126-129, 236-239.

⁴³ Ebd., S. 128-129.

⁴⁴ Ebd., S. 128.

zur Zuflucht für Imagination und `Seele` vor den Zwängen einer `verbürgerlichten`, `technisierten`, `verwalteten` Welt erklären, in jedweder Verbindung von Dichtung und `Kalkül` wohl nur den Ausdruck seelenloser Inhumanität erblicken - ebensosehr in einer mehr oder weniger `mathematisch` aufgefaßten Poesie wie in einem mehr oder weniger mathematisierten Reden über Poesie."⁴⁵ Selbst ein so radikaler Außenseiter wie Gustav Landauer verwarf um die Jahrhundertwende vorbehaltlos einen "Versuch, Worte dadurch in Rechengrößen zu verwandeln, daß man ihnen die traditionelle Bedeutung nimmt und den mythologisch-poetischen Gefühlswert dazu, ohne etwas Neues dafür zu setzen. Hinter dieser wissenschaftlichen Kälte steckt eben entweder gar nichts oder eine neue Metapher, der es an Aufrichtigkeit fehlt. Es ist der alte Irrtum, sich durch Mathematik vor anthropomorphischer Phantastik retten zu können."⁴⁶

Hinter dieser wissenschaftlichen Kälte stecken eben neue Gefahren und neue Irrtümer, wie z. B. jene, die man in Wolfgang Kayzers "Sprachlichem Kunstwerk" und Wellek-Warrens "Theorie der Literatur" - kaum umstrittene Handbücher über lange Zeit - nachlesen kann: "Die Sachverhalte haben vielmehr ein seltsam irreales, auf jeden Fall ein durchaus eigenes Sein, das von dem der Realität grundsätzlich unterschieden ist... Die Aussagen in der Literatur seien `nicht wörtlich wahr` und `keine logischen Sätze`. Die `Haupteigenschaft` der Literatur sei daher der `Schein`."⁴⁷ Wobei man an die Feststellungen Golo Manns erinnert wird: "Der Mensch ist keine Zahl, statistische Zahlen und Kurven erhalten ihren Sinn im Rahmen einer Fragestellung, die sich auf Menschen bezieht, ihre Lebensbedingungen und Bedürfnisse, die Motive ihres Handelns oder Träumens. Und nur zu diesem Zweck werden Zahlen erforscht."⁴⁸

Aus der Einsicht Golo Manns ließe sich die ebenso mögliche radikale Stellung ableiten, die allerdings in der Praxis heute auch existiert, dass nämlich die einzig mögliche Erkenntnisweise gegenüber dem literarischen Werk zuletzt auf das Suchen hinter den Phänomenen im Sinne Käte Hamburgers hinauslaufe. Diese Ansicht wird gegenwärtig von den meisten Literaturtheoretikern, die sich mit dem Problem der Erkenntnismethoden beschäftigen, wie z. B. Horst S. Daemrich, Dieter Breuer, Wolfgang Powroslo, Jochen Schulte-Sasse, Jürgen

⁴⁵ Helmut Kreuzer: Mathematik und Dichtung. Zur Einführung. In: Mathematik und Dichtung. Hrsg. von Helmut Kreuzer und Rul Gunzenhäuser. München 1965, S. 9-10.

⁴⁶ Ebd., S. 9.

⁴⁷ Zit. nach Wolfgang Powroslo: Erkenntnis durch Literatur. Realismus in der westdeutschen Literaturtheorie der Gegenwart. Köln 1976, S. 32-35.

⁴⁸ Golo Mann: Gegenstand und Stil in der Historie. In: Information und Imagination. Vorträge von Carl Friedrich von Weizsäcker, Golo Mann, Harald Weinrich, Thomas Sieverts und Leszek Kolakowski. München 1973, S. 32-35. Natürlich könnte man behaupten, meint Golo Mann, dass selbst ein lyrisches Gedicht Information gibt, dass Hölderlins "Hälfte des Lebens" über menschliche Wirklichkeit, über menschliche Stimmungen, Schicksale, Wonnen, Ängste, Verzweiflung "informiert".

Link, Walter Müller-Seidel, Heide Göttner, Joachim Jacobs, Joseph Strelka, Siegfried J. Schmidt, Helmut Kreuzer, Jürgen Petersen, Götz Wienold, Gerhard Kaiser, Jens Ihwe, Peter V. Zima und noch einer ganzen Reihe von Textforschern⁴⁹, geteilt. Es besteht kein Zweifel darüber, dass dieselben Literaturtheoretiker in der folgenden Konstatierung übereinstimmen: "Literarische Texte spüren den dynamischen Charakter menschlicher Lebensprozesse auf; sie versuchen, deren Substanz in Strukturen sichtbar zu machen und deren Bedeutung zu erfassen. So zielt der Text selbst im unverhüllten Symbol auf Bedeutung."⁵⁰

Den Ausgangspunkt für die exakte Analyse der Arbeit Käte Hamburgers, so scheint es, bieten die aus dem Werk abgeleiteten Ordnungsprinzipien. "Die Logik der Dichtung" durchtrennt somit keineswegs den Lebensfaden der Begriffe selbst, sie stellt sich vielmehr rigoros gegen althergebrachte Vorstellungen, welche die Begriffe aufgrund traditioneller Lösungen deuten. Käte Hamburgers "Suchen hinter den Phänomenen" entschlüsselt das textinterne Bezugssystem. Dieser feste Kern wird zugleich zum Ausdruck der beständigen Regel, die die an die Philosophie Nietzsches angelehnte Frage beantworten soll: **Warum wollen wir die Feinheit und Strenge der Logik in alle Wissenschaften hineintragen?**

1.2. KLASSISCHE THEORIE

1.2.1. DIE REDE VOM LOGOS

Es ist offensichtlich, dass die Rede vom Logos von Max Heinze am Ende des 20. Jahrhunderts nicht überzeugend klingt. "Ohne Logos ließ sich die berechnete Anordnung der Welt nicht denken... Der Logos verlor jedoch dabei nichts von seiner Bedeutung... Die neuere Philosophie kann von dem Logos in der Welt nicht lassen."⁵¹ Können diese Sätze als nicht diskutabel gelten?

⁴⁹ In dieser Reihe befinden sich K. Baumgärtner, A. Berger, E. Kaemmerling, R. Schneewolf, P. Schmidt, P. Hocks, H. Schanze, F. G. Sieveke, H. Stroszeck, G. Martens, H. Zeller, K. Brinker, P. Hartmann und H. Glinz. Siehe dazu Dieter Breuer: Einführung in die pragmatische Texttheorie. München 1974, S. 11-23.

⁵⁰ Horst S. Daemmrich: Literaturkritik in Theorie und Praxis. München 1974, S. 187. "Es ist in dieser allgemeinsten Bedeutung des Symbolbegriffes begründet, daß die Dichtkunst zum System der Kunst gehört. Zusammen mit den anderen Künsten bildet sie das Gebiet des Lebens, das außerhalb jedes Wirklichkeitszusammenhanges existiert. Dies besagt nicht, daß das Kunst Ding, das Kunstwerk als solches nicht einem Wirklichkeitszusammenhang angehört; einem dinglichen, geistigen und vor allem geschichtlichen. Es besagt, daß das was das Kunstwerk 'darstellt' keine reale und auch keine bloß geistige Existenzform hat, sondern eine symbolische." Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957, S. 246.

⁵¹ Max Heinze: Die Lehre vom Logos in der griechischen Philosophie. Oldenburg 1872, S. 79-81, 328-333.

In der gegenwärtigen Philosophie ist oft in rhetorischer Stilisierung von Rationalität und Vernunft die Rede⁵², aber was darunter zu verstehen ist, wird selten stringent abgeleitet. "Man sieht aber, von den 'logischen' Fiktionen bis zu den Produkten der Kunst [...] bleibt Nietzsche bis zuletzt einem Philosophieren verbunden, das der Grenzen der Vernunft prinzipiell ebenso eingedenk ist wie der Notwendigkeit, sie zu überschreiten, ja der Unvermeidbarkeit dieses Schrittes, der, schon durch eine letzte Unbestimmbarkeit dieser Grenzen gegeben, gleichermaßen in den Funktionen des theoretischen 'Als ob' vollzogen wäre wie in den Forderungen der Lebenspraxis getätigt wird."⁵³

Diese Ausführungen münden in die These: zur Beschreibung der **klassischen** bzw. **formalen Logik** genügt es nicht, diese oder jene singuläre Einsicht herauszulösen; statt dessen muss der Kern des Problems angegangen werden, aus der formalen Logik die Wahrheit herauszufinden, sie umzudenken, sie neu zu denken. Dies hebt auf die Notwendigkeit einer kritizistisch begründeten Logik ab. Und damit erhebt sich von neuem die Frage, wie wir uns diesem allgemeinen Kern der formalen Logik nähern können. Dieser Kern soll in einer allgemeingültigen, nicht nur für die idealistischen Systeme verbindlichen Form dargestellt werden. Nicht nur die enge und unscharf umrissene Disziplin der herkömmlichen formalen Logik, die an einen besonderen Begriff des Formalen gebunden ist, sondern die Logik überhaupt in ihrem universalen und erst dann philosophischen Sinne ist in allen ihren Disziplinen nichtformal. Man kann ebenso gut sagen: Vernunft selbst und im Besonderen auch theoretische Vernunft ist kein Formbegriff. Das muss mit aller Schärfe hier hervorgehoben werden: nur dann können neue logische Ergebnisse echte überzeitliche und überstandpunktliche Allgemeinheit beanspruchen, wenn sie sich der Forderung fügen, sich als allgemeines nichtformales System der Logik darstellen zu lassen.

Das Reizvolle an Käte Hamburgers Vorgehen sind ihre provozierenden Thesen, die den Leser geradezu zwingen, nicht einfach der Interpretation zu folgen, sondern sie zu dekonstruieren, sie in Frage zu stellen. So schreibt Käte Hamburger, dass "Unwirklichkeit kein kontradiktorischer Gegensatz zu Wirklichkeit ist. Das Unwirkliche ist nur eine Privation des Wirklichen, dasjenige was nicht den jeweils bekannten Gesetzmäßigkeiten oder

⁵² Vgl. Jean Grondin: Kant zur Einführung. Hamburg 1994, S. 55-89. Jean Grondins Formulierung sei angeführt, weil sie die traditionelle Auffassung sehr deutlich zum Ausdruck bringt: "Rein logisch betrachtet befindet sich die Vernunft auf der Suche nach unbedingten Prinzipien, die insofern umfassend sind, als sie auch die Totalität einer Bedingungskette in sich schließen sollen. So läßt sich die Vernunft als das 'Vermögen der Prinzipien' definieren. Kraft ihrer eigenen Logik zielt die Vernunft auf das Absolute. Damit wird in der Tat ein stichhaltiger Vernunftbegriff gewonnen." Ebd., S. 73.

⁵³ Gerd-Günther Grau: Zerstörung der Vernunft oder Veto gegen die Wissenschaft? Nietzsches Philosophie zwischen Rationalismus und Irrationalismus. In: Kriza und perspektive filozofije / Die Krisis und Perspektiven der Philosophie. Festschrift für Mihailo Djurić. Hrsg. von Danilo N. Basta, Slobodan Žunjić und Mladen Kozomara. Belgrad 1995, S. 157-181.

Möglichkeiten der Wirklichkeit entspricht, und kann sich jederzeit, unter anderen Bedingungen, als Wirkliches erweisen: eine Reise zum Mond etwa, die vor fünfzig Jahren unwirklich, Phantasie war und heute im Bereiche des Möglichen und damit des Wirklichen liegt."⁵⁴ Es bedarf nur des Hinhörens, um zu bemerken, dass "der kontradiktorische Gegensatz zu Wirklichkeit ihre Aufhebung, Nicht-Wirklichkeit oder Fiktion, ist, und sie wird im Bereich der Sprache durch die erzählende, genauer die Er-erzählende und die dramatische Dichtung besetzt"⁵⁵, die Käte Hamburger deshalb zur fiktionalen Gattung zusammengefasst hat.

In Licht dieser Aussagen gewinnen eine Reihe von Gedanken Käte Hamburgers Interesse und Aktualität. In der Beschäftigung mit ihnen wird die traditionelle Logik bereits ausdrücklich als bloße Endlichkeitslogik klassifiziert. Totes und Endliches stellt Hegel gleich. Die traditionelle Logik ist so die Logik der toten und endlichen Dinge, wie Gotthard Günther in seinem Buch "Grundzüge einer neuen Theorie des Denkens in Hegels Logik"⁵⁶ betont. Diese Logik ist "abstrakt" und es ist ja die Definition der endlichen Dinge, dass in ihnen Begriff und Sein verschieden ist. Zugleich soll noch einmal an das Wesen der Aufgabe, die sich hier stellt, erinnert werden. Mittelpunkt und Endziel der Untersuchung ist die **Logik Käte Hamburgers** und ihre sachliche Bedeutung für die systematischen Probleme der allgemeinen Literaturwissenschaft.

1.2.2. ZUM BEGRIFF

Tatsächlich wird unter Logik die formale Logik verstanden, die durch Aristoteles im Wesentlichen eingeführt wurde, der aber schon durch Platon, der das Kriterium der Wahrheit im "Schauen" der Ideen erblickte, eine Vernunft- sowie durch Epikur, der dasselbe in der sinnlichen Wahrnehmung fand, eine Erfahrungslogik entgegengestellt worden ist. Die Logik wendet die Denkgesetze auf die Naturprodukte des Denkens an, die tatsächlichen Begriffe, Urteile, Schlüsse und Schlussketten, und gestaltet sie, denselben entsprechend, zu Kunstprodukten des Denkens um, d. h. zu logischen Begriffen, Urteilen, Schlüssen und Schlussreihen. Begriffe sind nicht Vorstellungen; Allgemeinbegriffe nicht Allgemeinvorstellungen. "Der Begriff ist die Bedeutungssphäre eines Wortes oder sprachlichen Ausdrucks oder die Sphäre möglicher Bewußtseinsobjekte, die und sofern sie in einem sprachlichen

⁵⁴ Käte Hamburger: Noch einmal: Vom Erzählen. Versuch einer Antwort und Klärung. In: Euphorion 59 (1965), S. 59.

⁵⁵ Ebd., S. 57-59. "Angewandt auf die Struktur der Aussage, so kann ein unwirkliches Aussageobjekt jederzeit auf seine 'Wahrheit', d. i. die Wahrheit der Wirklichkeit geprüft, eben verifiziert werden. Unwirklichkeit gehört in den Bereich der Wirklichkeit und im Bereich der Sprache in den Aussagebereich des Aussagesubjekts." Ebd., S. 57.

⁵⁶ Vgl. Gotthard Günther: Grundzüge einer neuen Theorie in Hegels Logik. 2., unveränderte, mit neuem Vorwort erweiterte Auflage. Hamburg 1978, S. 60-63.

Ausdruck ihren zusammenfassenden Mittelpunkt und damit zugleich ihre Abgrenzung gefunden haben."⁵⁷ Der Begriff ist ein Denkakt, der die Elemente des Urteils liefert.⁵⁸ Vorläufig bleibt aber die Frage völlig offen, die hier speziell für das formallogische Methodenproblem des Begriffs ausdrücklich gestellt werden soll: Wohin gelangt man nun zuletzt, wenn man zu allen gefundenen Allgemeinbegriffen immer höhere sucht?

"Von einer breiten Grundfläche, welche durch alle singularen Begriffe oder Vorstellungen gebildet wird, erhebt es sich offenbar mit zunehmender Verschmälerung; die gewöhnliche Meinung gibt ihm geradezu die Gestalt einer Pyramide, die mit einer einzigen Spitze, dem alles umfassenden Begriffe des Denkbaren, schließe."⁵⁹ Diese originelle, aber irriige Annahme beruht ganz auf der geistlosen Subsumtion unter ein Merkmal; der logische Wert dieser Annahme muss jedenfalls als gering veranschlagt werden. Dieses Bild einer zusammenhängend sich aufbauenden Begriffswelt hat schon Plato verfolgt. Hermann Lotze stellte die platonische Unterscheidung von Original und Kopie 1880 radikal in Frage. "Denn Alles, was wir im besten Fall auf diesem Wege erreichen könnten", schrieb Lotze, "würde nur das Bild einer ruhenden Ordnung sein, in welcher einfache und zusammengesetzte Begriffe, jeder unveränderlich sich selbst gleich und jeder durch unwandelbare Beziehungen zu allen andern an seinen unverrückbaren systematischen Ort gestellt, neben einander ständen; was uns dagegen die Wirklichkeit vorhält, ist ein wechselndes Durcheinander der mannigfachsten Beziehungen und Verknüpfungen, die sich zwischen den einzelnen Vorstellungsinhalten, ohne Rücksicht auf ihre systematische Stellung, bald so bald anders gestalten."⁶⁰

Was führt der Verlauf unserer Vorstellungen immerfort wieder vor? Das ist die entscheidende Frage, eben weil der weitere Weg der Logik hierdurch bestimmt wird. Lotze, immer wieder klare Regeln formulierend, ist sichtbar dem Geist der gegenwärtigen Logik verwandt. "Diese große Thatsache der Veränderung", sagt Lotze, "hört nicht dadurch auf dazusein, daß wir im Sinne des Alterthums sie als eine Unvollkommenheit schelten, im Gegensatz zu der feierlichen Ruhe der Ideenwelt."⁶¹ Damit wird die Frage beantwortet. "Diese große Thatsache der Veränderung" führt der Verlauf unserer Vorstellungen immerfort wieder vor. "Diese große Thatsache der Veränderung" "verflüchtigt die Form der Realität zur Form des reinen Begriffs"⁶². "Diese große Thatsache

⁵⁷ Theodor Lipps: Grundzüge der Logik. Leipzig/Hamburg 1912, S. 124.

⁵⁸ Siehe dazu Kurt Wuchterl: Lehrbuch der Philosophie. Probleme - Grundbegriffe - Einsichten. 3. Auflage. Bern/Stuttgart 1989, S. 242.

⁵⁹ Hermann Lotze: Logik. Drei Bücher vom Denken, vom Untersuchen und vom Erkennen. 2. Auflage. Leipzig 1880, S. 50-54.

⁶⁰ Ebd., S. 55.

⁶¹ Ebd., S. 55.

⁶² Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Hrsg. von Hotho. Berlin 1843, S. 242.

der Veränderung" "erhebt das Besondere in das allgemeine ideelle Element, in welchem allein das Denken bei sich selber ist"⁶³. "Es ist nicht schlecht", meint Jean Grondin, "wenn sich die Reflexion auch einige Antworten zutraut."⁶⁴ Bei diesem letzten Satz des Buchs "Kant zur Einführung" handelt es sich um einen Irrtum. Es ist sehr wohl schlecht, "wenn sich die Reflexion auch einige Antworten zutraut".

Man kann von Begriffen reden, aber wenn danach gefragt wird, welcher Begriff gerade gemeint ist, kann darauf nur geantwortet werden, indem auf den entsprechenden sprachlichen Ausdruck verwiesen wird. Hier wird die Unterscheidung gemacht zwischen *compréhension* ("Inhalt") und *étendue* ("Umfang") eines Begriffs. Der Inhalt soll alle Attribute enthalten, die der Begriff, z. B. der Begriff "Rind" enthält, u. a. die Attribute "Tier", "Säuger", "Wiederkäuer". Der Umfang soll alles enthalten, was unter den Begriff fällt. "Dabei entstand die Unklarheit", betont Ernst Tugendhat in der "Logisch-semantischen Propädeutik", "ob damit die untergeordneten Begriffe gemeint sind oder die Gegenstände, auf die der Begriff anwendbar ist."⁶⁵ Frege hat darauf hingewiesen, dass es sich hier nicht um eine graduelle Differenz, sondern um einen scharfen logischen Unterschied handelt.⁶⁶ Ein Oberbegriff ist nur auf die Gegenstände, die unter ihn fallen, nicht auf seinen Unterbegriff anwendbar (man kann nicht sagen: der Begriff "Rind" ist ein Tier); B ist gegenüber A ein Unterbegriff, wenn alles, was unter B fällt, auch unter A fällt, aber nicht umgekehrt.

Dem Begriff entspricht nach Aristoteles das Wesen, welches den Einzelobjekten immanent ist. Aristoteles erkennt, dass nicht nur bei Dingen (Substanzen), sondern auch bei Qualitäten, Quantitäten, Relationen, überhaupt in einer jeden Kategorie das Wesentliche vom Unwesentlichen unterschieden werden kann. Im Übrigen zerfallen die Begriffe in **1.** qualitative oder klassifikatorische Begriffe, die in Klassen eingeordnet sind; z. B. rot, Mensch; **2.** quantitative oder metrische Begriffe, die von Zahlen zugeordnet sind; z. B. Höhe, Temperatur; **3.** komparative Begriffe, die von Relationen zugeordnet sind; z. B. wärmer, härter. Zuletzt, da in jedem Begriff eine Anzahl von Merkmalen vereinigt gedacht wird, kehrt auch hierüber die Frage nach dem Rechtsgrund wieder, der dieses Zusammensein des Ungleichartigen als ein Zusammengehören erscheinen lasse. Wenn das Denken diese Aufgabe zu lösen sucht, wird offensichtlich die Form seiner Bewegung die des Urteils sein.

⁶³ Ebd., S. 242.

⁶⁴ Jean Grondin: Kant zur Einführung. Hamburg 1994, S. 145.

⁶⁵ Ernst Tugendhat: Generelle Termini. Begriffe. Klassen. In: Ernst Tugendhat/Ursula Wolf: Logisch-semantische Propädeutik. Stuttgart 1983, S. 132.

⁶⁶ Gottlob Frege: Über Begriff und Gegenstand. In: Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 16 (1892), S. 75 f.

1.2.3. ZUM URTEIL

Die formale Logik ist in ihrem Kern apophantische Logik, Lehre vom Urteil und seinen Formen. Lassen wir Husserl selbst sprechen. "Wenn [...] das Problem der Genealogie der Logik überhaupt gefördert werden kann, so hat das seinen Grund darin, daß im Zentrum der formalen Logik, so wie sie historisch geworden ist, der Begriff des prädikativen Urteils, der Apophansis steht."⁶⁷

Das Urteil (*iudicium*) ist nicht Bewusstsein über die objektive Gültigkeit einer subjektiven Verbindung von Vorstellungen. "Das Urteil ist eine Aussage (*enunciatio*) über die Beschaffenheit eines Begriffs und seinen Zusammenhang mit andern, welche zum Bewusstsein bringt, was in ihm gedacht oder nicht gedacht wird, und welche andre Begriffe mit ihm in Denken zu setzen oder nicht zu setzen sind."⁶⁸ Das Urteil ist ein Akt des Bejahens oder Verneinens der Beziehung zweier Begriffe (Subjekt und Prädikat).⁶⁹ Jedes Urteil besteht demnach aus drei Stücken: **1.** aus dem Subjekt, dem Begriff, über welchen die Aussage ergeht; **2.** aus dem Prädikat, dem Begriff, der das enthält, was von dem Subjekt ausgesagt wird; **3.** aus der Kopula, der Form der Aussage, die entweder eine bejahende oder verneinende ist.

Nach der Quantität, d. h. nach der Ausdehnung, in welcher dem Umfang des Subjektbegriffs das Prädikat zuerkannt oder abgesprochen wird, pflegt man die Urteile in allgemeine, besondere und einzelne Urteile einzuteilen. Durch Kombination der Einteilungen der Urteile nach der Qualität und Quantität hat Aristoteles vier Arten von Urteilen gefunden:⁷⁰

⁶⁷ Edmund Husserl: Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik. Hrsg. von Ludwig Landgrebe. Hamburg 1948, S. 1. "Was ist es", fragt Husserl, "was im Urteil `verbunden` und `getrennt` wird? Weiters: welche der vielfältigen traditionell unterschiedenen Urteilsformen ist die ursprünglichste, d. h. diejenige, die als unterste und alle anderen fundierende vorausgesetzt und wesensnotwendig als vorliegend gedacht werden muß, damit sich auf sie andere, `höherstufige` Formen aufbauen können? Gibt es eine Urform oder mehrere gleichberechtigt nebeneinanderstehende, und wenn es nur eine gibt, in welcher Weise lassen sich alle anderen auf sie als die ursprünglichste zurückführen? Z. B. sind bejahendes und verneinendes Urteil zwei gleichberechtigte, gleichursprünglich nebeneinanderstehende Grundformen oder hat eine von beiden den Vorzug? Auf diese Fragen führt die traditionelle Bestimmung des Urteils." Ebd., S. 5.

⁶⁸ Moritz Wilhelm Drobisch: Neue Darstellung der Logik nach ihren einfachsten Verhältnissen. Mit Rücksicht auf Mathematik und Naturwissenschaft. 5. Auflage. Hamburg/Leipzig 1887, S. 45.

⁶⁹ Vgl. Kurt Wuchterl: Lehrbuch der Philosophie. Probleme - Grundbegriffe - Einsichten. 3. Auflage. Bern/Stuttgart 1989, S. 242.

⁷⁰ In den folgenden Beispielen bedeutet S das Subjekt, P das Prädikat.

1. Alle Kometen sind Himmelskörper.

Alle S sind P.

2. Kein Mensch ist unsterblich.

Kein S ist P.

3. Einige Menschen sind edelmütig.

Einige S sind P.

4. Einige Menschen sind nicht weise.

Einige S sind nicht P.

1. bejahend allgemeine: Alle S sind P;
2. verneinend allgemeine: Kein S ist P;
3. bejahend besondere: Einige S sind P;
4. verneinend besondere: Einige S sind nicht P.

Kant ließ jedes Urteil von den vier verschiedenen Kategorien der Quantität, Qualität, Relation und Modalität bestimmt sein. Ihrer Quantität nach müssen die Urteile entweder allgemein oder besonders oder einzeln sein. In Bezug auf Qualität unterschied Kant bejahende, verneinende und unendliche Urteile. Durch die Formen der Modalität werden der zwischen S und P gedachten Beziehung verschiedene Geltungen zugesprochen; als bloß mögliche spreche sie das problematische, als wirkliche das assertorische Urteil aus, als notwendige das apodiktische. Nach der Relation teilt Kant die Urteile in kategorische (S ist P), hypothetische (wenn S ist, so ist P) und disjunktive (alle S sind entweder P oder Q oder R) Urteile. Wir sind also damit zu dem Ergebnis gekommen, dass das Urteil für die formale Logik ein in sich geschlossenes Ganzes, ein harmonisches Totalgeschehen, eine durchgehende Zweckhaftigkeit in einem eindeutigen Schluss ist.

1.2.4. ZUM SCHLUSS

"Aristoteliker: Die alte Syllogistik geht davon aus, daß Subjektausdrücke und Prädikatenausdrücke austauschbar sind. Ein Term, der im Prädikat eines Satzes auftaucht, konnte in einem anderen Satz im Subjekt erscheinen. Andererseits sind aber Subjekt und Prädikat **nicht** austauschbar - ein Punkt, den Sie oft mißverstanden.

Herr Neo: Das ist alles sehr interessant. Aber, mathematische Logik und Syllogistik haben bekanntlich sehr verschiedene Theorien über logische Syntax. Der Kernpunkt ist jedoch, daß eine Logik, die auf der Fregeschen Theorie fußt, all diejenigen Sätze analysieren kann (und demgemäß auch deren Folgerungen), bei denen die Syllogistik zurückstecken muß."⁷¹

Ein Schluss findet nicht dort statt, wo der Grund, einen gewissen Subjektbegriff mit einem gewissen Prädikatsbegriff zu verknüpfen oder von diesem auszuschließen, darin liegt, dass derselbe oder ein anderer Subjektbegriff bereits mit gewissen anderen Prädikatsbegriffen verknüpft oder davon ausgeschlossen worden sind. Immer gilt für den Schluss: er ist verbindliches Verfahren der

⁷¹ George Englebretsen: Zur philosophischen Interpretation der Logik: ein weiterer aristotelischer Dialog. In: Formale und nicht-formale Logik bei Aristoteles. Bd. 2. Hrsg. von Albert Menne und Niels Offenberger. Hildesheim, Zürich, New York 1985, S. 118.

Ableitung eines Urteils (der Konklusion) aus einem oder mehreren anderen Urteilen (den Prämissen).⁷² Gültige Formen aus zwei Prämissen und einer Konklusion heißen Syllogismen. Ein Beispiel für einen Syllogismus ist:

Alle Menschen (M) sind sterblich (P)

Alle Griechen (S) sind Menschen (M)

Alle Griechen (S) sind sterblich (P)

Jede Prämisse enthält zwei Begriffe, von denen einer, der so genannte *terminus medius* oder mittlere Terminus (M), beiden Prämissen gemeinsam ist. Die zwei gültigen Formen der ersten Figur solcher Syllogismen stellen sich wie folgt dar:

Barbara

Alle M sind P

Alle S sind M

Alle S sind P

Celarent

Kein M ist P

Alles S ist M

Kein S ist P

Ernst Tugendhat betont, dass Aristoteles keine systematische Theorie dafür hat, wie man die gültigen von den ungültigen Formen unterscheiden kann.⁷³ Er sagt von den gültigen Schlussformen der ersten Figur, dass ihre Gültigkeit unmittelbar evident ist, weshalb er diese Syllogismen als vollkommene bezeichnet. Die anderen heißen unvollkommen, weil ihre Gültigkeit erst durch verschiedene Verfahren aufgezeigt werden muss.

Aber an diesem Ausgangspunkt der Problemstellung soll darauf verwiesen werden, dass für unser modernes Grundwissen die Einsicht des Aristoteles bodenlos ist. Wenn man in jeder Subjekt-Prädikat-Spaltung das Prädikat gegenüber dem Subjekt transzendent nennt, so wird der Begriff des Syllogismus zur Gleichgültigkeit nivelliert. Es entsteht eine Offenheit für alles, was in den Schlussformen wirklich ist. Dabei kann man sich auf den Satz Kierkegaards beziehen: **"Die Subjektivität ist die Wahrheit."**

⁷² Vgl. Kurt Wuchterl: Lehrbuch der Philosophie. Probleme - Grundbegriffe - Einsichten. 3. Auflage. Bern/Stuttgart 1989, S. 242.

⁷³ Ernst Tugendhat: Die traditionelle Urteilslehre und Syllogistik. In: Ernst Tugendhat/Ursula Wolf: Logisch-semantische Propädeutik. Stuttgart 1983, S. 66-78. Was besagt die unmittelbare Evidenz der Schlüsse der ersten Figur? Das wird von Aristoteles nicht erklärt. In der späteren Tradition hat man gesagt, das Prinzip dieser Evidenz sei das *dictum de omni et nullo*.

1.2.5. DIE LOGISCHEN GRUNDPRINZIPIEN

"Wir leben immer in einem Grundwissen. Dieses ist mehr oder weniger klar."⁷⁴ Man möchte tiefere Zusammenhänge im Ganzen der Schlussbildung spüren. Deshalb strebt die formale Logik die Ruhe beschränkter Einsicht in einer Zufriedenheit mit den von ihr ausgesehen logischen Grundprinzipien an. Diese Prinzipien sind nicht Naturgesetze unseres Denkens, sondern einfache Ableitungen eines Urteils. Als logische Grundprinzipien finden sich in der klassischen Logik:

1. Satz von der Identität: A ist A;
2. Satz vom ausgeschlossenen Widerspruch: Es ist unmöglich, dass A und Nicht-A zugleich wahr sind;
3. Satz vom ausgeschlossenen Dritten (*Tertium non datur*): A oder Nicht-A; ein Drittes gibt es nicht.

Wertlos ist der Satz der Identität in der Form: Jedes Subjekt sei sein eigenes Prädikat - *Omne subjectum est praedicatum sui* - z. B.: Ein Haus ist ein Haus. Handelt es sich nicht um Gesetze, sondern um Forderungen, so kann, nach Theodor Lipps, dem Satz der Identität sogar ein dreifacher Sinn gegeben werden;⁷⁵ er kann gefasst werden einmal als die Forderung konstanter im Gegensatz zu schwankenden und zerfließenden Vorstellungen; zum anderen als die Forderung konstant und eindeutig festgehaltener Begriffe; endlich als die Forderung konstanter, d. h. solcher Urteile, die aufrecht erhalten werden können, oder kurz: objektiv gültiger Urteile. Wird die allgemeine Formulierung auf den speziellen Fall des Satzes vom ausgeschlossenen Widerspruch angewendet, so ergibt sich: "Es ist notwendig falsch, dass a F ist und a nicht F ist". Auch der Satz vom ausgeschlossenen Dritten erscheint zunächst als tautologisch. Das Bewusstsein der Unwahrheit eines Urteils besteht eben im Vollzug des zu ihm kontradiktorischen Urteils, also im Bewusstsein der Wahrheit desselben. Wiederum aber hat der Satz, als Ausdruck dieser Tatsache, also als Wesensbestimmung des Bewusstseins der Unwahrheit, einen Wert.

Erst mit dem Übergang zur wissenschaftlichen Betrachtung setzt Reimarus⁷⁶ das Wesen der Vernunft in die Kraft, nach den beiden Regeln der Übereinstimmung und des Widerspruchs über die vorgestellten Dinge zu reflektieren, hält aber dafür, dass durch den richtigen Gebrauch der Vernunft die Erkenntnis der Wahrheit zu gewinnen sei. Es stellt sich die Frage: **Gibt es nicht eine Klarheit und damit Erkenntnis ganz anderer Herkunft?**

⁷⁴ Karl Jaspers: Was ist Philosophie? Ein Lesebuch. München/Zürich 1978, S. 277.

⁷⁵ Theodor Lipps: Grundzüge der Logik. Leipzig/Hamburg 1912, S. 146-149.

⁷⁶ Vgl. Friedrich Ueberweg: System der Logik und Geschichte der logischen Lehren. 4., vermehrte und verbesserte Auflage. Bonn 1874, S. 186-218. Ueberweg stellt fest, dass Darjes und Reimarus die Ersten sind, welche in einzelnen von jenen Sätzen der Identität und des Widerspruchs das Prinzip der Logik finden.

1.3. MODERNE THEORIE

1.3.1. ZU LOGISCHEN IRRTÜMERN

Im Ergreifen der Leitfäden, die die Wahrheit darbietet, liegt die Kraft des Denkens. Worte sind Träger unbestimmt reicher Bedeutungen. In endlicher Klarheit und endgültiger Bestimmtheit sind sie abgefallen zum Zeichenmechanismus, der nur noch einer methodischen operativen Verwendung zur Verfügung steht. “Sind die Wörter im lebendigen Gebrauche nur Zeichen eines bestimmten Vorstellungsgehaltes”, schreibt Käte Hamburger in ihren Vorarbeiten, “so folgt daraus, dass sie für sich, durch ihren blossen Laut, niemals die Fähigkeit haben, das Einzelne als solches zu bezeichnen, wie es der Anschauung gegenwärtig ist. Vielmehr bedarf es besonderer Hilfsmittel, eines Possesivs, Demonstrativs oder eines Gebildes.”⁷⁷.

Es ist offensichtlich, dass in den neueren Versuchen einer Aufgabenbestimmung der Logik nicht mehr einseitig von Regeln des Denkens gesprochen, sondern ein Bezug zur Sprache hergestellt wird. So heißt es bei Carnap: “Ein solches [logisches] System ist nicht eine Theorie, d. h. ein System von Behauptungen, über irgendwelche Gegenstände, sondern eine Sprache, d. h. ein System von Zeichen und von Regeln zur Verwendung dieser Zeichen.”⁷⁸ Ähnlich betont Patzig, dass die Logik zu betrachten sei “als die Lehre von gewissen Eigenschaften von Aussagen, also sprachlicher Verlautbarungen”⁷⁹.

Das Problem des Verhältnisses von Logik und Sprache stellt sich bereits im Bereich der **Aussagenlogik**, dem elementaren Gebiet der modernen Logik. Moderne Logik ist die Lehre von den Implikationen von Aussagen und Aussageformen. “Aussagen sind Schreibfiguren, denen eindeutig Wahrheitswerte ‘wahr’ oder ‘falsch’ zugeordnet sind. Aussageformen sind Schreibfiguren mit Variablen, die durch Ersetzung der Variablen in Aussagen übergehen.”⁸⁰ In dem Satz “Der Apfel ist rot” kann man den Ausdruck “der Apfel”, der noch näher bestimmt werden soll, von dem Ausdruck “ist rot”, der den ersten Ausdruck näher bestimmt, unterscheiden. Solche Ausdrücke, die näher bestimmt, genauer erläutert werden sollen, heißen Argumente. Die Ausdrücke, die der Erläuterung oder näheren Bestimmung dienen, werden als

⁷⁷ Käte Hamburger: “Ästhetik, Logik, Sprachtheorie”. Vorarbeiten und Materialsammlung. Verschiedenes. In: Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.136.

⁷⁸ Vgl. Jochem Hennigfeld: Die Sprachphilosophie des 20. Jahrhunderts. Grundposition und -probleme. Berlin/New York 1982, S. 8.

⁷⁹ Günther Patzig: Artikel “Logik”. In: Fischer-Lexikon Philosophie. Ed. A. Diemer und I. Frenzel. Frankfurt am Main 1958, S. 150.

⁸⁰ Kurt Wuchterl: Lehrbuch der Philosophie. Probleme - Grundbegriffe - Einsichten. 3. Auflage. Bern/Stuttgart 1989, S. 243.

Funktoren bezeichnet. Die Ausdrücke, die feststehen, also ihre feste Bedeutung behalten im Gegensatz zur Variablen, heißen Konstante.

Die logische Form lässt sich nicht aus der grammatischen (sprachlichen) Form ableiten. “Denn logische und grammatische Form, so fordert der Logiker, sind streng voneinander zu unterscheiden, um sich nicht von vornherein durch grammatisch tradierte Formen zu logischen Irrtümern verleiten zu lassen.”⁸¹ Ist die Begegnung von prädikativem Urteil und Satz im “Aussagesatz” nicht eine bloße Scheinbegegnung? Diese Frage ist aber für das Problem der Aussagenlogik von entscheidender Bedeutung. Es handelt sich um die Lücke, die in Hinsicht auf das Problem der Aussage zwischen Logik und Grammatik besteht und nun freilich erst von einer dritten Disziplin, der **Sprachtheorie**, ausgefüllt werden kann. “Als Sigwart die Definition des Urteils dahin formulierte, ‘daß ich etwas von etwas aussage’”, stellt Käte Hamburger fest, “hatte er das sprachtheoretische Problem - unwissentlich - berührt, aber es sogleich wieder ausgeschaltet, indem er das ‘ich sage... aus’ weiterhin nicht mehr einbezog und nur die traditionelle Urteilsformel ‘Von etwas wird etwas ausgesagt’ erörterte.”⁸² Husserls Alternative bzw. **“die Doppelseitigkeit der logischen Thematik”** macht besonders deutlich, dass in Hinsicht auf den Bereich der Aussage zwischen Logik und Grammatik ein Problem vorhanden ist, das nicht durch die Phänomenologie des Urteilsaktes gelöst werden kann, “aber, wie nochmals betont sei, durch die Bezeichnung des prädikativen Urteils als Aussage verdeckt wurde”⁸³. Wie aber kann die logische Form bestimmt werden?

1.3.2. DIE AUSSAGENLOGIK

“Auch Fragesätze haben keinen Wahrheitswert”, meint Axel Bühler, “wie etwa der folgende:

Ist die Logik langweilig?”⁸⁴

Eine Aussage ist, nach Axel Bühler, also ein Satz, bei dem die Frage nach seinem Wahrheitswert sinnvoll ist. Ob nun jede Aussage auch tatsächlich einen Wahrheitswert hat, ist eine umstrittene Frage, auf die er in seiner “Einführung in die Logik” nicht eingehen kann. Er betrachtet nur solche Aussagen, von denen

⁸¹ Jochem Hennigfeld: Die Sprachphilosophie des 20. Jahrhunderts. Grundposition und -probleme. Berlin/New York 1982, S. 10.

⁸² Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 33. Käte Hamburgers Analyse der Aussage als sprachtheoretisches Phänomen und die fünf Schlüsselwörter (Exaktheit, Denkerin, Wirklichkeit, Sprachtheorie und Aussagemodelle) werden im zweiten Kapitel dieser Arbeit noch eingehender betrachtet werden.

⁸³ Ebd., S. 33.

⁸⁴ Axel Bühler: Einführung in die Logik. Argumentation und Folgerung. 2., neu bearbeitete Auflage. Freiburg/München 1977, S. 50-52. Bei Aussagen oder Aussagesätzen, betont Axel Bühler, kann man also in sinnvoller Weise fragen, ob sie wahr oder falsch sind.

sich in unproblematischer Weise annehmen lässt, sie hätten einen Wahrheitswert. Es ist ja auch unmittelbar ersichtlich, dass Axel Bühler die stringent logischen Verhältnisse berührt hat, ohne sie freilich befriedigend zu analysieren und aufzuklären.

Zunächst sollen die folgenden Gruppen von logisch wichtigen Wörtern betrachtet werden.⁸⁵

1. Eigennamen als Bezeichnungen für einzelne Gegenstände;
2. Prädikatoren als Bezeichnungen für "Eigenschaften" und "Relationen";
3. Indikatoren als Zeige- oder Hinweiswörter, die situationsabhängig sind;
4. Junktoren als Verknüpfer von Ausdrücken und Sätzen;
5. Quantoren als Bezeichnungen für Anteile an Gesamtheiten.

Die wichtigsten Junktoren sind "und", "oder", "entweder-oder", "weder-noch" usw. Die Aussagenlogik oder Junktorenlogik handelt von der Verknüpfung der Aussagen und deren Negationen durch Junktoren. Da aber bei einer solchen Verknüpfung immer noch der Bezug zur Sprache und ihrer grammatischen Strukturen nicht ganz ausgeschaltet ist, spricht man seit Frege von **Wahrheitsfunktionen**. Eine Wahrheitsfunktion liegt dann vor, wenn der Wahrheitswert des Satzes durch den Wahrheitswert seiner Bestandteile eindeutig bestimmt wird. Nicht die inhaltliche Bestimmung der Teile ist ausschlaggebend, sondern allein der Wahrheitswert der Teilsätze bestimmt den Wahrheitswert der gesamten Aussage. Die Wahrheitsfunktionen werden vornehmlich seit Wittgenstein in Wahrheitswerttabellen dargestellt. "**p**" und "**q**" sind die Zeichen für ganze, vollständige Sätze, "**w**" und "**f**" bezeichnen die Wahrheitswerte "wahr" und "falsch".

Negation	p	$\neg p$
	w	f
	f	w

Argumentbereich		Wertbereich			
		Konjunktion	Alternative	Implikation	Äquivalenz
p	q	$p \wedge q$	$p \vee q$	$p \rightarrow q$	$p \leftrightarrow q$
w	w	w	w	w	w
w	f	f	w	f	f
f	w	f	w	w	f
f	f	f	f	w	w

⁸⁵ Vgl. Helmut Seiffert: Einführung in die Logik. Logische Propädeutik und formale Logik. München 1973, S. 34-37.

Erst Käte Hamburgers Forschungen haben ergeben, dass das Phänomen der Aussage nicht eigentlich beschrieben worden ist. Aber andererseits ist es durchaus verständlich, dass diese Lücke bestand und innerhalb der Sprachtheorie, und gar der Logik und Grammatik, nicht empfunden wurde. Denn in der Tat wird das Phänomen der Aussage in exakter Weise erst von der sprachtheoretischen Struktur der Dichtung, und zwar von der erzählenden Dichtung her, sichtbar.

1.3.3. DIE PRÄDIKATENLOGIK

Die moderne Logik ist unabgeschlossen. Sie “ist nicht aus sich selbst erklärbar, sondern in ihr wird eines aus dem anderen ins Unendliche erklärt. Niemand weiß, an welche Grenze eine künftige Forschung noch dringen wird, welche Abgründe sich ihr noch auftun werden.”⁸⁶ Somit ist aus der modernen Logik die Vorstellung von bestimmten undefinierbaren Begriffen eliminiert, da ja ein undefinierter Begriff eines Systems in einem anderen System definiert wird.

So wie die logischen Junktoren aus einer Auswahl und Umstilisierung der grammatischen Konjunktionen entstehen, so entstehen die **Quantoren** aus einer Auswahl bestimmter Pronomina, und zwar solcher, die bestimmte Anteile einer Gesamtanzahl bezeichnen. Man unterscheidet vier solche Quantoren: “alle”, “nicht alle”, “mindestens ein”, “kein”. Die **Prädikatenlogik** oder Quantorenlogik handelt von der Verknüpfung von Aussagen, die in Quantoren, Namenvariable und Prädikate zerlegbar sind. Man kann eine Aussageform zur Aussage umformen, indem man die freie Variable durch Quantoren bindet.⁸⁷

$\forall x f(x)$ lies: für alle X gilt f von X

$\forall x$ heißt Generalisator oder All-Operator.

Alle Schüler der Klasse können schwimmen.

$\exists x f(x)$ lies: für wenigstens ein X gilt f von X

$\exists x$ heißt Partikularisator oder Existenz-Operator.

Mindestens ein Schüler der Klasse kann schwimmen.

Die Prädikatenlogik betrachtet einzelne Wörter, nämlich die Prädikate in bestimmten Beziehungen oder Verbindungen. Sie ist also einem Haus-Bauplan vergleichbar, in dem die einzelnen Zimmer eines Gebäudes genau in ihrer gegenseitigen Lage und mit ihren Maßen aufgezeichnet sind.

⁸⁶ Karl Jaspers: Was ist Philosophie? Ein Lesebuch. München/Zürich 1978, S. 121-183.

⁸⁷ Albert Menne: Einführung in die Logik. 3. Auflage. München 1966, S. 58-61.

1.3.4. “ES FOLGT LOGISCH”

In der Logik ist die Objektsprache der Kalkül; seine Regeln werden in der Metasprache zum Ausdruck gebracht, d. h. es wird in der Metasprache über ihn gesprochen. Letztlich benötigt man also immer einen Rest von Umgangssprache; es bleibt ein nicht kalkülisierbarer Rest, für den an schlichtes Verständnis appelliert werden muss. “Das führt auf das Problem: Wie kann man Logik stringent aufbauen, ohne schon die Logik, die doch für Stringenz unerlässlich ist, bereits zu besitzen? Die sprachliche Schwerfälligkeit und schwierige Durchschaubarkeit der Regel zeigen wieder einmal, wie durch Verwendung von Formzeichen nicht nur der Ausdruck abgekürzt, sondern auch das Verständnis wesentlich erleichtert werden kann.”⁸⁸

Die Implikation als Gesetz der Aussagenlogik ist nicht symmetrisch. Vorder- und Hinterglied können nicht wie bei Konjunktion und Disjunktion stets vertauscht werden. Aber es gilt die Kommutativität der Prämissen. Von ganz grundlegender Bedeutung für die gesamte Logik ist die so genannte Abtrennungsregel, in der Scholastik *modus ponens* genannt:

Wenn $\vdash p \rightarrow q$ und $\vdash p$, so $\vdash q$.

Beispiel: “Wenn die Ampel rot zeigt, muss ich anhalten”, und da es gerade tatsächlich zutrifft: “Die Ampel zeigt rot”, gilt also: “Ich muss anhalten”. Diese Regel besagt: Wenn eine Implikation und ihr Implikans gelten, dann gilt auch das Implikat für sich: man kann es also gewissermaßen von der Implikation abtrennen und für sich behaupten.

Häufig wird auch bei alltäglichen Überlegungen mehr oder weniger unbewusst die Regel der Disjunktion bzw. *modus tollens* angewandt:

Wenn $\vdash p \vee q$ und $\vdash q$, so $\vdash p$.

So stellten wir zum Beispiel, um Schulden zu vermeiden, die Überlegung an: “Wir müssen weniger ausgeben oder mehr verdienen; wir verdienen aber nicht mehr: also müssen wir weniger ausgeben.”

Es lässt sich ferner zeigen, dass sich sämtliche Gesetze der Aussagenlogik aus wenigen Grundgesetzen, den sog. Axiomen, mittels der Abtrennungs- und Einsetzungsregel beweisen lassen.

⁸⁸ Ebd., S 52-55.

1.3.5. DAS AXIOMENSYSTEM FÜR DIE AUSSAGENLOGIK

Innerhalb des Systems von Lukasiewicz soll hier auf drei Axiome zurückgegriffen werden:⁸⁹

- a) das Prinzip der Addition;
- b) das Prinzip von Frege;
- c) das Prinzip der Transposition.

Alle Aussagen, die als formale Wahrheiten angesehen werden, werden durchnummeriert, so dass diesen drei Axiomen die Zahl **1, 2, 3** zugeordnet werden.

a) Das Prinzip der Addition erhält die Zahl **1**.

1. IpIqp .

Dieser Ausdruck bedeutet, dass, wenn eine Aussage wahr ist, sie jede beliebige andere Aussage impliziert, oder auch dass eine Aussage eine Implikation impliziert, deren Konsequenz sie darstellt. Dies ist eine formale Wahrheit.

b) Lukasiewicz hat das zweite Axiom das Prinzip von Frege genannt; es ähnelt hinreichend dem Syllogismus, den man übrigens daraus ableiten kann. Es lautet:

2. IpIqrIppqIpr .

c) Das Prinzip der Transposition lautet:

3. IINqNpIpq . Das Zeichen **N** kann jede beliebige andere Stelle in der Formel einnehmen, ohne dass ihr Sinn dadurch verloren ginge.

An diesem Punkt sollen noch die beiden Schlussregeln eingeführt werden, die gestatten, von den Axiomen aus andere Aussagen zu deduzieren, die ebenso als formale Wahrheiten oder Thesen des Systems gelten.

1. Substitutionsregel: In einem Ausdruck, der durch eine Ordnungszahl markiert ist (d. h. eine formale Wahrheit), können die kleinen Buchstaben durch korrekte Ausdrücke ersetzt werden, unter der Bedingung, dass diese Ersetzung jedesmal erfolgt, wenn man auf diese kleinen Buchstaben im Ausdruck trifft.

2. Separationsregel: Wenn eine formale Wahrheit gegeben ist, die eine Implikation darstellt, und wenn das Akzidens auch eine formale Wahrheit darstellt, dann kann unabhängig davon behauptet werden, dass das Konsequenz genauso eine formale Wahrheit darstellt.

⁸⁹ Chaim Perelman: Logik und Argumentation. Hrsg. und übersetzt von Freyr Roland Varwig. Königstein 1979, S. 47-55. Das System von Lukasiewicz ist ein kohärentes, komplettes System, dessen Axiome voneinander unabhängig sind. Wie weit ist es wesentlich, dass ein System diese Eigenschaften besitzt? Wenn man das Prinzip des Widerspruchs akzeptiert, dass eine Aussage und ihre Negation nicht gleichzeitig wahr sein können, und zur selben Zeit eine Aussage und ihre Negation beweisen kann, dann ergibt sich zumindest eine falsche Aussage, und wenn man eine falsche Aussage in diesem System beweisen kann, dann kann man darin jede beliebige Aussage beweisen.

Diese kurze Darstellung des Systems von Lukasiewicz zeigt, wie fehlerhaft es ist, die Deduktion als einen Schluss vom Generellen zum Speziellen zu definieren. Sicherlich gibt es in der Logik Fälle, bei denen man tatsächlich vom Generellen zum Speziellen übergeht, aber das sind ganz besondere Fälle. Im Allgemeinen ist die Deduktion viel eher eine Konstruktion als eine Simpflikation. Wie kann man sagen, dass z. B. das Prinzip des Syllogismus spezieller ist als die Aussage, von der man ausgeht? Das ist die Warnung vor der Gefahr, dass die Ohnmacht des Objekts vollkommen ist. Dabei wird das Phänomen der Aussage zum wesentlichen Stück der Sprach- und Dichtungsstruktur.

Im Beitrag zur **Theorie der Aussage** schreibt Käte Hamburger 1966: “Diese Einteilung [in zwei Gattungen, die fiktionale und die lyrische] ergab sich mir aus sprachtheoretischen Gründen, in denen ich die Möglichkeit zu einer exakten Grundlegung der Theorie der Dichtung zu erkennen glaubte und glaube. Es handelt sich dabei um das Verhältnis des ‘sprachlichen Kunstwerks’ zu dem, was ich das Aussagesystem der Sprache nenne und im Folgenden näher darlegen werde. Das entscheidende sprachtheoretische Problem ist also das der Aussage.”⁹⁰

⁹⁰ Käte Hamburger: Zur Theorie der Aussage. In: Zeitschrift für philosophische Forschung XX (1966), S. 5.

II

DAS SPRACHTHEORETISCHE PHÄNOMEN

*“Aussagesatz=Urteil=Behauptungssatz.
Es fehlt - scheinbar überall - der Akt des
Aussagens: eben als Aussage eines
Aussagesubjekts über ein
Aussageobjekt.”⁹¹*

⁹¹ Käthe Hamburger: “Aussagentheorie zur Logik”. Vorarbeiten und Materialsammlung. Verschiedenes. In: Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.141.

2.1. “DIE LOGISCH ARTIKULIERTE SPRACHANALYSE”

2.1.1. DER GRUND DES ZÖGERNS

Das Wichtigste, was Hans-Georg Gadamer in seinem Aufsatz “Wieweit schreibt Sprache das Denken vor?” klarmachen will, ist: Fordert das Denken sinnliche Anhaltspunkte überhaupt und Sprache insbesondere? “Denken heißt”, nach Hans-Georg Gadamer, “sich etwas denken. Und sich etwas denken heißt, sich etwas sagen.”⁹² Unmissverständlich formuliert Friedrich Müller den Zusammenhang des Sprechens mit dem Denken: “Sprechen ist nicht Denken - sondern es ist nur Ausdruck des Denkens... Ferner das Sprechen ist auch nicht das tote Product des Denkens, sondern es ist das frei geschaffene und frei verwendete Organ des menschlichen Denkens selbst.”⁹³ Wo aber liegt das Problem?

Es bleibt die Frage nach einem spezifischen **Medium**. Käte Hamburgers “Logik der Dichtung” berücksichtigt nicht die Sprache in ihrer beschreibenden und ausdrückenden Funktion und damit die Tatsache, dass Dichtung sprachliche Kunst im Sinne von Wortkunst ist. Käte Hamburger betont ausdrücklich, “daß die Sprache als das Gestaltungsmaterial der Dichtung zugleich auch das Medium ist, in dem sich das spezifisch menschliche Leben überhaupt vollzieht”⁹⁴. Wilhelm Schlegel hat diese Erkenntnis formuliert, wenn er sagt, dass “das Medium der Poesie eben dasselbe ist, wodurch der menschliche Geist überhaupt zur Besinnung gelangt und seine Vorstellungen zu willkürlicher Verknüpfung in die Gewalt bekommt: die Sprache”⁹⁵. Und Käte Hamburger stellt fest: “In diesem Satze ist aber auch schon angedeutet, daß dies Medium sich nicht darin erschöpft, aus sinngeprägten Zeichen, den Worten, zu bestehen,

⁹² Hans-Georg Gadamer: Wieweit schreibt Sprache das Denken vor? In: *Zeitwende* 4 (1973), S. 289-292. *Hic haeret aqua*. Falsch ist Gadamers Auffassung: “Wir denken in Worten.” Es ist möglich, statt in Begriffen durch Worte, vielmehr in Bildern, Gestalten, Mythen, Göttern, in Landschaften, Farben, Naturerscheinungen, in Handlungen und Vollzügen zu “denken”. Alle primitiven Weltbilder bauen sich auf diesem Weg auf, die Wortsprache bezieht sich darauf.

⁹³ Friedrich Müller: *Grundriss der Sprachwissenschaft*. Wien 1876, S. 14-21. Friedrich Müller schrieb über das innere Getriebe des Denk- und Sprechprozesses, was als Zeugnis einer besonders unmittelbaren und instinktiv sicheren Auffassung der Phänomene hierhergesetzt sei: “Welch’ ein riesiger Fortschritt wäre es für das Menschengeschlecht, wenn das Denken, welches bekanntlich zu den schwierigsten Dingen gehört, gar nicht gelehrt zu werden brauchte und einfach durch Sprachfertigkeit ersetzt werden könnte! [...] Dass nun aber Sprechen und Denken nicht identisch sind, geht, abgesehen von dem Umstande, dass Denken ohne jegliches Sprechen (z. B. das mathematische Denken) und Sprechen ohne jegliches Denken (gedankenloses Sprechen) möglich sind, namentlich aus einer näheren Untersuchung des Sprechens selbst hervor.” Ebd., S. 17.

⁹⁴ Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, S. 10.

⁹⁵ Ebd., S. 10.

sondern daß es die Dichtung in weit einschneidenderer Weise in ihrem besonderen Kunstsein bestimmt."⁹⁶

Denken und Sprechen sind eins, wie Karl Jaspers meint, ihre Entwicklung ist Entwicklung des einen mit dem anderen. "Durch die Sprache hindurchgehend [...], wird der helle Geist das Medium der Seinsgegenwart der Existenz."⁹⁷ Jürgen Habermas geht davon aus, dass die Formen des sozialen Handelns, z. B. Kampf, Wettbewerb, überhaupt strategisches Verhalten, Derivate des verständigungsorientierten Handelns darstellen. "Da auf soziokultureller Entwicklungsstufe zudem Sprache das spezifische Medium der Verständigung ist, möchte ich noch einen Schritt weitergehen und unter den kommunikativen Handlungen explizite Sprechhandlungen auszeichnen."⁹⁸

Es stellt sich die Frage auf Grund von Beobachtungen der heute öffentlich in Erscheinung tretenden Philosophie: Kommt nicht in unserem Dasein in wesentlichen Augenblicken ein spezifisches Medium vor? Diese Frage lässt sich zurückführen auf die Bedeutung der Kommunikationstheorien, die nicht mehr das einzelne Medium gleichsam isoliert behandeln, sondern realitätsgemäß von den Medien sprechen, bevorzugt von den Massenmedien, und die dabei den funktionalen Zusammenhang des Mediums mit anderen Faktoren wie "Sender", "Empfänger" und "Inhalt" etc. berücksichtigen. Die Rezeption habe sich nach den Zwängen des jeweiligen spezifischen Mediums zu richten, die bestimmte Verhaltens- und Erlebensweisen nahelegen. "So sei die `Wahrnehmung` anders", hebt Werner Faulstich hervor, "wenn Medien ihre Aussagen nur optisch oder nur akustisch oder optisch-akustisch präsentieren. Oder so unterscheide sich die `soziale Situation` der Medienrezeption deutlich etwa beim Bücherlesen (Rezeption als einzelner), beim Fernsehen (Rezeption in der Intimgruppe) oder beim Kinofilm (Rezeption im Präsenzpublikum)."⁹⁹ In der Medienästhetik, die wir nicht als neue Literaturtheorie betrachten wollen, wird Literatur definiert als die Dialektik von Utopie und Medium. „Literatur ist Ausdruck einer Sehnsucht, die das Utopische für uns fassbar macht.“¹⁰⁰ Damit

⁹⁶ Ebd., S. 10. Deutlichere Konsequenzen als andere Autoren zieht Käte Hamburger aus der Feststellung, dass "die Gestalt im Medium des Wortes steht, auf den homogenen erkenntnistheoretischen Modus hin, in dem sie existiert, den Modus der Vorstellung. [...] Die Vorstellung spielt als Medium der epischen Existenzform eine ähnliche Rolle wie die Fläche als Medium der Malerei gegenüber der auf den physischen Raum angewiesenen und darum auf die Schaffung von Gestalten begrenzten Plastik." Käte Hamburger: Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 25 (1951), S. 18.

⁹⁷ Karl Jaspers: Was ist Philosophie? Ein Lesebuch. München/Zürich 1978, S. 305.

⁹⁸ Jürgen Habermas: Was heißt Universalpragmatik? In: Theorie-Diskussion. Sprachpragmatik und Philosophie. Hrsg. von Karl-Otto Apel. Frankfurt am Main 1976, S. 174-260.

⁹⁹ Werner Faulstich: Grundwissen Medien. 2. Auflage. München 1995, S. 22. Eine explizite "Medienwissenschaft" entstand in der Bundesrepublik erst Mitte der siebziger Jahre, als die Germanistik die Massenmedien entdeckte und eine Medienwissenschaft literaturwissenschaftlicher Prägung aus der Taufe hob. Exemplarisch steht dafür der von Helmut Kreuzer herausgegebene Band "Literaturwissenschaft - Medienwissenschaft", der die einschlägigen Referate des Düsseldorfer Germanistentages 1976 zusammenfasst.

¹⁰⁰ Ebd.

werden zentrale Aporien traditioneller Literaturwissenschaft nicht überwunden: „der Gegensatz von `Literatur und Gesellschaft`, der Widerspruch von Produzent und Rezipient, die Dichotomie von `höher` und `niederer` Literatur“¹⁰¹.

"Jeder ernsthafte Versuch, einer Sache auf die Spur zu kommen", schrieb Paul K. Feyerabend, "bedient sich einer Methode, in der Augenzeugenberichte nicht einfach hingenommen, sondern einer höchst gewissenhaften Prüfung unterworfen werden."¹⁰² "Auf jeden Fall muß dem Gegenstand der Beobachtung Zwang angetan werden", betonte Kurt Weinberg, "er muß an die Folterwerkzeuge des `Experiments` gekettet und auf unnatürliche, mathematische Weise gemartet, zum Martyr, zum Zeugen gemacht und vor dem Hochgericht der Wissenschaft zu Aussagen genötigt werden."¹⁰³ "Jeder ernsthafte Versuch, einer Sache auf die Spur zu kommen" ersetzt auf den ersten Blick problemlos die Eindrücke des unbewaffneten Auges durch die "Illusionen" des Teleskops. Nur der Logiker stutzt, weil eine solche Feststellung seine Denkweise wirklich oder nur scheinbar stört. Dies ist kein bloßes Denkspiel, sondern führt zu Einsichten in die **Logik** und damit in die **Phänomenologie der Dichtung**. Um dies zu beweisen, muss man sich zunächst über die strenge Gesetzmäßigkeit der Dichtung klarwerden.

Noch 1937 meint Karl Kraus, dass "es dieselbe Naturgesetzlichkeit ist, die in jeder Region der Sprache, vom Psalm bis zum Lokalbericht, den Sinn dem Sinn vermittelt"¹⁰⁴. "Ist das, was sie dichterische Freiheit nennen", fragt Kraus, "nur metrisch gebunden, oder verdankt sie sich einer tieferen Gesetzmäßigkeit? Ist es eine andere als die, die am Sprachgebrauch wirkt, bis sich ihm die Regel verdankt?"¹⁰⁵ Es ist, wie Käte Hamburger formuliert hat, bisher in die Definitionen der erzählenden und der dramatischen Dichtung die banale Tatsache nicht einbezogen worden, dass sie fiktive Gestalten erschafft. Diese Tatsache ist es, die über die sprachlichen und darstellerischen Gesetze dieser der fiktionalen Gattung Aufschluss gibt. "Es mag der Roman uns noch so lyrisch anmuten, das Drama eine noch so `episch` breite Handlung haben, das lyrische Gedicht noch so `unlyrisch` sein - es ist jeweils dennoch eine erzählende Dichtung, ein Drama, ein Gedicht, das unser Leseerlebnis lenkt und prägt."¹⁰⁶

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Paul K. Feyerabend: Der wissenschaftstheoretische Realismus und die Autorität der Wissenschaften. Ausgewählte Schriften. Bd. 1. Braunschweig/Wiesbaden 1978, S. 298.

¹⁰³ Kurt Weinberg: Sprache und Realität. In: Sprache im technischen Zeitalter 12 (1964), S. 59-108.

¹⁰⁴ Karl Kraus: Die Sprache. Wien 1937, S. 393.

¹⁰⁵ Ebd., S. 393.

¹⁰⁶ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957, S. 3. Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. 2., stark veränderte Auflage, Stuttgart 1968, S. 12. Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. 3. Auflage. Stuttgart 1977, S. 12. Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. 4. Auflage. Stuttgart 1994, S. 12.

Und sieht man tiefer in die Strukturen der Dichtung hinein, so ist die Logik der Dichtung ein Teil der Logik des Denkens selbst, so wie die Dichtung ein Teil des allgemeinen Sprachsystems ist, in dem sich diese Logik, in der Form der Grammatik, manifestiert.¹⁰⁷ Die Gesetze, die die Sprache lenken, wenn sie Dichtung hervorbringt, können erst aufgedeckt werden, wenn man sie in sorgfältigster Beobachtung ihres Verhaltens von denen des allgemeinen Sprachsystems unterschieden hat.

"Gibt es mathematische Gesetze in Sprache und Musik?"¹⁰⁸ In dieser Form stellte Wilhelm Fucks die Frage nach der Gültigkeit mathematischer Gesetze in Gebieten außerhalb der Naturwissenschaften. Burkhard Schaeder durchschaute sehr klar die hier vorliegenden Verhältnisse. "Dadurch, daß sich die allgemeine Wissenschaftstheorie bevorzugt logisch artikulierter Sprachanalyse und Metamathematik zuwandte", sagte Schaeder, "folgte für die empirischen Wissenschaften, zu denen auch die Linguistik zählt, eine ihre jeweils spezifischen Gegenstandsbereiche aus den Augen verlierende schematische Abstraktion und damit verbundene Sachferne. Damit soll nicht etwa grundsätzlich der Nutzen von Modellen einfacher logischer Sprachen für die Beantwortung bestimmter Grundfragen (wie z. B. der nach der Bedeutung theoretischer Ausdrücke) bestritten werden; ihre Mängel werden jedoch offenkundig, wenn es darum geht, sie auf konkrete Beispiele anzuwenden."¹⁰⁹

Je deutlicher dabei **"die logisch artikulierte Sprachanalyse"** selbst sich in ihrem Eigenen zeigt, um so bedeutsamer wird der Weg zur "Logik der Dichtung" für diese "logisch artikulierte Sprachanalyse" selbst, um so entschiedener wandelt sich der Sinn der Wegformel: **Die Logik der Dichtung als Sprachtheorie der Dichtung**. Diese Formel verliert ihren Formelcharakter, ist unversehens ein lautloser Anklang, der uns ein Geringes vom Eigentümlichen der Sprache hören lässt. Ist es nicht merkwürdig, dass dieser lautloser Anklang neben Zustimmung auch unterschiedliche (und unterschiedlich triftige) Einwände provoziert hat? Es ist etwas Merkwürdiges in

¹⁰⁷ Folgende Sätze sollen hervorgehoben werden, um eine Verbindung zwischen Denk- und Sprachsystem herzustellen. "Die mannigfachen älteren und neueren Theorien der Dichtung scheinen mir darum nicht zu voll befriedigenden Resultaten gekommen zu sein, weil diese Tatsache, die Teilhabe der Dichtung am allgemeinen Denksystem, nicht scharf genug als solche erfaßt worden ist oder jedenfalls nicht die letzten Konsequenzen aus ihr gezogen worden sind." Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957, S. 2. "Die mannigfachen älteren und neueren Theorien der Dichtung scheinen mir darum nicht zu voll befriedigenden Resultaten gekommen zu sein, weil diese Tatsache, das Verhältnis der Dichtung zum allgemeinen Sprachsystem, nicht scharf genug als solches erfaßt worden ist oder jedenfalls nicht die letzten Konsequenzen aus ihm gezogen worden sind." Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, 3. Auflage, Stuttgart 1977, S. 11.

¹⁰⁸ Wilhelm Fucks: Gibt es mathematische Gesetze in Sprache und Musik? In: Die Umschau in Wissenschaft und Technik 2 (1957), S. 33. Wilhelm Fucks hat gezeigt, dass die Wortbildung aus Silben in elf verschiedenen Sprachen aus verschiedenen Sprachfamilien einem mathematischen Gesetz gehorcht und dass man die Entwicklung der abendländischen Musik in den letzten drei Jahrhunderten durch einen stets steigenden Verlauf einer mathematischen Stilcharakteristik quantitativ kennzeichnen kann.

¹⁰⁹ Burkhard Schaeder: Lexikographie als Praxis und Theorie. Tübingen 1981, S. 14.

diesen Erörterungen der Hamburger-Kritiker. Sie stellen fest, "daß Käte Hamburger nicht etwa, wie die anderen Kritiker meinten, zu weit gegangen ist, sondern daß sie im Gegenteil nicht weit genug gegangen ist"¹¹⁰. Sie wiederholen, "daß ihre paradoxe These [...], *de facto* paradoxal und nicht haltbar ist"¹¹¹. Solche Kritik zeigt, dass Käte Hamburger grundsätzliche Fragen der Konstitution (und in gewissem Sinne auch der Rezeption) von dichterischen, vor allem aber erzählenden Texten besonders prägnant formuliert und auf dauerhaft anregende Weise beantwortet hat. Anhand von zehn Schlüsselwörtern soll im Folgenden die These untermauert werden, dass alle Einwände im Grundsätzlichen als nicht stichhaltig angesehen werden dürfen. Dabei markiert die **'Exaktheit'** das erste Schlüsselwort in einer "Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie" von Jochen Vogt. Vogt hält Käte Hamburger für eine Philosophin und geht daher davon aus, in ihr sei ein Antrieb gewesen, ganz in diesem technischen Zeitalter zu leben, alles darin zu können, auf das Exakteste, es dann in der Logik bis zum Äußersten zu treiben, um das Ganze zu überwinden. Was sie schreibt, sei völlig klar. Auf dem Wege exakter Literaturwissenschaft sei es sinnvoll, meint Vogt, "die ontologischen Setzungen Hamburgers nur kommunikativ umzuformulieren, um sich von ihrer Triftigkeit zu überzeugen"¹¹².

Ein noch helleres Licht auf das Verhältnis zwischen Hamburgers Exaktheit und Denkart werfen aber zwei an sich unscheinbare Stellen in Paul Stöckleins Aufsatz "Literarhistorische Erwägungen zu einer Philosophie der Literatur", die möglicherweise den Grund sichtbar machen, aus dem das, was Käte Hamburger als Dichtungsästhetik bezeichnet, nicht in ihrer "Logik der Dichtung" behandelt ist. "Hamburgers Buch", schreibt Stöcklein, "wenn man seine Anregungen nach- und weiterzudenken sucht, ist fruchtbar."¹¹³ Ihn stört es zunächst nur wenig, "daß die Verfasserin mehr scharfsinnig als elastisch philosophiert". Und er weiß, dass ein solcher "Vorwurf", eine solche Mutmaßung nicht wissenschaftlich ist, er spricht sie aber dennoch aus: "Es ist das Buch einer Denkerin, nicht einer Kunstfreundin."¹¹⁴ Es wäre zu wünschen gewesen, Stöcklein hätte klar erkannt, dass "Kunstfreundschaft" nicht nur Dichtungsästhetik ist. Dann jedenfalls hätte er seine große "literarhistorische" Wiederentdeckung, seinen großen Fund - mit seinen eigenen Worten - "schließlich [nicht] selbst wieder gründlich verdunkelt"¹¹⁵.

¹¹⁰ Vgl. Jochen Vogt: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 7., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Opladen 1990, S. 35.

¹¹¹ Gisa Rauh: Linguistische Beschreibung deiktischer Komplexität in narrativen Texten. Tübingen 1978, S. 11.

¹¹² Jochen Vogt: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 7., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Opladen 1990, S. 34.

¹¹³ Paul Stöcklein: Literarhistorische Erwägungen zu einer Philosophie der Literatur. Zu Käte Hamburgers "Die Logik der Dichtung". In: Euphorion 58 (1964), S. 304.

¹¹⁴ Ebd., S. 307.

¹¹⁵ Ebd., S. 307.

"Es ist das Buch einer Denkerin" - damit sagt Stöcklein an dieser Stelle zwar das Richtige. Es gibt die zwingende Richtigkeit für das Denken im Bewusstsein überhaupt; es gibt ferner eine universale Kategorien- und Methodenlehre der Denkbarkeiten. Wir existieren denkend. Der Ort der Dichtung im System der Kunst ist durch ihren Ort im System der Sprache und damit des Denkens bedingt. Und es ist, nach Käte Hamburger, in der Sonderstellung der Dichtung im System der Kunst begründet, dass es eine Logik oder ein logisches System der Dichtung gibt. Dabei sondert Käte Hamburger Dichtungsästhetik und Dichtungslogik voneinander und macht die zweite zum Gegenstand ihrer Untersuchung.

Die **'Denkerin'** ist also das zweite wesentliche Schlüsselwort, über das sich dem Problem der "Logik" Käte Hamburgers genähert werden soll. In der Tat liegt hier das von Stöcklein schon scharf ins Auge gefasste Problem der Dichtungstheorie Käte Hamburgers; aber andere Fragen in diesem Zusammenhang (die Fragen des "Erzählers", der "unerläuterten" Begriffe wie z. B. "Aussage", der Ballade und des Rollengedichts) hat er nicht richtig beantwortet. Das scheint der Grund für das Zögern zu sein, ihm trotz seiner lebhaften Diskussion über Käte Hamburgers Grundgedanken ein Wissen zuzubilligen.

Das gilt auch für Karin Kaminskis "Kritische Betrachtung zu Käte Hamburgers 'Logik der Dichtung'" und Jürgen H. Petersens "Poetik epischer Texte". Kaminski glaubt, die Notwendigkeit für den Kunstkonsumenten, sich die Kunstwirklichkeit als Modell für die reale **'Wirklichkeit'** anzueignen, aktiven Zugang zu ihr zu gewinnen, bleibe bei Käte Hamburger völlig außer Betracht. Und für Petersen besteht die Gefahr darin, dass **'Aussagemodelle'** aus dem Bereich der Wirklichkeitsaussagen in den Bereich fiktionalen Sprechens übertragen werden, wo sie gar nicht gelten können. Warum sind diese Autoren mit ihren Dichtungstheorien gescheitert?

Der Begriff **'Wirklichkeit'** erscheint bei Kaminski und Petersen als Gegenstand und Problem der Erkenntnistheorie und damit auch unter dem Gesichtspunkt des naiven Realismus. Er meint, wie aus den Darlegungen Käte Hamburgers wohl deutlich geworden ist, nichts als die Wirklichkeit des menschlichen Lebens (der Natur, der Geschichte, des Geistes) im Gegensatz zu dem, was wir als den "Inhalt" von Dichtungen erleben, die Seinsweise des Lebens im Unterschied zu der, die die Dichtung erschafft und repräsentiert. Käte Hamburgers Begriffsbildung Dichtung und Wirklichkeit besagt ein Doppeltes: dass Dichtung etwas anderes als Wirklichkeit ist, aber auch das scheinbar Entgegengesetzte, dass die Wirklichkeit der Stoff der Dichtung ist.

An diesem Ausgangspunkt der Problemstellung, und als ein Auftakt zu ihr, sollen fünf Schlüsselwörter hervorgehoben werden: `Exaktheit`, `Denkerin`, `Wirklichkeit`, `Aussagemodelle` und `Sprachtheorie`. Mit dem letzten Schlüsselwort hat Helmut Kreuzer das Spezifische der "Logik" Käte Hamburgers verknüpft. "Die Leistung dieses Buches", schrieb er, "ist eine Theorie der Dichtungsgattungen, die erstmals konsequent auf einer Sprachtheorie der Dichtung begründet ist. [...] Dieses Buch provozierte solche Leser, die literarische Gattungsphänomene nur unter Gesichtspunkten der Historie, der Werkinterpretation, der Ästhetik und Stilistik zu sehen gewohnt waren, bereits durch seinen theoretisch-systematischen Ansatz, andere durch die unerwarteten Konsequenzen, die es aus seinem Ansatz zog, und die Ergebnisse, die es präsentierte."¹¹⁶

"Die Logik der Dichtung" ist also im sprachtheoretischen Sinne zu verstehen, wobei die hier gemeinte Sprachtheorie im Folgenden als Aussagetheorie entwickelt wird und als solche im Lauf ihrer Erhellung den Terminus Logik ersetzen kann.

2.1.2. FÜR EINEN POETISCHEN SPRACHBEGRIFF

1962 hebt Philippe Sollers diesen Satz in "Logique de la Fiction" hervor: "Au fond, notre lecteur a toujours rêvé de rencontrer une narration qui ne soit pas irrémédiablement passée, irréelle, une action dont il ne se dirait pas qu'il a bien le temps d'y souscrire."¹¹⁷

Der Leser hat schon immer von der Fiktion oder dem Fiktionsfeld geträumt, das ein erzählender oder dramatischer Dichter erschafft und dessen bloß metaphorische Bezeichnung als dichterische Wirklichkeit aus der Literaturtheorie eliminieren werden sollte. Und zwar vor allem deshalb, weil besonders die Erkenntnis der epischen Strukturen dadurch irritiert wird oder werden kann. In diesem Zusammenhang wird "der große Kronzeuge", wie Käte Hamburger Aristoteles nennt, für einen poetischen Sprachbegriff wichtig und gewinnt große Bedeutung für das logische Selbstverständnis der Dichtung. Käte Hamburger insistiert darauf, dass Aristoteles in seiner "Poetik" nur Epos und Drama, nicht aber die Lyrik behandelt hat, dass gerade das, was wir als lyrische Dichtung, und sogar als "Poesie" im eigentlichen Sinne bezeichnen, für Aristoteles keine "Dichtung" war, sondern einem anderen Gebiet von

¹¹⁶ Helmut Kreuzer: Parteigängerin des Lebens. Zum wissenschaftlichen Werk Käte Hamburgers - Laudatio anlässlich der Verleihung des Schillerpreises. In: Ders.: Aufklärung über Literatur. Bd. 2. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Wolfgang Drost und Christian W. Thomsen. Heidelberg 1993, S. 265-267.

¹¹⁷ Philippe Sollers: Logique de la Fiction. In: Ders.: Logiques. Paris 1968, S. 16.

"Sprachwerken" angehört. Denn eine genauere Betrachtung der Definitionen des Aristoteles zeigt, dass für seinen Mimesisbegriff weit weniger die in ihm gewiss enthaltene Bedeutungsnuance der Nachahmung als der Grundsinn des Darstellens, Machens, entscheidend ist.¹¹⁸

"Indem die Leute das Dichten mit dem Metrum verknüpfen", sagt Aristoteles, "nennen sie die Elegiendichter epische Dichter, geben den Namen Dichter also nicht nach der Mimesis, sondern nach dem Metrum... Homer und Empedokle haben aber nichts gemein außer dem Metrum (dem Hexameter), weshalb man jenen einen Dichter, diesen aber eher einen Naturforscher nennen sollte."¹¹⁹ Käte Hamburger weist darauf hin, dass der Begriff "Dichtung" für Aristoteles ausschließlich durch Darstellung, Gestaltung handelnder Menschen gedeckt war, nicht aber schon durch eine wie immer "dichterische" = metrische "Aussage". "Er tadelt es", betont Käte Hamburger, "wenn ein Epiker `in eigener Person` redet, statt handelnde Personen mimetisch zu gestalten... Und er lobt Homer als den einzigen Epiker, der dies Gesetz erfüllt hat, nämlich nach einer kurzen Einleitung sogleich einen Mann oder eine Frau auftreten lasse, die reden."¹²⁰

Die Bestimmungen des Aristoteles können als Ansatz der Einsicht aufgefasst werden, dass eine Dichtungsform, die keine Handlung bzw. handelnde Menschen erschafft, in einem anderen Gebiet dessen angesiedelt ist, was wir heute als das gesamte Dichtungssystem bezeichnen. Es wird sich in Käte Hamburgers Untersuchungen zeigen, welche Bedeutung dieser Unterschied, den sie durch die Begriffe der fiktionalen oder mimetischen und der lyrischen Dichtung bezeichnet, für die logische Struktur des Dichtungssystems und damit für die Phänomenologie der Dichtungsgattungen hat. "Ein leeres Spiel mit Formen", warnt Monika Schrader, "erscheint in diesem Sinn als falsche Mimesis, als Lüge."¹²¹

Hegel, "der eigentliche Begründer der deutschen Dichtungsphänomenologie"¹²², markiert als das eigentliche Material der Dichtung nicht die Sprache als solche, sondern "die geistige Vorstellung und Anschauung", in Bezug auf die "das Material, durch welches sie sich kundgibt, nur noch den Wert eines wenn auch künstlerisch behandelten Mittels für die Äußerung des Geistes an den Geist hat"¹²³. Deutlich trennt Hegel hier, nach Käte Hamburger, die logische von der ästhetischen Seite der Dichtung, auch wenn er den Zusammenhang zwischen

¹¹⁸ Käte Hamburgers Auslegung des Mimesisbegriffs wird von H. Koller in seinem Buch "Die Mimesis in der Antike" (Bern 1954) bestätigt.

¹¹⁹ Zit. nach Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 18.

¹²⁰ Ebd., S. 19.

¹²¹ Monika Schrader: Sprache als Kriterium literarischer Kritik. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik - LiLi 18 (1988), S. 48-60.

¹²² Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 188.

¹²³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Hrsg. von Hotho. Berlin 1843, S. 232.

der logisch-grammatischen und der dichtungskonstituierenden Funktion der Sprache nicht erkannt hat. "Die `zur Form des reinen Begriffs verflüchtigte Realität` ist die Realität", stellt Käte Hamburger fest, "die sowohl in der dichtenden wie in der nichtdichtenden Sprache, `in der Prosa des wissenschaftlichen Denkens`, aufgebaut werden kann."¹²⁴ Dabei hat Hegel "die künstlerische Phantasie" als Kriterium der Unterscheidung zwischen der poetischen und der prosaischen Vorstellung aufgestellt. Es ist ja auch unmittelbar ersichtlich, dass dieser unbestimmte psychologische Begriff für die Feststellung der stringent logischen Verhältnisse unbrauchbar ist. Hegel hat aber in seiner Ästhetik den poetischen Sprachbegriff bzw. Wirklichkeitsbegriff nicht weiterentwickelt, an dem sich das System der Dichtung zu orientieren hat.

2.1.3. "ES SEI EINE GESCHLOSSENE TÜR ANGENOMMEN"

Lyotard wundert sich im "Postmodernen Wissen" darüber, dass der spekulative Geist nicht aus wissenschaftlichen Aussagen ableitbar, nicht wissenschaftlich beweisbar ist. "**Es sei eine geschlossene Tür angenommen**", ruft der Wittgenstein-Interpret Lyotard zugleich empört und belustigt aus, und meint zu wissen, dass "es im Sinne der Aussagenlogik keine Schlußfolgerung von *Die Tür ist geschlossen* zu *Öffnen Sie die Tür* gibt. Die beiden Aussagen hängen von zwei Mengen autonomer Regeln ab, die unterschiedliche Relevanzen und daher unterschiedliche Kompetenzen bestimmen."¹²⁵

Auch in den sprachtheoretischen Grundlagen der "Logik der Dichtung" stellt Käte Hamburger die allgemeine Legitimationskraft moderner Dichtungstheorien in Frage. Dies gilt in erster Linie für Hegels neuzeitlichen Jünger Benedetto Croce. Dieser nimmt eine Zweiteilung im Bereich der Erkenntnis und ihrer sprachlichen Manifestation vor: die Teilung in eine "intuitive" und eine "theoretische" (logische) Erkenntnis. Intuitive Erkenntnis ist die Erkenntnis individueller Einzeldinge, logische Erkenntnis ist die Erkenntnis des Allgemeinen, wobei die erstere sich in Bildern, die letztere in Begriffen vollzieht. Eine Intuition liegt etwa vor, wenn wir "dieses Glas Wasser" sagen, während die Aussage "das Wasser" ein allgemeiner Begriff ist. Von diesem Ausgangspunkt her ist es für Käte Hamburger begreiflich, dass Croce alle Aussagen der Dichtung als Intuitionen oder Expressionen bezeichnen muss. Denn Dichtung beschreibt nicht allgemeine Begriffe, d. h. sie ist nicht theoretische Erkenntnis, sondern sie beschreibt stets nur einmalige individuelle

¹²⁴ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 21.

¹²⁵ Zit. nach Gebhard Warmer/Klaus Gloy: Lyotard. Darstellung und Kritik seines Sprachbegriffs. Aachen 1995, S. 19. (Hervorhebung nicht original)

Phänomene. Als Argument gegen diese Auffassung führt Käte Hamburger die Beobachtung an, dass jede Möglichkeit entfällt, den dichterischen "Ausdruck" von einem außer-dichterischen zu unterscheiden, wenn alle Aussagen, die Einzelphänomene meinen und darum auch selbst die "Geschichte", im Sinne von Geschichtswissenschaft, als Intuition apostrophiert und dem allgemeinen Begriff der Ästhetik untergeordnet werden.

"Es sei eine geschlossene Tür angenommen." Dieser Satz Lyotards sei zunächst einmal übernommen. Es gibt im Sinne der Aussagenlogik - wie Käte Hamburger überzeugend gezeigt hat - keine Schlussfolgerung von der Aussage "dieses Glas Wasser", die wir etwa in einem Wirklichkeitszusammenhang aussprechen, zu derselben Aussage in einem Dichtungszusammenhang. Auf diese Weise ist - zieht Käte Hamburger den Schluss - die Struktur der Dichtung nicht mehr erkennbar.

Einige Äußerungen in dem bekannten Buch Roman Ingardens "Das literarische Kunstwerk" wecken Zweifel an der Existenz der "Quasi-Urteile", die dadurch definiert sind, dass sie keine Hinausversetzung in eine reale Seinssphäre enthalten, d. h. auf keinen real existierenden Gegenstand oder Sachverhalt bezogen werden. Die Sätze nun, aus denen eine Dichtung (ein Roman oder Drama) besteht, sind keine echten Urteile, sondern eben "Quasi-Urteile". Die Sätze oder Aussagen eines Romans werden als "Quasi-Urteile" erst dadurch konstituiert, dass sie in einem Roman stehen. Damit reduziert Ingarden den Nicht-Wirklichkeitscharakter einer mimetischen Dichtung auf die Sätze, aus denen sie besteht. Diese Reduktion stellt letztlich nichts anderes als einen Zirkel dar. Ingarden meint, "daß es die so definierten `quasi-urteilsmäßigen Behauptungssätze` seien, die es vermögen, `die Illusion der Realität... hervorzurufen`"¹²⁶. Gero Jenner hat diesen Sachverhalt angerissen, ohne ihn freilich befriedigend zu analysieren und aufzuklären: "However, this is but the first condition for language to function properly. Meaning as a kind of mental re-presentation [...] must correspond to something different from such a neurological state. This `something` we call reality."¹²⁷ Die "Welt des Scheins" fällt also nicht nur für Deleuze und alle postmodernen Philosophien mit der Wirklichkeit zusammen. Ingardens Irrtum tritt aber noch deutlicher hervor, wenn er meint, dass man einen historischen Roman von einem wissenschaftlichen historischen Werk nur durch die Quasi-Urteile unterscheiden könne.

"Es sei eine geschlossene Tür angenommen." Es gibt im Sinne der Aussagetheorie - wie Käte Hamburger beweiskräftig gezeigt hat - keinen Übergang von Quasi-Urteilen zu echten Urteilen und damit aus einem

¹²⁶ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 25.

¹²⁷ Gero Jenner: Principles of Language. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1993, S. 51.

historischen Roman zu einem wissenschaftlichen historischen Bericht. "Denn die Quasi-Urteile behaupten die Fiktivität nur", pointiert Käte Hamburger, "aber zeigen nicht, wie sie hergestellt ist."¹²⁸

Croces und Ingardens Theorien über die Sprachmaterie der Dichtung werden durch Käte Hamburgers (aussagelogische) Erkenntnis destruiert. Das, worin sich die Sprache der Dichtung von der Sprache der Wirklichkeit unterscheidet, kann nur erkannt werden, wenn man nicht nur die Sprache bzw. die "Sätze" selbst anschaut, sondern hinter oder unter sie sieht. "Der ständige Vergleich der dichtenden mit der nichtdichtenden Sprache"¹²⁹ ist in "logisch artikulierter Sprachanalyse" das methodische Mittel, die Struktur der Dichtung zu erarbeiten. "Die Dichtung ist ein weit weniger einheitliches Kunstgebiet als die anderen Künste"¹³⁰, notiert Käte Hamburger in ihren Vorarbeiten und Materialsammlungen. "Nur von ihr gilt die Rede, daß sie eine eigene `Wirklichkeit` hervorbringt, und das auch nur für die fiktionale Gattung."¹³¹ Mit anderen Worten: "Nur die Unterschiede sind wahrnehmbar und kein Oberbegriff, der allen Simulakren gemeinsam wäre; der es uns gestatten würde, sie einer begrifflich definierbaren Einheit zu subsumieren und diese als Sinngegenwart oder Sinndarstellung aufzufassen."¹³² Käte Hamburgers Untersuchungen sowie die Forschungen der postmodernen Autoren, wie Deleuze, Derrida und Lyotard, führen hier zu demselben Ergebnis.

2.2. DIE AUSSAGEFORMEL

2.2.1. DIE REIN LOGISCH GEMEINTE AUSSAGE

"Die Logik der Dichtung" wird als eine sprachtheoretisch fundierte Logik, eine Sprachlogik der Dichtung aufgewiesen. Aus diesem Grund muss Käte Hamburger eine weiter ausholende Untersuchung einschalten, die zunächst von dem Gebiet der Dichtung absieht und sich mit der Struktur der Sprache, d. h. mit dem, was sie das Aussagesystem der Sprache nennt, befasst. Käte Hamburger folgt der älteren Tradition und verwendet den Terminus **Urteil** als der Logik zugehörigen, den der **Aussage** hingegen als sprachtheoretischen Begriff, und sie reserviert den dritten vorkommenden Begriff, den des **Satzes**, für die Grammatik. Ihre Gründe dafür sind solche der Eindeutigkeit, wie sie sich

¹²⁸ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 27.

¹²⁹ Ebd., S. 28.

¹³⁰ Käte Hamburger: "Wahrheit III". Vorarbeiten und Materialsammlung. In: Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.179.

¹³¹ Ebd.

¹³² Peter V. Zima: Moderne - Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen 1997, S. 169.

aus dem deutschen Sprachgebrauch, d. h. dem Sinn, ergibt, der in diesen Begriffen bestimmend ist.

Der Terminus `Aussage` greift über in die Grammatik, die den Behauptungssatz auch als Aussagesatz bezeichnet. Er bewahrt auch als Begriff der Logik einen gewissen Akzent der Bedeutungsunsicherheit. Und damit stellt sich die Frage: Was ist das logische Kennzeichen der Aussage? Die richtige Antwort scheint Frege zu bieten. Er definiert den Gedanken als den Sinn eines Aussagesatzes. "Und wenn wir einen Satz wahr nennen, meinen wir eigentlich seinen Sinn."¹³³ Dieser Schritt vom Aussagesatz zur Aussage bzw. dem Gedanken erscheint notwendig, weil man, wenn man das, was jemand gesagt hat, als wahr oder falsch markiert, nicht den Wortlaut meint, den er verwendet hat; vielmehr werden damit alle Aussagesätze als wahr beurteilt, die denselben Sinn haben, in welcher Sprache auch immer sie formuliert sein mögen. Wohlgermerkt: "Logik ist für Frege kein Zeichenspiel, sondern eine Wissenschaft von objektiven `Gedanken` d. h. von idealen Sätzen."¹³⁴

Bennison Grays und Axel Bühlers Begriffsbestimmungen erscheinen unter diesen Voraussetzungen sehr anfechtbar. "Whatever literary fiction makes up, it makes up by means of words and words alone; a literary fiction is first of all a statement"¹³⁵, meint Gray, während Bühler formuliert: "Aussagen sind Sätze, die oft zum Zwecke verwendet werden, Behauptungen zu machen, oder zu dem Zwecke, Annahmen zu machen."¹³⁶ Im Behauptungs- oder Aussagesatz, der die Grundform des Satzes bedeutet, verschmelzen Urteil und Satz bis zu völliger Identität: das Urteilssubjekt ist identisch mit dem Satzsubjekt, das Urteilsprädikat mit dem Satzprädikat. Urteilslogik und Grammatik aber treffen sich nur für diesen einen logisch-grammatischen Moment. Vom Behauptungssatz aus trennen sich Urteils- und Satzlehre sogleich wieder. Die Urteilslehre befasst sich mit den verschiedenen Arten von Urteilen außer dem prädikativen, die Satzlehre oder Syntax befasst sich mit Subjekt und Prädikat nicht als Form des Urteils, sondern als Teilen des Satzes neben den anderen Satzteilen. Schon in den deutschen Übersetzungen des "Organon"¹³⁷ des Aristoteles wechseln die beiden Termini - `Aussage` und `Urteil` - ab, die das, was Aristoteles *logos apophantikos* nennt, wiedergeben sollen.

¹³³ Gottlob Frege: Der Gedanke. Eine logische Untersuchung. In: Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus 1 (1918/19), S. 58-77; abgedr. in (und zit. nach): Ders.: Logische Untersuchungen. 2. Auflage. Hrsg. von Günther Patzig. Göttingen 1976, S. 33.

¹³⁴ Käte Hamburger: "Aussagetheorie zur Logik". Vorarbeiten und Materialsammlung. In: Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.141.

¹³⁵ Bennison Gray: The Phenomenon of Literature. The Hague/Paris 1975, S. 65.

¹³⁶ Axel Bühler: Einführung in die Logik. Argumentation und Folgerung. 2., neu bearbeitete Auflage. München 1977, S. 51.

¹³⁷ "Die Reden sind entweder eine einfache Aussage, wenn sie etwas von etwas aussagen, oder [...] wenn sie etwas von etwas verneinen [...]. - übersetzt Kirchmann den Satz des Aristoteles [...] und es ist deutlich, daß der Übersetzer, der die Hermeneia die `Lehre vom Urteil` nennt, hier nicht das Wort `urteilen` einsetzen könnte." Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 30.

"Das, was vorgeht, indem ich ein Urteil bilde und ausspreche", schrieb Christoph Sigwart, "kann zunächst äußerlich so bezeichnet werden, daß ich etwas von etwas aussage."¹³⁸ Als der ältere Logiker Sigwart das prädikative Urteil durch die Formulierung zu definieren suchte: ich sage etwas von etwas aus, hatte er **das sprachtheoretische Phänomen** - "unwissentlich" - berührt. Diese "psychologische", den Aussageakt einbeziehende Formulierung spielt aber nun keine weitere Rolle für die Urteilsdefinition Sigwarts. Das Problem der Aussage ist nicht damit erledigt, dass das prädikative Urteil im Deutschen als rein logisch gemeinte Aussage, der grammatische Behauptungssatz als Aussagesatz beschrieben wurde. Problem und Begriff der Aussage erweist sich für Käthe Hamburger als ein Phänomen, das gar nicht ein Gegenstand der Logik noch auch der Grammatik ist, sondern der allgemeinen Sprachtheorie.

2.2.2. "IM DIENSTE DES LEBENS"

Es gibt viele, auf verschiedenen Auffassungen von Sprache und Dichtung beruhende Meinungen, die sich gegen jene Form von Sprachwissenschaft wenden, deren Aussagen ohne Bestimmung des Zwecks ihres Untersuchungsgegenstandes gemacht werden können. "Ein Kopf, der auf seine eigene Kosten denkt", erwähnt Johann Georg Hamann ausdrücklich, "wird immer Eingriffe in die Sprache thun; ein Autor hingegen auf Rechnung einer Gesellschaft, läßt sich die ihm vorgeschriebene Worte [...] gefallen, die ihn auf die Gleise derjenigen Gedanken und Meynungen bringen, so sich am besten schicken."¹³⁹

Josef Simon konstatiert, dass "die Einsicht in dies" doppelseitige "Verhältnis" für Hamann insofern auch politische Einsicht ist, als sie zugleich "Sprachen" "verwirren" und eine Gesellschaft mittels des "Köhlerglaube[ns] an gewisse Zeichen und Formeln" der eingefahrenen Denkungsart, wie sie die Sprache offenbart, zu manipulieren vermag. "Sprache", schreibt Werner Betz in seinem Buch "Verändert Sprache die Welt? Semantik, Politik und Manipulation", "verändert sich immer. Insofern müßte sie allen Veränderungssüchtigen ungeheuer sympathisch sein. Aber verändert sie auch die Welt?"¹⁴⁰

¹³⁸ Christoph Sigwart: Logik. I. 4. Auflage. Tübingen 1921, S. 31.

¹³⁹ Johann Georg Hamann: Schriften zur Sprache. Einleitung und Anmerkungen von Josef Simon. Frankfurt am Main 1967, S. 23. Es ist bezeichnend für Hamann, dass er sich für die Sprache weder als etwas "*thesei*" noch als etwas "*physei*" Gegebenes entscheidet, sondern sie sowohl als tragend für bestehende Verhältnisse (Sitten) als auch als Bedingung der Freiheit gegenüber dem Bestehenden begreift.

¹⁴⁰ Werner Betz: Verändert Sprache die Welt? Semantik, Politik und Manipulation. Zürich 1977, S. 7.

Irrtümlich ist die Feststellung Vosslers, dass es kaum einen Sprachforscher mehr gebe, der ohne Weiteres mit der logischen Natur der Sprache noch zu rechnen wage. Indem das logische Denken in das sprachliche eingehe, meint Vossler, werde dieses so wenig logisch und jenes so wenig sprachlich "wie der Sonnenstrahl im Wasser naß und das Wasser durch den Strahl zu Licht wird. Es entstehen Spiegelungen, aber keine Vermischungen."¹⁴¹ Hamann, Betz und Vossler fassen die Sprache zunächst als sinnvolles und zweckhaftes Geschehen "im Dienste des Lebens"¹⁴². Hierin liegt gerade der Reiz einer "intersubjektiven" Sprachwissenschaft: Was die Sprache alles leistet und leisten kann, steht für diese Autoren im Blickpunkt der menschlichen Tätigkeit überhaupt. *Le langage* (allgemeine Sprachfähigkeit, menschliche Rede) war und ist das Kernstück aller Diskussionen über das Wesen der menschlichen Sprache (im Unterschied zu tierischen Äußerungsformen) und über den Menschen als sprachbegabtes Wesen. Seit der griechischen Antike versucht vor allem die Philosophie, nach Manfred Geier, diese allgemeine Sprachfähigkeit zu erhellen.¹⁴³ Auch anthropologisch (von griech. "anthropos", der Mensch) orientierte Linguisten bemühen sich, die Wesensmerkmale dieses Sprachvermögens aufzudecken.

Ein Satz wie "Der Vogel singt" ist, so wurde zu zeigen versucht, als sprachliche Formulierung kein Urteil, weil ein urteilendes Bewusstsein darin nicht mehr mitwirkt, sondern nur eben ein Behauptungssatz. Und Hermann Ammann stellt fest: "Das Verhältnis des grammatischen Subjekts zum grammatischen Prädikat hat also hier nichts mit dem Verhältnis von Subjekt und Prädikat eines Urteils zu tun, weil hier keine Urteile vorliegen, sondern einfache sprachliche Einkleidungen vorgefundener Tatbestände."¹⁴⁴ In der Tat will Ammann - so akzentuiert es Käte Hamburger - den Aussagesatz nicht als bloß sprachliche Formulierung des Urteils verstanden wissen, womit er implizit auch die terminologische Gleichsetzung von Urteil und Aussage ablehnt. Er definiert das Urteil nicht als formale Zweigliedrigkeit, sondern als einen zuerkennenden Akt, der auf ein urteilendes Bewusstsein bezogen ist. So ist die Sprache auch für Ammann vor allem eine Tätigkeit, und zwar eine sinnvolle Tätigkeit "im Dienste des Lebens". Nicht nur das Sprechen als solches, sondern auch das Sprechenkönnen, Sprechenwollen und Sprechenmüssen werden nun zu Problemen, von deren Lösung Entscheidendes für die Sprachtheorie Ammanns abhängt.

Anstelle einer Theorie der Lebensbezüge, wie Dilthey sie gibt, entwickelt Käte Hamburger, nach Michael Feldt, das Konzept einer Sprachlogik, die das

¹⁴¹ Karl Vossler: Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie. München 1923, S. 214.

¹⁴² Vgl. Josef Krug: Zur Sprachtheorie. Jena 1929, S. 254.

¹⁴³ Vgl. Manfred Geier: Orientierung Linguistik. Was sie kann, was sie will. Hamburg 1998, S. 34-37.

¹⁴⁴ Hermann Ammann: Die menschliche Rede. Bd. 2. Der Satz. Lahr 1928, S. 125.

"Verhältnis der Denk- oder auch der Sachlogik zur Sprache"¹⁴⁵ erfasst. Enttäuschend muten die grundsätzlichen Einwände des Kritikers Albrecht Staffhorst an. Er muss mit Käte Hamburger alle ihre Fragen¹⁴⁶ verneinen, aber nicht wie Käte Hamburger auf Grund der fehlenden Subjekt-Objekt-Struktur, sondern einfach auf Grund der Tatsache, dass sämtliche Sätze eines literarischen Textes **Quasi-Urteile** darstellen. Überhaupt scheint ihm dies das zentrale Problem der "Logik der Dichtung" zu sein: "Käte Hamburger geht von der Prämisse aus, unsere Rezeption der Texte werde weitgehend von sprachtheoretischen Gegebenheiten gesteuert. Es komme nur darauf an, die `verborgene Struktur` der Dichtung aufzudecken, um unser intuitives Erlebnis einsichtig und durchschaubar zu machen."¹⁴⁷

Dazu sei eine Bemerkung Hamburgers im letzten Satz ihrer Abhandlung "Zur Theorie der Aussage", das System der Dichtung betreffend, angeführt. "Es mag dabei deutlich geworden sein, daß das oft diskutierte Problem der Dichtung und Wirklichkeit letztlich ein sprachtheoretisches ist und sich auf das Verhältnis des sprachlichen Kunstwerks zum Aussagesystem der Sprache, d. i. der Wirklichkeitsaussage, zurückführen läßt."¹⁴⁸

2.2.3. DISKURSIV INS UNENDLICHE

Die Phänomenologie Husserls scheint uns in der Tat geeignet, eine bestimmte Schwierigkeit der "objektiven" Sprachanalyse zu entwirren und zu lösen. Husserl kommt deshalb zu keinen letztlich befriedigenden Lösungen, wie Karl Bühler ganz richtig sagt, "weil er die ganze Welt der Bedeutungen subjektsbezogen aufbaut"¹⁴⁹. Weiterhin aber wird für Husserl die Sprache im Rahmen der transzendentalen "Leistungen" des Ichs zu einem der Grundprobleme der "Phänomenologie". Das logische oder transzendente Ich ist ein Subjekt der zweiten Formalisierungsstufe, d. h. ein Gegenpol zu dem "intendierten Gegenstand", zwei Grundbegriffe, die Husserl heranzieht. Auf Grund seiner Ausgangsposition bestimmt nämlich Husserl sein Verhältnis zur Sprache von logischen und wissenschaftstheoretischen Erwägungen her, die in der natürlichen Sprache ein höchst unvollkommenes Hilfsmittel sehen und vom

¹⁴⁵ Siehe dazu Michael Feldt: Lyrik als Erlebnislyrik. Zur Geschichte eines Literatur- und Mentalitätstypus zwischen 1600 und 1900. Heidelberg 1990, S. 30.

¹⁴⁶ "Bedeutet das Imperfekt **sprach**, daß die beschriebene Begebenheit, Herrn Arnoldsens Toast zu Ehren der Brautpaare, in der Vergangenheit dessen, der sie erzählt, also des Autors des Romans, stattgefunden hat? Hat sie überhaupt stattgefunden? Kann man den Inhalt des Satzes der Verifikation unterziehen [...]? Dies alles besagt: Ist der Autor das Aussagesubjekt dieses Satzes und besteht hier eine Subjekt-Objekt-Struktur?" Albrecht Staffhorst: Das Subjekt-Objekt-Struktur. Ein Beitrag zur Erzähltheorie. Stuttgart 1979, S. 218 ff.

¹⁴⁷ Ebd., S. 61.

¹⁴⁸ Käte Hamburger: Zur Theorie der Aussage. In: Zeitschrift für philosophische Forschung XX (1966), S. 56.

¹⁴⁹ Karl Bühler: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Jena 1934, S. 61-69.

Primat des Denkens über die Sprache bestimmt sind. Das Bewusstsein bezieht sich für Husserl über die Bedeutung "intentional" auf den Gegenstand. Der Sinn von "Bedeutung" steht auf diese Weise im Zentrum der Bemühungen Husserls um die Sprache, wobei ursprünglich die schon erwähnten logischen und wissenschaftstheoretischen Bezüge im Vordergrund stehen. Im Unterschied zu anderen Intentionen fasst die Bedeutung "vor allem das sprachliche und das prädikative Meinen und insofern ist sie logisch relevant"¹⁵⁰.

"Die Sprachtheorie bleibt im weiteren philosophischen Horizont Zeugnis phänomenologischer, transzendentaler und egoischer Philosophie", schreibt Erich Heintel, und fährt fort: "Sprachphilosophisch formuliert sich - wie Hülsmann wiederum mit Husserl selbst feststellt - diese `entscheidende phänomenologische Schwierigkeit` dadurch, daß Sprache notwendig in allen ihren transzendentalen Erörterungen eine Doppelrolle spielen muß, dadurch, daß Phänomenologie `fast alle die Begriffe, auf deren Klärung sie abzielt, in der Darstellung selbst verwenden muß`."¹⁵¹

Die logische Analyse verliert sich aber nicht, auch wenn nach der Analyse der analysierenden Aussagen gefragt wird, diskursiv ins Unendliche. Hegel spricht hier von "schlechten Unendlichkeiten" oder, wie man aussagen könnte, von schwachen Unendlichkeiten. Husserl spricht von rein "signitiven Intentionen", die zwar "am Sinnlichen des Ausdrucks" einen "intuitiven Anhalt", aber "darum nicht einen intuitiven Inhalt" haben. Aber schon Leibniz unterscheidet zwischen symbolischer und intuitiver Erkenntnis. Symbolisch sind in einem sprachlichen Zusammenhang also alle Ausdrücke, die wohl in referentieller Absicht benutzt werden, über die die volle Aufmerksamkeit aber hinweggleitet, weil sie nur von funktionaler Bedeutung innerhalb einer Auseinanderlegung sind. Die Aufmerksamkeit wendet sich ihnen nicht weiter zu, aber sie könnte es sehr wohl, falls eine weitere Auslegung nötig erscheinen sollte. Schon deshalb könnte, in der Terminologie von Leibniz gesprochen, eine Erkenntnis selbst dann, wenn sie "adäquat" wäre, nicht auch "vollkommen" sein. Bei einer "vollkommenen" bzw. intuitiven Erkenntnis ist eine gleichzeitige Aufmerksamkeit auf einen unendlichen Zusammenhang gefordert. Das muss natürlich nicht ein unerreichbares Ideal bleiben. Diese sprachphilosophische Reflexion führt auch die platonische Philosophie der Kunst von der Intention auf Vollkommenheit über in eine Ästhetik der individuellen Produktion von möglicherweise verstehbaren, aber in ihrer Bedeutung nicht mehr "erklärbaren" Werken. Im letzten Teil dieses Kapitels soll noch ein ergänzender und, wie zu hoffen ist, die Sachlage weiter erhellender Nachweis hinzugefügt werden. Dies muss besonders im Hinblick auf eine Bemerkung Husserls betont werden, der in "Erfahrung und Urteil" der traditionellen Logik den Vorwurf macht, dass sie

¹⁵⁰ Zit. nach Erich Heintel: Einführung in die Sprachphilosophie. Darmstadt 1975, S. 23-39.

¹⁵¹ Ebd., S. 26 ff.

"das Urteilen als subjektive Tätigkeit", als "Leistung des Bewußtseins", nicht, "wie es nötig gewesen wäre, in das Zentrum ihrer Betrachtungen gestellt hat, sondern der Psychologie überlassen zu können glaubte"¹⁵².

Husserl setzt die phänomenologische Problematik des Urteilens als subjektive Tätigkeit, als die notwendige Alternative zu der formalen Urteilslehre, in der das Urteil "dem Logiker zunächst [...] in seiner sprachlichen Ausformung als Aussagesatz [diskursiv ins Unendliche] vorgegeben ist"¹⁵³. Hier tritt, nach Käte Hamburger, ein Subjektbegriff auf, der weder der Logik noch der Psychologie, aber auch nicht der Erkenntnistheorie, sondern der Sprachtheorie zugehört. "Die Schicht der sprachtheoretischen Phänomene liegt", wie Käte Hamburger in dem wichtigen Aufsatz "Noch einmal: Vom Erzählen" formuliert, "verborgen unter der sprach- und erzählstilistischen. Aber ich meine, daß die Aufdeckung der ersteren manches auch zur Erhellung und richtigen Einordnung der rein erzählerischen Phänomene beiträgt, die die erzählende Dichtung in so unendlichen Variationen aufweist."¹⁵⁴

2.2.4. KARL BÜHLERS BEGRIFFSTRIAS

"Mich dünkt", erwähnt Bühler ausdrücklich, "es sei so etwas wie ein Ariadnefaden, der aus allerhand nur halb begriffenen Verwicklungen herausführt, gefunden, wenn man das Sprechen entschlossen als Handlung [...] bestimmt. Im Vorblick auf Späteres sei angemerkt, daß der Einbau des Sprechens in anderes sinnvolles Verhalten einen eigenen Namen verdient."¹⁵⁵

Es scheint angebracht, einen Augenblick bei der Mittelungstheorie Karl Bühlers stehen zu bleiben. Denn hier erscheint ein Subjektbegriff, der gleichfalls nur der Sprache, dem sprechenden Leben zugehört, nicht aber in der formalen Grammatik und Linguistik auftritt. "Wir haben ein Individuum", akzentuiert Josef Krug, "ihm steht gegenüber das Gefüge der Welt, in dieses eingebettet der Artgenosse, das Du. Nach diesen drei Fundamentalpunkten ist jede Tätigkeit des Lebewesens orientiert. Jede Tätigkeit ist im Hinblick auf eines der drei Verhältnisse, des Ich zu sich selbst, des Ich zum Du, des Ich zur übrigen Welt, zu fassen und begreifbar zu machen."¹⁵⁶

¹⁵² Edmund Husserl: Erfahrung und Urteil. Hamburg 1948, S. 9.

¹⁵³ Ebd., S. 7.

¹⁵⁴ Käte Hamburger: Noch einmal: Vom Erzählen. Versuch einer Antwort und Klärung. In: Euphorion 59 (1965), S. 71.

¹⁵⁵ Karl Bühler: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Jena 1934, S. 52.

¹⁵⁶ Josef Krug: Zur Sprachtheorie. Jena 1929, S. 254.

An diesem Punkt ist man bei den drei Sprachdimensionen Bühlers, der **Begriffstrias Bühlers** angelangt:

1. Kundgabe, um die eigenen Erlebnissen auszudrücken;
2. Auslösung, um das Verhalten des Artgenossen zu steuern;
3. Darstellung, um das Gefüge der gegenständlichen Welt mit Hilfe stellvertretender Zeichen in Gedanken zu durchdringen und zu meistern.

Burkhard Schaeder richtet seine Aufmerksamkeit auf **drei Textgrundfunktionen**.¹⁵⁷ Jeder Text besitzt folgende drei Grundfunktionen, die je nach Textsorte unterschiedlich gewichtet sein können:

1. Ausdrucksfunktion, insofern als jeder Text (beabsichtigt oder unbeabsichtigt) etwas über den Textproduzenten aussagt;
2. Appellfunktion, insofern als jeder Text gegenüber dem oder den Rezipienten einen (mehr oder weniger erkennbaren) Zweck verfolgt;
3. Darstellungsfunktion, insofern als jeder Text von einem Thema (oder auch mehreren Themen) handelt.

Um das Wesentliche der Sprachfunktionen zu bestimmen, wurde bereits in der Abhandlung "Linguistik und Poetik. Zur Studie Roman Jakobsons"¹⁵⁸ auf eine der bekanntesten Stellungnahmen Jakobsons zu Fragen der Literaturwissenschaft aus der Sicht des Linguisten (bzw. Semiotikers) zurückgegriffen. In seinem Aufsatz "Linguistics and Poetics" spricht Jakobson von sechs Funktionen der Sprache. Die ersten drei Funktionen sind dabei die referentielle (denotative, kognitive), die emotive (expressive) und die conative - sie entsprechen den drei Bühlerschen Grundfunktionen der Sprache: Darstellungs-, Ausdrucks- und Appellfunktion. Jakobson verweist besonders auf Bühler. Die drei restlichen Funktionen sind: 1. die phatische, die sich z. B. in Aufmerksamkeitssignalen manifestiert, welche der Hörer an den Sprecher richtet; 2. die metasprachliche, die z. B. für den Spracherwerb durch das Kleinkind von größter Bedeutung ist, und schließlich 3. die poetische Funktion. Die poetische Funktion wäre die in der Wortkunst dominierende Funktion, was zugleich besagt, dass die referentielle Funktion in der Poesie nicht ausschlaggebend sein kann.

Gemäß diesen Definitionen sind Bühlers und Jakobsons Organon-Modelle als Zeichenmodelle gleichzeitig schon Kommunikationsmodelle, da Sprache sich für sie unter Absehung von ihrer Funktion, hier: von ihrer Kommunikationsfunktion, gar nicht betrachten lässt.

¹⁵⁷ Vgl. Burkhard Schaeder: Grundkurs. Angewandte Sprachwissenschaft. Siegen 1995, S. 45.

¹⁵⁸ Marija Zulja Vasić Daki: Lingvistika i poetika - komentar studije Romana Jakobsona / Linguistik und Poetik. Zur Studie Roman Jakobsons. In: To jest. Časopis Filozofskog fakulteta u Novom Sadu/ Das heißt. Zeitschrift der Philosophischen Fakultät in Novi Sad 24 (1988), S. 14-18. Siehe dazu: Roman Jakobson: Aufsätze zur Linguistik und Poetik. Hrsg. von Wolfgang Raible. Übersetzt von Regine Kuhn, Georg Friedrich Meier und Randi Agnete Hartner. München 1974, S. 25-30.

So sagt Karl Bühler in seiner "Sprachtheorie": "Das Wort `ich` nennt alle möglichen Sender menschlicher Botschaften und das Wort `du` die Klasse aller Empfänger als solcher."¹⁵⁹ Diese Formel für die Mitteilung gibt sogleich an oder lässt doch erkennen, dass und worin sich die Mitteilungstheorie von der Aussagetheorie unterscheidet. Es zeigt sich, betont Käte Hamburger, dass das Sender-Ich der Mitteilung etwas anderes ist als das Aussage-Subjekt der Sprache, dessen Gegenbegriff denn auch nicht der des Empfängers-Du, sondern der des Objekts ist. Mit der Subjekt-Objekt-Struktur ist nur den Begriff der Aussage beschrieben.

2.2.5. DIE KETTE DER ZU ANALYSIERENDEN AUSSAGEN

Was will Sigbert Latzel in seinem Aufsatz "Sprachtheorie der Dichtung. Anlässlich der zweiten Auflage der `Logik der Dichtung` von Käte Hamburger"¹⁶⁰ erreichen, oder was kritisiert er? Ihm ist der Begriff des Aussage-Subjekts nicht gänzlich klar. Dieser Begriff müsste für Latzel vor allem im Hinblick auf die gleichsam simplen Ausdrücke "Sprecher" und "Schreiber" differenziert werden. Diese Differenzierungen, die bei Käte Hamburger nicht vorgenommen werden, können aber vernachlässigt werden, da nur dank der vorgenommenen Differenzierungen ("historisches", "theoretisches" und "pragmatisches" Aussage-Subjekt) die sprachliche Struktur von "Gedichtetem" (wie Latzel anstelle von "Dichtung" sagt) genau untersucht werden kann. Im Falle dieser Hamburger-Interpretation sagt der Autor zu wenig über das, was Käte Hamburger selbst in ständiger wissenschaftlicher Unruhe gehalten hat, eben ihre Deutung der "Logik", ihre Deutung der "Sprachtheorie der Dichtung".

Die Aussage, die sich als Subjekt-Objekt-Struktur der Sprache darstellt, ist insofern ein sprachtheoretischer und kein grammatischer oder auch urteilslogischer Begriff, als sie das System aller Sätze, d. h. alle Satzmodalitäten umfasst. Der "Aussage"-(d. i. der Behauptungs-)satz dagegen markiert sozusagen nur eine Stelle in der Kette der zu analysierenden Aussagen. Auch der Frage-, der Wunsch-, der Befehls- und der Ausrufesatz sind Aussagen: "Aussagen eines Aussagesubjekts über ein Aussageobjekt"¹⁶¹. Dabei ist das Aussageobjekt der Aussageinhalt, in welcher Satzmodalität die Aussage auch

¹⁵⁹ Karl Bühler: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Jena 1934, S. 90.

¹⁶⁰ Sigbert Latzel: Sprachtheorie der Dichtung. Anlässlich der zweiten Auflage der "Logik der Dichtung" von Käte Hamburger. In: Muttersprache 79 (1969), S. 323-328.

¹⁶¹ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 34.

erscheint. "Erst diese Formel [Käte Hamburgers Aussageformel], die eine Strukturformel ist", so unterstrich Käte Hamburger, "läßt erkennen, daß nicht nur die einzelne Aussage, sondern das Ganze des sich in der Sprache manifestierenden Lebens durch sie beschrieben ist."¹⁶²

1957 hielt Gerhard Storz in seinem Buch "Sprache und Dichtung" fest: "Dichtung verstanden als Mimesis bleibt in der Welt und offen für die Welt: sie widersteht der Versuchung, sich im Laboratorium der Wort-Techniker einzuschließen. Sie weiß aber auch, daß sie nicht Prophetie sein kann und nicht mystische Schau. `Nachahmung`, Mimesis bedeutet nichts anderes als Wiederbringung, Wiederherstellung von Wirklichkeit und Lebendigkeit. Symbole können der Dichtung nur gelingen, weil sie mimetischer Art ist."¹⁶³

Das Symbol steht für etwas, dessen voller Bedeutung sich die Aufmerksamkeit im Moment nicht zuwendet. "Vollkommen" nennt Leibniz eine Erkenntnis, die sowohl adäquat als auch intuitiv, d. h. an keiner Stelle ihres Kontextes symbolisch ist. Die Unterscheidung zwischen "symbolischer" und "intuitiver" Erkenntnis, die Leibniz getroffen hat, führt zu einer endlosen Verschiebung des Sinnes. "Und wenn die Bedeutung des Sinnes", so fragt Jacques Derrida, "unendliches Einbegriffensein ist? [...] Wenn seine Kraft eine gewisse reine und unendliche Mehrdeutigkeit ist, die dem bezeichneten Sinn keinen Aufschub und keine Ruhe läßt, die ihn in seiner eigenen Ökonomie auffordert, zum Zeichen zu werden und sich selbst aufzuschieben?"¹⁶⁴

An dieser Stelle kehrt unsere Argumentation zu Käte Hamburger zurück. Käte Hamburger schreibt 1930 über "den Begriff des Sinnes": "Mit anderen Worten: das ursprüngliche Erleben selbst ist nun Objekt eines neuen Erlebens, eines jetzt erlebenden Erlebens geworden, und in dem auf den ersten Blick so eindeutig erscheinenden Verhältnis von Subjekt und Objekt ist bereits eine Verschiebung

¹⁶² Ebd., S. 35.

¹⁶³ Gerhard Storz: Sprache und Dichtung. München 1957, S. 435.

¹⁶⁴ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*. Paris 1967, S. 44 ff. "Ich werde nun darlegen, warum mir Wörter wie: Wahrheit, Entfremdung, Behausungen, Platz des Subjekts usw. problematisch erscheinen, nämlich gerade weil sie einer Philosophie und Metaphysik angehören, die sich über die Sprache des Anderen, über die Einsprachigkeit des Anderen hinweggesetzt haben. So daß meine Auseinandersetzung mit der Einsprachigkeit nichts anderes gewesen ist als ein dekonstruktives Schreiben, das dieser Sprache - meiner einzigen Sprache - und dem, was sie am meisten und besten transportiert, nämlich der Metaphysik, die uns all jene Konzepte liefert, welche ich zur Beschreibung dieser Situation benutze (Sprache, Einsprachigkeit, Entfremdung des Subjekts, Gesetz, Unterscheidung zwischen transzendentaler und ontologischer Universalität und phänomenaler Empirizität usw.), zu Leibe rückt." Jacques Derrida: Die Einsprachigkeit des Anderen oder die Prothese des Ursprungs. Übersetzt von Barbara Vinken. In: Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen. Hrsg. von Anselm Haverkamp. Frankfurt am Main 1997, S. 33. Siehe dazu Jacques Derrida: Grammatologie. Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hans Zischler. Frankfurt am Main 1974, S. 128; Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache. Übersetzt von Reinold Werner. Frankfurt am Main 1978, S. 32-35; Wienold Götz: Semiotik der Literatur. Frankfurt am Main 1972, S. 12-15; Elisabeth Endres: Die Sprache als System. Über Ferdinand de Saussure und die Grundlagen der Linguistik. In: Linguistik und Sprachphilosophie. Hrsg. von Marlis Gerhard. München 1974, S. 28 ff.

des Sinnes dieser Kategorien eingetreten."¹⁶⁵ Bei Käte Hamburger sind Mimesis, Begriff, Theorie, Subjekt und Wirklichkeit - d. h. Besonderes und Allgemeines - voneinander zu trennen.¹⁶⁶ Diese Einstellung ist sowohl Deleuze und Derrida als auch dem postmodernen Vattimo nicht fremd.

2.3. DAS STRUKTURELLE AUSSAGESUBJEKT

2.3.1. DIE INDIVIDUALITÄT DES HISTORISCHEN AUSSAGESUBJEKTS

In der Analyse des Aussagesubjekts geht Käte Hamburger von einem einfachen Behauptungssatz aus: "Der Schüler schreibt." Das Aussageobjekt ist der Sachverhalt, dass der Schüler schreibt. Aber dieser Sachverhalt ändert seinen sachlichen Charakter je nach der Art des Aussagesubjekts dieser Aussage. Hören wir den Satz in einer Redesituation, in der ein Lehrer sagt: Der Schüler schreibt - so ist der Lehrer das Aussagesubjekt. Aber dieses Aussagesubjekt kann den Satz als grammatisches Beispiel für den Behauptungssatz an die Tafel schreiben. Es macht sich weniger "subjektiv" bemerkbar als im ersten Fall. Und steht derselbe Satz in einem Lehrbuch der Grammatik, scheint überhaupt kein Aussagesubjekt vorhanden.

Die Aussageinhalte sind unendlich, weil alles zum Aussageobjekt werden kann. Und die Analyse Käte Hamburgers ergibt, wie gezeigt werden soll, dass die Struktur der Sprache sich nicht aus dem Aussageobjekt erkennen lässt, sondern aus dem strukturellen Aussagesubjekt. Die drei Kategorien oder Typen von Aussagesubjekten, die unterschieden werden können, bezeichnet Käte Hamburger als **1. historisches**, **2. theoretisches** und **3. pragmatisches** Aussagesubjekt.

Das historische Aussagesubjekt (z. B. "1. Ich bin Lehrer. 2. Wie schwer ist das Leben!"¹⁶⁷) bezeichnet nicht ein im engeren Sinne geschichtliches mitteilendes

¹⁶⁵ Käte Hamburger: Der Begriff des Sinnes. In: Paul Hofmann: Problem und Probleme einer Sinn-erforschenden Philosophie. Hrsg. von Käte Hamburger. Stuttgart 1980, S. 20. Im Anschluss an die Sinn-erforschende Philosophie Paul Hofmanns beschreibt Käte Hamburger die Struktur des Erlebnisses, das Verhältnis von Subjekt und Objekt. "Platon", sagt Hofmann, "läßt den theoretisch-ethischen Gewißheiten 'Ideen' korrespondieren, unter welchen er für sich-seiende Gegenstände versteht" und "verwandelt so die Wahrheit des subjektiven Sich-selbst-wissens in das Sein transzendentaler Objekte. [...] Fast in demselben Augenblick, in dem das Menschentum des Menschen entdeckt worden war, wurde die neugefundene Innenseite seines Bewußtseins verdinglicht zu einer zweiten Welt." Paul Hofmann: Der Humanismus in der abendländischen Geschichte. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 25 (1951), S. 51.

¹⁶⁶ Vgl. Peter V. Zima: Moderne - Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen 1997, S. 166-175.

¹⁶⁷ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 41.

Aussagesubjekt, den Autor eines Geschichtswerks, sondern ein Aussagesubjekt, auf dessen individuelle Person es wesentlich ankommt, z. B. das Aussagesubjekt eines Briefs und verwandter Dokumente. Der Briefschreiber ist immer ein bestimmtes, individuelles, im weitesten Sinne historisches Aussagesubjekt, und so kann denn auch jeder noch so private Brief als ein historisches Dokument benutzt werden, als Quelle der geschichtlichen Forschung jeder Art. Aber der Briefschreiber ist nur ein Beispiel für das historische Aussagesubjekt; andere, verwandte Beispiele sind die Aussagesubjekte von Tagebüchern, Memoiren, kurz autobiographischen Dokumenten jeder Art.

Angesichts der Beschaffenheit des historischen Aussagesubjekts scheint die Individualität bzw. Subjektivität des historischen Aussagesubjekts als Sprachphänomen seine Legitimation zu finden. Das ist folgerichtig, braucht aber nicht wahr zu sein: hier lebt ein altes Vorurteil. In ihrer "Logik der Dichtung" zeigt Käte Hamburger, dass die Aussage eines theoretischen Aussagesubjekts subjektiver sein kann als die eines historischen, sich in der "Ichform" darstellenden.

2.3.2. DIE INDIVIDUALITÄT DES THEORETISCHEN AUSSAGESUBJEKTS

Es kommt bei dem theoretischen Aussagesubjekt (z. B. "3. Parallelen schneiden sich im Unendlichen. 4. `Haben wir heute eine Antwort auf die Frage nach dem, was wir mit dem Worte seiend eigentlich meinen? Keineswegs.` Heidegger"¹⁶⁸) nicht auf die individuelle Person an, die die Aussage macht, wofür der mathematische Satz als Beispiel genügen möge. Der Lehrer, der den Satz "Der Schüler schreibt" als grammatisches Beispiel ausspricht, ist ein theoretisches Aussagesubjekt, während er als historisches fungiert, wenn der Satz eine aktuelle Situation meint, an der er beteiligt ist, oder auch, je nach dem Akzent, den er dem Satz gibt, als pragmatisches Aussagesubjekt.

Das historische und das theoretische Aussagesubjekt haben gemeinsam, dass ihre Aussageobjekte Sachverhalte sind, die im Modus des Berichtes oder der Feststellung erscheinen. Sie beherrschen den weitaus größten Teil des aussagenden Lebens, nahezu das gesamte Schrifttum des Aussagesystems und auch den größten Teil der mündlichen Kommunikation. Aufschlussreich für den Unterschied zwischen dem historischen und theoretischen Aussagesubjekt ist der im engeren Sinne historische Bericht, den Käte Hamburger deshalb als geschichtlichen kennzeichnet. Die geschichtlichen Aussagesubjekte sind

¹⁶⁸ Ebd., S. 40-41.

zweifelloso bestimmte individuelle Personen, die mit ihrem Namen zeichnen und deren Individualität für den Charakter des Berichteten, also eines geschichts- oder literaturwissenschaftlichen Buchs, von Bedeutung ist. Dennoch sind sie, nach Käte Hamburger, keine historischen Aussagesubjekte, weil es auf ihre individuellen Personen nicht ankommt.

Der Verfasser eines sachwissenschaftlichen Werks ist ein theoretisches Aussagesubjekt. Es verhält sich ähnlich bei den Aussagesubjekten philosophischer Werke. "Die besondere Individualität des Philosophen", statuiert Käte Hamburger, "ist enger auf sein Werk, eben **seine** Philosophie, bezogen als etwa der Autor eines geschichtswissenschaftlichen Werks. Die individuelle Bestimmtheit des Philosophen ist identisch mit der seiner Lehre selbst; seine Person ist nicht von dieser gelöst und sein Name dient deshalb auch zur Bezeichnung seiner Philosophie."¹⁶⁹ Ein Ausschnitt aus dem "Ursprung des Kunstwerkes" mag diese Feststellung Käte Hamburgers beleuchten: "Der Ursprung des Kunstwerkes und des Künstlers ist die Kunst. Der Ursprung ist die Herkunft des Wesens, worin das Sein eines Seienden west. Was ist die Kunst? Wir suchen ihr Wesen im wirklichen Werk. Die Wirklichkeit des Werkes bestimmte sich aus dem, was im Werk am Werke ist, aus dem Geschehen der Wahrheit. Dieses Geschehnis denken wir als die Bestreitung des Streites zwischen Welt und Erde. In der gesammelten Bewegniss dieses Bestreitens west die Ruhe. Hier gründet das Insichruhen des Werkes."¹⁷⁰

Die Aussagen wie "Bestreitung des Streites", "Geschehnis der Wahrheit", "Insichruhen des Werkes" oder "gesammelte Bewegniss" sind Elemente der sehr speziellen philosophischen Terminologie, die Martin Heidegger in seiner "Existenzialontologie" über lange Jahre hinweg und unter ständig neuer Differenzierung entwickelt hat. Diese Terminologie lässt sich im Wesentlichen als Resultat einer Reflexion auf die sprachlichen Wurzeln, auf den ursprünglichen Sinn von Wörtern verstehen, einen Sinn, der in der "Normalsprache" entweder nur noch versteckt enthalten oder aber ganz verlorengegangen ist. Ein erster Weg zum Verständnis der Gestalt und des Werks Heideggers führt daher oftmals über die etymologische Rekonstruktion des jeweiligen ursprünglichen Wortsinns.

Die Individualität des theoretischen Aussagesubjekts nimmt aber in dem Grad ab, in dem das Aussageobjekt unbeeinflusst vom Aussagesubjekt ist. Der reinste Fall der theoretischen Aussage ist der mathematisch-naturwissenschaftliche oder logische Gesetzessatz. Es sei ein Beispiel aus dem "Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie" von L. Rabus vorgeführt: "Gemäss dem *modus ponens* wird im Untersatz das erste Glied des Obersatzes bestätigt und danach

¹⁶⁹ Ebd., S. 39.

¹⁷⁰ Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart 1970, S. 63 f.

im Schlusssatz das zweite Glied des Obersatzes gleichermassen anerkannt; gemäss dem *modus tollens* wird im Untersatz dem zweiten Glied des Obersatzes und dann im Schlusssatz dem ersten Glied des Obersatzes widersprochen."¹⁷¹

Das theoretische Aussagesubjekt scheint in diesem Satz nicht vorhanden zu sein. Auch muss es als ein Irrtum betrachtet werden, anzunehmen, das Aussagesubjekt existiere als ein individuelles Subjekt des Mathematikers oder Logikers. Dennoch ist das Aussagesubjekt vorhanden, "als ein interindividuell-allgemeines, d. h. alle denkbaren Aussagesubjekte meinendes, von denen keines vor dem andern ausgezeichnet ist"¹⁷².

2.3.3. DIE INDIVIDUALITÄT DES PRAGMATISCHEN AUSSAGESUBJEKTS

Goethe verzichtet im Zweiten Teil des "Faust" oft auf jede Syntax: "Mordgeschrei und Sterbeklagen! Ängstlich Flügelflatterschlagen!" (Die Kraniche des Ibykus, Akt II); "Rosen, die blendenden, Balsam versenden! Flatternde, schwebende, Heimlich belebende, Zweiglein beflügelte, Knospen entsiegelte, Eilet zu blühen" (V. Akt).¹⁷³ Der lyrische, oder sagen wir altmodischer aber unmissverständlicher: poetische Aufschwung, den Goethe in unseren Beispielsätzen aus dem "Faust" nimmt, macht dieses Aussagesubjekt noch nicht zu einem lyrischen. Ist es ein pragmatisches Aussagesubjekt der Befehlssätze? Ist der ursprüngliche Objektbezug in die symbolisch verwandelnde Subjektsphäre des lyrischen Aussagesubjekts hineingezogen? Im dritten Kapitel wird klar erkennbar werden, wann wir es mit einem lyrischen Ich oder Aussagesubjekt zu tun haben und wann nicht.

Das theoretische und das historische Aussagesubjekt machen jenen Teil des Aussagesystems aus, der im engeren Sinne als "Aussage" bezeichnet worden ist, und zwar im Sinne des Behauptungssatzes. Aus dieser engeren Bedeutung des Begriffs Aussage sind die Satzmodalitäten der Frage, des Befehls, des Ausrufs und der Ellipse ausgeschlossen. Die Frage-, Befehls- und Wunschsätze gehören nicht dem Typus der Feststellung an. Man kann sie unter der Kategorie des pragmatischen Aussagesubjekts (z. B. "5. Können Sie morgen zu mir kommen?

¹⁷¹ L. Rabus: Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie. Bd. 2. Logik und System der Wissenschaften. Erlangen/Leipzig 1895, S. 139 ff.

¹⁷² Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 40.

¹⁷³ Zit. nach Julius Stenzel: Philosophie der Sprache. München 1969, S. 52. "Freilich wirkt dies als stilistische Ausnahme des Sprachtypus anders als dort, wo es die Regel ist, wie in der chinesischen Sprache", bemerkt Stenzel. Ebd., S. 52.

6. Laß mich in Ruhe! 7. Nicht aus dem Fenster lehnen!"¹⁷⁴) zusammenfassen, weil sie zweckhaft ausgerichtet sind. Wenn man das Gesagte verstehen will, darf man es nicht nur als Bezeichnung in Bezug auf die außersprachliche Wirklichkeit und als Bedeutung in der Einzelsprache verstehen, sondern man muss auch seinen Sinn als Text erfassen. "Der Sinn ist der Inhalt", betonte Eugenio Coseriu in seiner "Sprachkompetenz", "der jedem Sagen eigen ist."¹⁷⁵ Man muss beispielsweise verstehen, ob es sich um einen Befehl, eine Aufforderung oder eine Bitte handelt.

"Das fragende, befehlende, bittende Aussagesubjekt **will** etwas in bezug auf das Aussageobjekt. Es will, daß der Sachverhalt, der auch in der Frage, im Befehl, in der Bitte, im Wunsch virtuell intendiert ist, beantwortet, ausgeführt, erfüllt wird."¹⁷⁶ Damit ist gesagt, dass die Individualität des pragmatischen Aussagesubjekts durch die ausgeprägten "Satzmodalitäten" entwickelt ist. Das heißt näher bestimmt: im Wesen des pragmatischen Aussagesubjekts ist es notwendig gelegen, an eine Empfängerperson gerichtet zu werden, während die Feststellung davon unabhängig ist.

¹⁷⁴ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 42.

¹⁷⁵ Eugenio Coseriu: Sprachkompetenz. Grundzüge der Theorie des Sprechens. Hrsg. von Heinrich Weber. Tübingen 1988, S. 182. Im alltäglichen Sprachverkehr kann es vorkommen, wie Eugenio Coseriu behauptet, dass es zu Schwierigkeiten mit der Interpretation des Sinns kommt; wenn man dann nachfragt, werden gerade diese Textinhalte thematisiert, z. B.:

"A: War das eine Frage?

B: Nein, das war eine Feststellung.

A: War das eine Aufforderung?

B: Nein, nur eine Bitte.

Betrachten Sie meine Bitte als Befehl! usw."

Ausführlicher hat Eugenio Coseriu sich mit der Konstitution des Sinns in seiner "Textlinguistik" (1980) beschäftigt, auf die hier verwiesen werden soll. Bezüglich der Textkompetenz ist nur hervorzuheben, dass es einen textspezifischen Inhalt gibt, der autonom ist und einem besonderen Wissen entspricht. Ebd., S. 180-185.

¹⁷⁶ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 40.

2.3.4. DAS POLARITÄTSVERHÄLTNIS

"Die falsche Zunge

*Die Sprache, Vater, gabst du mir,
Um Wahrheit stets zu lehren;
Auf daß ich werde ähnlich dir,
Will Redlichkeit ich ehren!*

*Und falsche Zung`, die dir ein Greu`l,
Die Unheil häuft in Massen;
Die tödlich ist wie Gift und Pfeil,
Ja sie will ich stets hassen!"¹⁷⁷*

Wir sitzen mit einem Historiker im Garten; er sagt zu wiederholten Male: "Die Überschrift dieses Gesanges ermöglicht uns einen Rückblick in die Lebensgeschichte Davids, und zwar richtet sie unsere Aufmerksamkeit auf jenen Zeitabschnitt, wo er, vom königlichen Hof verdrängt, von Sauls Mordversuchen verfolgt, in Not und Elend schmachtete." Ein Dritter kommt daher und hört das, und wir sagen ihm: Dieser Historiker hat in seiner Darstellung jedenfalls gezeigt, dass die Aussagen dieses Gesanges sich als subjektiv erweisen.

Die Aussagestruktur ist eine fixierte ablesbare Subjekt-Objekt-Relation. Ihre Analyse wird beweisen, dass Charakter und Funktion der Aussage ausschließlich auf dem strukturellen Aussagesubjekt beruht, ja der Begriff der Aussage identisch mit diesem ist. Das Aussagesubjekt ist die sprachlich fixierte und damit exakter zu beschreibende Entsprechung des Erkenntnis- oder Bewusstseinssubjekts.

Das **Polaritätsverhältnis**, das zwischen Subjekt und Objekt besteht, tritt gerade im Vergleich von Aussagen in Erscheinung, von denen sich die eine eben als subjektiver oder objektiver erweist als die andere. Der Behauptungssatz in der ersten Person eines historischen Aussagesubjekts (1. Vgl. Bsp. 1) erscheint für Käte Hamburger objektiver als der Fragesatz des philosophisch-theoretischen Aussagesubjekts Heidegger (4.). Der Ausrufesatz des historischen

¹⁷⁷ Der Bibelschatz. Die Psalmen Davids. Mit den vorzüglichsten Kommentaren, Midrasch- und Talmudstellen; nebst Gedichten, Sagen und Legenden, zur Geistes- und Herzensbildung für die Familie bearbeitet von J. H. Kohn. Bd. 1. Pest 1871, S. 241.

Aussagesubjekts (2.) ist zweifellos subjektiver als der mit Ausrufezeichen versehene Verbotssatz (7.), der Fragesatz (5.) wiederum objektiver als der Befehlssatz (6.). Im mathematischen Satz (3.) scheint überhaupt kein Aussagesubjekt vorhanden zu sein. Die Objektivität der Aussage ist absolut, rein von jeder Beimischung subjektiver Auffassung. Die Aussage ist als theoretische allgemeingültig und unabhängig davon, ob jemand diesen Satz sagt oder nicht. Dennoch wäre der mathematische Satz nicht von absoluter Objektivität, wenn er dies nicht in Bezug auf ein Aussagesubjekt wäre. Dieses ist vorhanden, tritt aber darum nicht in Erscheinung, weil es entsprechend der Allgemeingültigkeit des Aussageobjekts intersubjektiv allgemein ist, d. h. alle denkbaren Aussagesubjekte umfasst, aber kein individuelles meint. Ein solcher mathematischer Satz stellt als rein theoretischer den äußersten Fall dar, dass nur der Objektpol der Aussage hervortritt, so dass die Relation zwischen Aussagesubjekt und -objekt nicht mehr spürbar ist, eben weil das Subjekt in der Allgemeinheit seiner Seinsweise verschwindet. Umgekehrt gibt es kein Aussageobjekt, das in einer absoluten Subjektivität der Aussage verschwände, weil ein Aussagesubjekt ohne ein Aussageobjekt keine Aussage machen kann.

Es ist diese Struktur der Subjekt-Objekt-Polarität, die nun den Blick für die weiteren Strukturelementen der Aussage freigibt und unmittelbar zu der Einsicht führt, dass alle Aussage Wirklichkeitsaussage ist. Hier liegt eine unüberschreitbare Grenze zwischen der Fiktion und dem Aussagesystem, die sich viele Autoren (z. B. Ingarden, Weinrich, Rasch, Busch, Wellek, Pascal, Zimmermann, Closs, Weimar, Latzel, Clayborough, Tarot, Kayser, Feldt, Pfister, Martinez-Bonati, Stanzel, Seidler, Farner, Stöcklein, Kaminski, Peteresen, Hattmer, Ricoeur, Müller, Zenke, Rauh, Weindl, Jauß usw.) nicht haben vorstellen können, die durch Käte Hamburger aber fassbar geworden ist.

2.3.5. DIE JETZT- UND HIER-PUNKTE

Versucht man in der Sprache absichtlich hervorzubringen, was nur unabsichtlich aus der Tiefe wächst, so entsteht ein "blindes" Suchen. In "Tractatus Logico-Philosophicus" schreibt Ludwig Wittgenstein beispielsweise: "We picture facts to ourselves. [...] The pictorial relationship consists of the correlations of the picture's elements with things."¹⁷⁸

Die Feststellungen Wittgensteins scheinen dem Kritiker John Casey nicht restlos klar. "This 'picture theory' of language", moniert Casey in "The Language of Criticism", "can, perhaps, be seen as an extreme statement of assumptions which underly a good deal of philosophy. This view of the relation

¹⁷⁸ Zit. nach John Casey: The Language of Criticism. London 1966, S. 1.

between language and the world will be likely to lead to the idea that different forms of discourse are distinguished from each other by referring to different types of object."¹⁷⁹ Nicht zufällig sagt Casey "perhaps" und "likely". Hat Wittgenstein "the relation between language and the world" in seinen philosophischen Bemühungen sichtbar gemacht?

Der Hinweis Käte Hamburgers auf Wittgenstein in ihrer "Logik der Dichtung" erfolgte nur, weil er seine Abbildtheorie in extremer Abstraktion formuliert, wodurch noch einmal deutlich wird, dass er die Sprache sozusagen untergründig als eine ebenso für wie an sich bestehende "Substanz" auffasst wie die Wirklichkeit - oder genauer nur als so aufgefasste mit der Wirklichkeit in Beziehung bringt und ihr konfrontiert. "Denn es ist ein Truismus", meint Käte Hamburger, "auszusprechen, daß die Seinsweise der Sprache eine andere ist und anderen Gesetzen unterliegt als die der Wirklichkeit, und zwar als physisch-raumzeitliche Wirklichkeit verstanden. Die Sprache teilt als geistige Seinsweise diejenige des Denkens und der von diesem hervorgebrachten 'idealen Gegenstände' und damit auch die Art und Weise, in der diese mit der 'Wirklichkeit' konfrontiert zu werden pflegen."¹⁸⁰

Wenn Käte Hamburger nun weiter behauptet, dass eben deshalb alle Aussage Wirklichkeitsaussage ist, so mag das zunächst Widerspruch erregen, und zwar deshalb, weil man unter Wirklichkeitsaussage eine Aussage über eine Wirklichkeit zu verstehen pflegt, und Wirklichkeit bekanntlich ein sehr diskutabler, von allen möglichen psychologischen, erkenntnistheoretischen, ontologisch-metaphysischen Auffassungen abhängiger Begriff ist.

Hier sei ausgegangen von einem dokumentierten Text, einer Stelle aus einem Brief Käte Hamburgers an Egon Schwarz vom 16.11.1977: "Wobei man natürlich darüber streiten kann - und das Streitgespräch gehört auch dazu -, welche Perspektive mehr oder weniger geeignet ist, dem Gehalt und der Struktur eines dichterischen Werkes gerecht zu werden. In bezug darauf sollten nach meiner Auffassung Interpretation und Kritik am Werke nicht durchaus getrennte Verhaltensweisen sein. So gibt es denn auch außer der kleinen nebensächlicheren Bettina-Stelle im 'Malte' allerlei gerade das Poetologische, nämlich z. B. die oft übersteigerte Metaphorik betreffende kritische Anmerkungen. Ob und wieweit Rilkes durchaus vorhandenes Sozialinteresse (das ich im "Malte", in der Fünften und Zehnten Elegie etwa mehr als Hineinhalten in die Leidphänomene des Daseins verstehe) auch ein

¹⁷⁹ Ebd., S. 1.

¹⁸⁰ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 51.

sozialkritisches ist, darüber hoffe ich bei dem erfreulicher Weise angekündigten Besuch und Zusammensein im Frühjahr mit Ihnen diskutieren zu können."¹⁸¹

Diese Stelle besteht aus einer Gruppe von Behauptungssätzen. An diesem Beispiel soll die Struktur der Aussage zunächst demonstriert werden. Auch ist ein Brief ein besonders gut geeigneter Text dafür, weil man es bei ihm mit einem individuellen (historischen) Aussagesubjekt zu tun hat. Die Annahme liegt nahe, dass die in diesen Sätzen beschriebenen Dinge darum "wirklich" da und so gewesen sind, weil sie in einem als echt ausgewiesenen Brief beschrieben sind und der Briefschreiber sie nicht als Phantasie oder Traum beschreibt. Darin ist umgekehrt enthalten, dass die beschriebenen Dinge unabhängig davon, ob sie beschrieben sind oder nicht, vorhanden waren und sich so verhalten haben.

Dieses als Wirklichkeitsdokument analysierte Beispiel könnte nun dazu verleiten, eine Aussage nur dann als Wirklichkeitsaussage zu bezeichnen, wenn sie ein Wirklichkeitsdokument ist. Dennoch ist der Charakter der Aussage als Wirklichkeitsaussage nicht in der Wirklichkeit des Aussageobjekts begründet. Verhielte es sich so, würden sich sogleich Schwierigkeiten zeigen und die Definition sich ins Ungenaue verlieren. Dass aber auch eine "Unwirklichkeitsaussage" immer noch und unter allen Umständen eine Wirklichkeitsaussage ist - das eben beruht darauf, dass nicht das Aussageobjekt, sondern das Aussagesubjekt der dafür entscheidende Faktor ist. **"Aussage ist immer Wirklichkeitsaussage"**, behauptet Käte Hamburger, **"weil, mit anderen Worten, Aussage nur durch ein reales, echtes Aussagesubjekt konstituiert wird."**¹⁸²

Der Begriff der Realität, der in diesem Zusammenhang auftritt, unterliegt nicht mehr verschiedenen erkenntnistheoretischen Auffassungen, sondern ist nur in dem eindeutigen Sinne zu verstehen, der in dem Sinne des Subjekts selbst begründet ist. Es ist aber letztlich nur ein Kriterium, das die Wirklichkeit des Aussagesubjekts erweist: dies, dass wir die Frage nach seinem Ort in der Zeit stellen können. Auf die Frage nach seinem Ort in der Zeit antwortet das historische Aussagesubjekt natürlich am leichtesten und unmittelbarsten, eben weil es sich in ihm um ein individuelles Subjekt handelt, dessen Aussagen - etwa die eines Brief- oder Memoirenschreibers - datierbar und relevant sind. Die verschiedenen Arten der theoretischen Aussagesubjekte, und d. h. die verschiedenen Objektivitätsgrade der theoretischen Aussagen, bringen es mit sich, dass die Frage nach der Zeit des Aussagesubjekts zwar prinzipiell immer gestellt werden kann, aber mehr oder weniger relevant bzw. beantwortbar ist.

¹⁸¹ Käte Hamburger: Briefe von Käte Hamburger an Egon Schwarz. 1977 - 1988. 16.11.1977. In: Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.459.

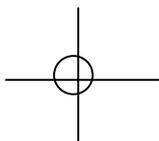
¹⁸² Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 45.

Was das pragmatische Aussagesubjekt, das des Frage-, Befehls- und Wunschsatzes betrifft, so ist die Frage nach seinem Ort in der Zeit aus einem anderen, nahezu entgegengesetzten Grund zwar möglich, aber irrelevant. Denn es ist immer der jeweilige Gegenwartspunkt, das **Jetzt und Hier**¹⁸³, in dem jemand fragt, befiehlt oder wünscht. Aber wie ineinander verschränkt in physikalischer Hinsicht Raum und Zeit auch sind - für die Definition der Wirklichkeit sind die Zeit und das Zeiterlebnis die maßgeblichen, den Raum überwachsende Komponenten. Das Erlebnis des Raums ist an die **Jetzt- und Hier-Punkte**¹⁸⁴ der Wahrnehmung und etwa der erinnernden bzw. entwerfenden Vorstellung gebunden.

Käte Hamburger hat das Wesen der Wirklichkeitsaussage zusammenfassend so bestimmt, dass "das Ausgesagte das Erfahrungs- oder Erlebnisfeld des Aussagesubjekts ist"¹⁸⁵, was nur ein anderer Ausdruck dafür ist, dass zwischen Aussagesubjekt und -objekt eine polare Beziehung, eine Relation besteht. Dabei "ist das Aussagesystem der Sprache die sprachliche Entsprechung des Systems der Wirklichkeit selbst"¹⁸⁶. Wir befinden uns im System der Wirklichkeit, wenn wir uns - aktiv oder passiv, sprechend-schreibend oder hörend-lesend - im Aussagesystem bewegen.

Der Begriff Wirklichkeitsaussage ist also konstituiert durch **das strukturelle Aussagesubjekt**, nicht durch das Aussageobjekt. Und man kann mit Käte Hamburger als sprachtheoretisches Axiom aufstellen: Wir befinden uns dann im System der Wirklichkeit, wenn wir uns im Aussagesystem der Sprache befinden; und wir befinden uns dann nicht im System der Wirklichkeit, wenn wir uns in einem Gebiet der Sprache befinden, das nicht dem Aussagesystem angehört. Dies ist der Fall der epischen und - sprachtheoretisch in ihrem Gefolge - dramatischen und filmischen Fiktion. "Das Nicht-Wirkliche (das nicht

¹⁸³



Die zwei Geraden, die sich senkrecht schneiden, sollen nach Karl Bühler ein Koordinatensystem andeuten. Dabei ist **0** die Origo, der Koordinatenausgangspunkt. Drei Zeigwörter müssen, nach Bühler, an die Stelle von **0** gesetzt werden, wenn dies Schema das Zeigfeld der menschlichen Sprache repräsentieren soll, nämlich die Zeigwörter **hier, jetzt** und **ich**. Karl Bühler: Die Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Jena 1934, S. 102.

¹⁸⁴ "Handelt es sich um mehrschichtige Ich-Erzählungen, etwa von der Art der im 19. Jahrhundert so beliebt Rahmenerzählungen, wo ein Ich-Erzähler auf irgendeine Weise die Ich-Erzählung eines anderen wiedergibt", statuiert Käte Hamburger 1953, "so ist für die Struktur der Erzählung nur der erste, der 'primäre' Ich-Erzähler verantwortlich. Die von ihm wiedergegebene Ich-Erzählung des anderen ist auf sein Ich-Jetzt-Hier bezogen, genau wie es die in Er-Erzählungen, also Fiktionen, vorkommenden Ich-Berichte der Personen sind (die strukturell zum Dialogproblem und -system der Fiktion gehören)." Käte Hamburger: Das epische Präteritum. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 27 (1953), S. 356.

¹⁸⁵ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 49.

¹⁸⁶ Ebd., S. 49.

mit dem Unwirklichen verwechselt werden darf)", bekräftigt Rudolf Kramer-Badoni, "ist der phänomenologische Boden für die symbolische Struktur der fiktiven Figurenwelt. Das ist kein geringes logisches Ergebnis."¹⁸⁷

Käte Hamburger weiß, dass der Satz "Die Aussage eines fiktiven Aussagesubjekts ist eine fiktive Wirklichkeitsaussage" eine nicht akzeptable Feststellung ist. Wenn man sie annimmt, gerät man in endlose Verwirrungen. In den Diskussionen Hamburger - Wellek, Hamburger - Kayser und Hamburger - Stanzel entstehen die häufigsten und banalsten Schwierigkeiten aus dem Missverständnis. Käte Hamburger fand ihre Begründung durch das Fehlen eben des Kriteriums, das die Wirklichkeitsaussage überhaupt erst konstituiert: die Subjekt-Objekt-Polarität. Dieses Polaritätsverhältnis ist dem lyrischen Gedicht wesentlich zugehörig. Nur aus der Quelle der Fiktion erzeugt die Sprache denjenigen Schein von Wirklichkeit, der die erzählten Figuren zu "Ich-Origines", d. h. zu Gestalten macht, die aus sich selbst heraus leben.

Dementsprechend hat Käte Hamburger zwei Dichtungsgattungen, die vielleicht als Möglichkeiten in der "Poetik" des Aristoteles schlummerten, aus der Tiefe heraufgeholt: die fiktionale und die lyrische Gattung sowie die Sonderformen der Ich-Erzählung und der Ballade.

¹⁸⁷ Rudolf Kramer-Badoni: Fiktion und Zeit. In: Bücherschiff 2.11.1958.

III

DIE PHÄNOMENOLOGIE DER DICHTUNG UND DER WIRKLICHKEIT

"Es mag sein, daß damit, wie Seidler sagt, die Einheit der Dichtung zerrissen wird. Wo aber steht geschrieben, daß die Dichtung eine Einheit sein muß?"¹⁸⁸

¹⁸⁸ Käte Hamburger: Die Zeitlosigkeit der Dichtung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XXIX (1955), S. 426.

3.1. DER HOHE PREIS DER FIKTION

3.1.1. "IN EINEM GRENZBEREICH ZWISCHEN POESIE UND WIRKLICHKEIT"

Es gilt im Folgenden, einen Denkansatz zu verfolgen, der das Vertrauen der Literaturwissenschaft in die Dreiheit der Gattungen untergraben wird. Die Grundbegriffe der Literatur haben in dem engen spekulativen Gehäuse der drei traditionellen Dichtungsgattungen keinen Raum. "Die Wissenschaft", schreibt Friedrich Sengle in seinem Buch "Die literarische Formenlehre. Vorschläge zu ihrer Reform", "hat es mit der ganzen Wirklichkeit, die Literaturwissenschaft mit der ganzen literarischen Wirklichkeit zu tun."¹⁸⁹ Nicht irgendwelche neuen Spekulationen, sondern die elementaren Erfordernisse des literarischen Lebens und der literaturwissenschaftlichen Arbeit haben Friedrich Sengle, den Literaturhistoriker, zu diesem Vorstoß genötigt. Und Gotthart Wunberg stellt fest: "Kunst ist nicht prinzipiell etwas anderes als Wirklichkeit."¹⁹⁰ Die Erklärung befriedigt in dieser Form nicht. Aber sie intendiert etwas Richtiges: Das Kriterium für die Feststellung dieses besonderen Modus der Dichtkunst wäre seine Fiktionalität.

"Ein jedes endliches Ding hat zwei Seiten, eine gute und eine böse."¹⁹¹ "[...] mit Hintergedanken, mit offengelassenen Türen, mit zarten Fingern und Augen lesen"¹⁹² wir diesen Satz in der "Kritischen Dichtkunst" Gottscheds. Ihm fehlt der Begriff **Fiktion**. Aber ihm ist es gelungen, die doppelseitige Natur dieses Begriffs unbeabsichtigt zu entdecken. Beschränkt man den Begriff **Fiktion** - und dies entspricht seiner vorherrschenden, allgemein akzeptierten Bedeutung - auf die Erfindung nichthistorischer Fakten oder auch darauf, dass er diese als wahr vortäuscht, so erscheint keine literarische Gattung notwendigerweise als fiktional. Aber ob man nun von der engeren (Erfindung) oder weiteren Bedeutung (auch Vortäuschung) von Fiktion ausgeht, die verbreitete

¹⁸⁹ Friedrich Sengle: Die literarische Formenlehre. Vorschläge zu ihrer Reform. Stuttgart 1966, S. 37. Aber die Tatsache, "daß die Literaturwissenschaft und Literaturkritik auch in Deutschland über die engen Grenzen des Dreierschemas hinausdrängt", ist hinzunehmen. "Da eine Rückkehr zur humanistischen Systematik unmöglich ist", wie Friedrich Sengle meint, "empfiehlt sich eine in der Grundstruktur neue literarische Formenlehre jenseits der alten Rhetorik und Poetik." Ebd., S. 37. Ist eine Rückkehr zur humanistischen Systematik unmöglich? Empfiehlt sich nicht eine in der Grundstruktur neue literarische Formenlehre auf der Basis der alten Rhetorik und Poetik? Friedrich Sengles Arbeit wurde deshalb in die Anmerkung aufgenommen, weil sie zeigt, dass die moderne Literaturwissenschaft Gefahr läuft, in die Irre zu gehen, wenn sie den Boden humanistischer Bildung unter ihren Füßen verliert. Daher stammen alle Schimären neuer Literaturtheorien. Unserer Ansicht nach ist Käte Hamburger die stärkste Trägerin der literaturwissenschaftlichen Kontinuität.

¹⁹⁰ Gotthart Wunberg: Wiedererkennen. Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne. Tübingen 1983, S. 27.

¹⁹¹ Johann Christoph Gottsched: Versuch einer kritischen Dichtkunst. 4. Auflage. Leipzig 1751, S. 142.

¹⁹² Friedrich Nietzsche: Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile. München 1960, S. 21.

Einschätzung der handlungsbezogenen Literatur (Epik, Drama, Film) als fiktional ist in jedem Fall wesensbestimmend.¹⁹³ In ihrem Aufsatz "Der Begriff der literarischen Fiktion" betont Käte Hamburger: "[...] weder ein Musikwerk noch ein lyrisches Gedicht ist eine Fiktion"¹⁹⁴. Für die gattungstheoretische Zuordnung ist die fiktionale oder nichtfiktionale Bauform eines Textes relevant. Darum entspringt die Frage nach der Fiktionalität keiner müßigen Neugier der Literaturwissenschaftler.

Matias Martinez und Michael Scheffel unterscheiden die verwandten Begriffe `fingiert`, `fiktional` und `fiktiv` folgendermaßen:¹⁹⁵ **Fingieren** verwenden sie im Sinne von `(vor)täuschen`. **Fiktional** steht im Gegensatz zu `faktual` bzw. `authentisch` und bezeichnet den Status einer Rede. **Fiktiv** steht im Gegensatz zu `real` und bezeichnet den ontologischen Status des in dieser Rede Ausgesagten. Die Dichtung wäre, nach Martinez und Scheffel, als die Fiktion einer sprachlichen Äußerung anzusehen, d. h. als Repräsentation einer Rede ohne empirischen Objektbezug und ohne Verankerung in einem realen Situationskontext.

Soll die Dichtung ihre Wirkung entfalten können, muss ihre Rede als die authentische (wenn auch fiktive) Rede eines bestimmten (wenn auch fiktiven) Sprechers verstanden werden. In diesem Sinne bedeutet etwa die klassische Eingangsformel "Es war einmal" am Beginn eines Romans wie "Natürlich war Paul Michel ein Romanschriftsteller und Foucault ein Philosoph, aber zwischen ihnen gab es seltsame Verbindungen"¹⁹⁶, oder "Fünf Jahre nach dem Tod seiner zweiten Frau heiratete Reb Meschulam Moschkat zum dritten Mal"¹⁹⁷ für uns als Rezipienten die Aufforderung: "Stellen Sie sich bitte vor, dass Paul Michel ein Romanschriftsteller war, etc." "Der `wahre Leser` dagegen versteht", behauptet Umberto Eco, "daß das Geheimnis eines Textes seine Leere ist."¹⁹⁸ Es soll jedoch betont werden, dass die Frage, die Lukian in dem ersten Buch seiner "Wahren Geschichten" um 180 n. Chr. gestellt hat: "[...] warum ich nicht eben so viel Recht zum Fabeln haben sollte als ein anderer?"¹⁹⁹, eine tiefere geheime

¹⁹³ Vgl. Bernhard Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart 1990, S. 200.

¹⁹⁴ Käte Hamburger: Der Begriff der literarischen Fiktion. In: Akten des IV. Internationalen Kongresses für Ästhetik. Athen 1960, S. 360-363.

¹⁹⁵ Matias Martinez/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 1999, S. 9-19. Die Autoren dürfen annehmen, dass die deutschsprachige **Fiktionalitätstheorie** zunächst von Roman Ingarden und Käte Hamburger geprägt wurde. Ingarden spricht den Aussagesätzen in literarischen Werken einen "quasi-urteilsmäßigen Charakter" zu. Scharf kritisiert wurde Ingarden von Käte Hamburger. Im Unterschied zu Ingarden versteht sie "Fiktivität" als eine durch textinterne Merkmale begründete Eigenschaft. Ausgehend von einer unterschiedlichen "Aussagestruktur" in Drama und Er-Erzählungen auf der einen und Ich-Erzählungen und Lyrik auf der anderen Seite bestimmt sie die "Aussagen" im ersten Fall als `fiktional` und im zweiten als `fingiert` (Ich-Erzählung) bzw. `real` (Lyrik). Ebd., S. 160-162.

¹⁹⁶ Patricia Duncker: Die Germanistin. Übersetzt von Karen Nölle-Fischer. München 1999, S. 13.

¹⁹⁷ Isaac Bashevis Singer: Die Familie Moschkat. Übersetzt von Gertrud Baruch. München 1998, S. 9.

¹⁹⁸ Umberto Eco: Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. Übersetzt von Hans Günter Holl. München 1996, S. 46.

¹⁹⁹ Zit. nach Matias Martinez/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 1999, S. 12.

Bedeutung eines Textes verbirgt. Der Leser sucht, fordert, nimmt sich sein "Recht zum Fabeln".²⁰⁰

Der Grund der Fiktion wird aus der Abhandlung "Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé" klar. "Für Lou Andreas", schreibt Grete Schaeder, "ist jede Darstellung menschlicher Beziehungen 'Dichtung', weil wir gar nicht erleben können, ohne zu dichten, weil unsere Begegnungen immer in andere Zusammenhänge hineinreichen, als unser Bewußtsein weiß: 'Ist doch der Geliebte kaum mehr als das Stück Realität, das einen Dichter zu einer Dichtung treibt, die nicht den mindesten Bezug zu sonstigen Verwendungen ihres Gegenstandes in der Welt der Praxis nehmen kann'."²⁰¹ Wie nüchtern und großzügig ist Grete Schaeders Auffassung! Sie stellt die wichtige Behauptung auf: "Ist doch der Geliebte kaum mehr als das Stück Realität [...]." Sie erklärt die Relation des in dem Kunstgegenstand Dargestellten zur Realität dadurch, dass sie daran denken lässt, inwiefern die Personen eines Kunstwerks zugleich die fiktiven Personen sind. Und zu fragen ist, ob diese Behauptung - "Ist doch der Geliebte kaum mehr als das Stück Realität [...]" - dann nicht doch ein Ansatz ist, der bei Käte Hamburger eine Entsprechung hat.

"Die Lyrik", sagt Käte Hamburger, "bildet keine Fiktions-formen."²⁰² Die Fiktion geschieht allein durch die als lebend und erlebend gestalteten Personen. Diese aber sind - wie die Roman- und Dramenpersonen - fiktive Personen deshalb, weil sie nicht oder nicht nur Objekte der Beschreibung sind, sondern gestaltet sind als Subjekte im philosophischen Sinne dieses Begriffs. In Käte Hamburgers Vorarbeiten über die Literaturgattungen befindet sich der folgende Satz: "Das Subjekt existiert, die Objekte sind."²⁰³ Das ist eine blitzartige Erhellung dessen, was Fiktionalität bedeutet, und der Kern einer jeden Fiktionalitätstheorie. Was immer das bedeuten mag: Der Schein des Lebens wird in der Fiktion und nur in der Fiktion erzeugt. Mit Grete Schaeders Worten - **"in einem Grenzbereich zwischen Poesie und Wirklichkeit"**²⁰⁴.

²⁰⁰ Vgl. Philip Sidney: Defence of Poesie. In: Matias Martinez/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 1999, S. 13.

²⁰¹ Grete Schaeder: Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé. In: Die Sammlung 8 (1953), S. 441.

²⁰² Käte Hamburger: Der Begriff der literarischen Fiktion. In: Akten des IV. Internationalen Kongresses für Ästhetik. Athen 1960, S. 361. Wie sich diese "Fiktions-formen" sprachlich darstellen, hat Käte Hamburger in ihrem Buch "Die Logik der Dichtung" im Einzelnen nachgewiesen.

²⁰³ Käte Hamburger: "Gattungen, Allgemeines". Vorarbeiten und Materialsammlung. Verschiedenes. In: Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.146.

²⁰⁴ "Der 'Gott mit der Leier' fordert vom Menschen 'Verwandlung', den Schöpfungsvorgang, er fordert 'Erinnerung', das geistige Bild. Als 'Erinnerung' waren Heimat, Liebe, Treue für Rilke und Lou wesenhaft - in einem Grenzbereich zwischen Poesie und Wirklichkeit." Grete Schaeder: Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé. In: Die Sammlung 8 (1953), S. 441.

3.1.2. "THE FICTIONALITY OF FICTION"

Das gattungstheoretische Dreiermodell: Epik - Lyrik - Drama gebietet nicht nur über jede Art von "Schreckmitteln", um sich kritische Hände und Folterwerkzeuge vom Leibe zu halten: Seine Sicherheit liegt noch mehr in einer gewissen Kunst der Bezauberung, auf die es sich versteht - es weiß zu "begeistern". Es gelingt ihm, oft mit einem einzigen Blick, den kritischen Willen zu lähmen, sogar zu sich hinüberzulocken, ja es gibt Fälle, wo es ihn gegen sich selbst zu kehren weiß: so dass er sich dann, gleich dem Skorpion, den Stachel in den eigenen Leib sticht. Um dies an Texten zu verdeutlichen, seien den folgenden Überlegungen zwei Zitate vorangestellt:

"Es scheint so klar und ist so bequem etwa zu sagen: Diese Dichtung ist ein Drama, ein Drama muß bekanntlich so und so aussehen, diese Dichtung sieht aber anders aus, folglich taugt sie nichts."²⁰⁵

(H. Roetteken: "Die Dichtungsarten". 1896)

"Es ist nun amüsant zu beobachten, wie Kaysers feinsinnig ausgeklügeltes System, das den literarischen Einzelercheinungen interpretierend gerecht wird wie kaum ein anderes, im letzten doch auf die gleiche Einteilung wie die von E. v. Hartmann und Guérard hinausläuft. Denn es wird im Lauf der Darstellung immer klarer, daß die Strukturen, in denen die Darstellung des Raumes überwiegt, stark lyrisch überformt sind -, die dagegen, in denen die Figuren zum Gestaltungsprinzip werden, der epischen Grundhaltung nahestehen -, und schließlich alle Formen, in denen die Handlung dominiert, stark dramatisch geprägt sind."²⁰⁶

(W. V. Ruttkowski: "Die literarischen Gattungen". 1968)

Was haben die genannten Autoren vergessen? Diese zugespitzte Frage beantwortet Käte Hamburger 1952. "Aber auch abgesehen von solchen Sonderfällen", schreibt sie, "kann eine dogmatische Entscheidung zugunsten der einen oder anderen Methode nicht getroffen werden, und dies letztlich deshalb, weil Dichtung die - einzige - Kunst ist, die menschliches Leben darstellt oder ausdrückt."²⁰⁷ 13 Jahre später kann man den folgenden Satz in Käte Hamburgers Aufsatz "Noch einmal - vom Erzählen" (1965) lesen: "Von allen Materialien der Künste aber kann allein die Sprache den Schein des Lebens [die Fiktion], d. i. lebender, fühlender, denkender, redender, auch schweigender Personen

²⁰⁵ Hubert Roetteken: Die Dichtungsarten. In: Euphorion 3 (1896), S. 349.

²⁰⁶ Wolfgang Victor Ruttkowski: Die literarischen Gattungen. Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik. Bern 1968, S. 42.

²⁰⁷ Käte Hamburger: Die Nordische Sommeruniversität (NSU). In: German Life & Letters 6 (1952-1953), S. 140.

hervorbringen."²⁰⁸ Nach drei Jahren beginnt Käte Hamburger die Analyse der dichtenden Sprache in ihrer "Logik der Dichtung" (1968) mit dem Fiktionserlebnis, dem Leseerlebnis der "Nicht-Wirklichkeit". Sie gelangt zu dem Ergebnis, dass die logische Struktur der Fiktion nur am Unterschied zwischen Aussage und fiktionalem Erzählen aufzuzeigen ist. "Das Romangeschehen ist ein fiktives", pointiert Hamburger-Interpretin Beatrice Wehrli, "und es kann kein Bezug zur Wirklichkeit hergestellt werden, weder zur Wirklichkeit des Lesers, noch zu der des Autors."²⁰⁹ Fiktion ist das Ziel des Erzählens. Dieses Ziel verlangt eine alloffene Vergegenwärtigung, in der ein jedes textinternes Merkmal sich der Weite seiner Möglichkeiten bewusst wird. So gehören zu den textinternen Fiktionssignalen, nach Käte Hamburger, die Anwendung von Verben innerer Vorgänge auf dritte Personen sowie eine Erweiterung des Tempussystems der Sprache. "[...] the past tense in narrative is devoid of temporal connotations, [the epic preterite] signifies not the pastness but the fictionality of fiction."²¹⁰ Man könnte die These aufstellen: Mit der "Fiktion" gewinnt die Gattungstheorie ihren "Kompass".

Michel Foucault versucht in seiner "Ordnung der Dinge" die "merkwürdige Kombination von Phänomenen"²¹¹ in der Politischen Ökonomie, der allgemeinen Grammatik und der Naturgeschichte des 19. Jahrhunderts zu enthüllen. Grundgedanken Foucaults folgend, stellt man fest: Was die Kaufleute im unbestimmten Spiel des Warentausches und des Geldes waren, sind die Literaturwissenschaftler im ebenfalls stets offenen Spiel des Begriffs und des Werts. Die Literaturwissenschaftler entdecken die neuen Untersuchungsobjekte, Begriffe und Theorien, und "[...] geben ihnen einen Preis danach, ob wir sie als mehr oder weniger gefragt an jedem Ort und zu jeder Zeit betrachten. Die Kaufleute sind darüber genau und unmittelbar informiert, und deshalb kennen

²⁰⁸ Käte Hamburger: Noch einmal - vom Erzählen. Versuch einer Antwort und Klärung. In: Euphorion 59 (1965), S. 61-64.

²⁰⁹ Beatrice Wehrli: Imitatio und Mimesis in der Geschichte der deutschen Erzähltheorie unter besonderer Berücksichtigung des 19. Jahrhunderts. Göppingen 1974, S. 29. Weil aber der klassische Fiktionsbegriff, so wie ihn Bernhard Heimrich in seiner Dissertation "Fiktion und Fiktionsironie in Theorie und Dichtung der deutschen Romantik" (Tübingen 1967, S. 38-43) ableitet, aus psychologischen Gesichtspunkten gewonnen wird, und Käte Hamburgers Begriff der "epischen Fiktion" sprachtheoretischer, d. h. dichtungslogischer Natur ist, wird es Beatrice Wehrli kaum überraschen, dass die beiden Begriffe sich nicht entsprechen. Ebd., S. 66.

²¹⁰ Dorrit Cohn: Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung (1968). In: The Germanic Review 45 (1970), S. 66.

²¹¹ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main 1997, S. 13. Michel Foucault möchte, "daß man diese Arbeit als eine unabgeschlossene liest". Ebd., S. 9-16. Damit wird er Opfer eines neuen Irrtums. Die faszinierenden Poetiken, die die "Offenheit" als die grundlegende Möglichkeit des Rezipierenden und des modernen Künstlers gewähren, brauchen immer neue Opfer. Diese Poetiken sind "genauso faszinierend wie die Grundabsicht von Wittgensteins Philosophie, die zeigen möchte, daß alle philosophischen Probleme unlösbar, weil sinnlos sind". Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt am Main 1973, S. 228. Von Anfang an ist im Kunstwerk etwas Geschlossenes, etwas Unüberholbares. In allem Wandel seiner Zustände und Daseinsaufgaben, in allem Fortschreiten der Künstler, in aller Entfaltung der Kategorien und Methoden handelt es sich darum, die Illusion einer Weltharmonie zu entschleiern und in einem einzigen Punkt gipfelnd darzustellen.

sie den Preis der Dinge auf bewundernswerte Weise.²¹² Käte Hamburger kennt den Preis der Fiktion auf bewundernswerte Weise. Sie weiß, dass die epische Fiktion im System der Dichtung und der Sprache eine entscheidende Stellung einnimmt. Aus diesem Grund öffnet sie Tür und Tor ihrer "Logik " mit dem Begriff der literarischen Fiktion.

"Die Beziehung zwischen Fiktion und Literatur", sagt Gérard Genette, "blieb, als wären beide miteinander offensichtlich koextensiv, implizit oder ungeklärt, so daß man nie genau wußte, ob der zu definierende Sprechakt wegen seiner Fiktionalität oder seiner Literarität ausgewählt worden war."²¹³ So erreicht der Fiktionsbegriff einen hohen Preis in der Ordnung der literaturtheoretischen Dinge. So ist er auch das 'Maß' aller gattungstheoretischen Preise. Er kommt immer wieder zu neuem Glanz, weil er das Bedeutungsmoment der Täuschung nicht enthält. "Die Als-Wirklichkeit aber ist Schein, Illusion von Wirklichkeit, und das heißt Nicht-Wirklichkeit oder Fiktion."²¹⁴ Hier liegt wohl die Quintessenz von Käte Hamburgers Fiktionsbegriff. In der "Logik der Dichtung" behauptet Käte Hamburger, dass man Fiktion durch die Form des "Als Ob", d. h. also durch die Struktur des Fingiertseins, seit H. Vaihingers "Philosophie des Als Ob" (1911) zu erklären pflegt. Nähern sich die Begriffe des Fingierten und Fiktiven nicht im Sprachgebrauch einander? Sind mathematische Punkte nicht als fingierte auch fiktive Gebilde? Diese Fragen scheinen inhaltliche Rätsel aufzugeben.

3.1.3. WAS IST DAS RÄTSEL?

Was Käte Hamburger unbeantwortet gelassen hat, muss die Hamburger-Forschung noch enträtseln. Wohl muss sie die Tatsache ernst nehmen, dass "das erkenntnistheoretische Problem der Dichtung also [die Begriffsbildung] Wirklichkeit-Fiktion [ist]. Sie wird als erkenntnistheoretisches Problem der Dichtung aber erst sichtbar durch Einbeziehung der Aussageformen - besser: Aussagearten. Denn was hier als Wirklichkeit bzw. Nicht-Wirklichkeit in Erscheinung tritt oder relevant wird, tut dies auf dem Wege über die Sprache, die Aussage."²¹⁵ Das muss bei der Erklärung der Fiktion berücksichtigt werden. Käte Hamburger aber fragt, ob die Gebilde der Kunst durch die Struktur des "Als Ob" zu bestimmen sind. Warum hat die antike Kunstauffassung die Kirschen des Zeuxis gepriesen? Warum bezeichnen wir ein Portrait Maria

²¹² Davanzatti: *Leçon sur les monnaies*. Zit. nach Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main 1997, S. 220.

²¹³ Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*. Übersetzt von Heinz Jatho. München 1992, S. 41.

²¹⁴ Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, S. 55.

²¹⁵ Käte Hamburger: "Gattungen, Allgemeines". Vorarbeiten und Materialsammlung. Verschiedenes. In: *Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft*. Marbach am Neckar 91.4.146.

Stuarts nicht als ein fiktives Gebilde, die gemalte Maria nicht als fiktive Maria, wohl aber die Figur der Maria Stuart in Schillers Tragödie?

Käte Hamburger betont in der "Logik der Dichtung" ausdrücklich, dass H. Vaihinger überhaupt an der Bestimmung der ästhetischen Fiktion gescheitert ist, weil er in den Begriff der Fiktion nicht den Bedeutungsunterschied von **fingiert** und **fiktiv** aufgenommen hat. Fiktion ist abgeleitet von lat. *fingere* , das die verschiedensten Bedeutungen des Bildens, Erdichtens bis zu der des lügenhaften Fabelns hat. Käte Hamburger behauptet, dass das lateinische Verb in seinen neusprachlichen Formen (Finta, feinte, feint, Finte) ausschließlich die Bedeutung: fälschlich vorgegeben, simulieren, imitieren u. ä. bewahrt. Anders aber verhält es sich mit dem Substantiv *fictio* . Dieses hat in den lebenden Sprachen zwar sowohl die pejorative wie die meliorative Bedeutung ("zwo Seiten") von *fingere* bewahrt, doch so, dass die letztere, die die Funktion des schöpferischen Bildens meint, jedenfalls über die pejorative dominiert. Dies zu übersehen ist unmöglich ebenso wie die Tatsache, dass die antike Kunstauffassung die Kirschen des Zeuxis darum gepriesen hat, weil die Spatzen sie für echte Kirschen gehalten haben. "Aber Schiller hat Maria Stuart nicht gestaltet, als ob sie die wirkliche wäre."²¹⁶

Was ist das Rätsel? In Käte Hamburgers "Logik" wird aus dem "Als Ob"-System ein "Als"-System der Fiktion. Aller Scharfsinn hat es bisher nicht zu enträtseln vermocht. Aber niemand kann seine Existenz in Frage stellen. Es war Käte Hamburgers zentrale Botschaft. Es betrifft eine Definition, die Theodor Fontane einmal unwillkürlich gegeben hat. Fontanes Satz, der geradezu programmatischen Charakter im Sinne des poetischen Realismus besitzt, findet sich in einer Rezension von Gustav Freytags "Ahnen" von 1875: "Was soll ein Roman? Er soll uns [...] eine Geschichte erzählen, an die wir glauben. [...] Er soll uns eine Welt der Fiktion auf Augenblicke als eine Welt der Wirklichkeit erscheinen [...] lassen [...]."²¹⁷ Käte Hamburger requiriert denn auch mit Recht den "Ausdruck `als Wirklichkeit erscheinen` [...] mit jedem dieser drei Wörter"²¹⁸ als Indiz für die "Seinsweise der literarischen, der epischen so gut wie der dramatischen, Fiktion". Dieser Ausdruck bedeutet, dass der Schein von Wirklichkeit auch dann erzeugt sei, wenn es sich um eine noch so unwirkliche Dramen- oder Romanwelt handelt. Auch das Märchen erscheint als Wirklichkeit, solange wir uns lesend oder zuschauend in ihm befinden, doch nicht so, als ob es eine Wirklichkeit wäre.

²¹⁶ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 55.

²¹⁷ Theodor Fontane: Gustav Freytag: Die Ahnen. In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Kurt Schreinert. München 1963, S. 239.

²¹⁸ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 55.

Helmut Kreuzer entwirft die Fiktionalität als eine **Formkategorie**, die bei Käte Hamburger den Gattungen der Epik und Dramatik zukommt (wie auch dem Spielfilm), unabhängig von dem Anteil des Erfundenen oder Vorgegebenen an der Handlung. "Der überprüfbar autobiographische `Er-Roman`", schreibt Helmut Kreuzer, "ist dann nicht weniger fiktional als der phantastische Film oder die Ich-Erzählung eines Weltraum-Monsters; die faustdicken Lügen eines wirklich Ertappten oder die Übertreibungen realer Werbe- oder Wahlkampfslogans (wären sie auch in Versen geschrieben) sind dagegen nichtfiktional: Sie haben die Form der Wirklichkeitsaussage, während der `Er-Roman` oder das Drama die Form der Nichtwirklichkeitsaussage haben."²¹⁹ Wir dürfen sagen: Die Fiktion erhält ihre Funktion nicht durch den Stoff, aus dem sie besteht, sondern aus der Form, in deren Zentrum die fiktive Gestalt der Roman- oder Dramenpersonen steht. Denn erst diese Tatsache erschließt die Struktur der literarischen Fiktion, der epischen sowohl wie der dramatischen und filmischen, die nun unter dem Gesichtspunkt der logischen Struktur der Dichtung als fiktionale Gattung gemeinsam der Lyrik gegenüberstehen und sich als von dieser kategorial verschieden erweisen. Käte Hamburgers Analyse der literarischen Fiktion sprengt damit **die Einheit der literarischen Kunst** auf, zerlegt sie in **Sein** und **Schein** bzw. **Wirklichkeit** und **Fiktion**, um sie dann als aus deren Vermittlung allererst resultierend zu begreifen.

"Aber nur die epische, nicht die dramatische Fiktion weist alle Erscheinungen auf, an denen dies mit voller und stringenter Beweiskraft gezeigt werden kann. [...] Das heißt: nur am Unterschied zwischen Aussage und fiktionalem Erzählen ist die logische Struktur der Fiktion herauszuarbeiten."²²⁰ Je weiter man auf diesem Weg fortschreitet, um so mehr darf man hoffen, sich dem Phänomen der Dichtung zu nähern. Auf Schritt und Tritt werden gleichsam die neuen Netze ausgeworfen. Jede Seite in Käte Hamburgers "Logik der Dichtung"²²¹ spricht von ihnen.

²¹⁹ Helmut Kreuzer: Erfindung und Wirklichkeit, Individualität und Kollektiv: Streiflichter auf deutsche Hörspiele um 1930. In: Metafiktionen. Festschrift für Helmut Schanze. Hrsg. von Manfred Kammer, Susanne Pütz u. a. Frankfurt am Main 1999, S. 115. Die Handlungen und Figuren fiktionaler Texte sind, nach Helmut Kreuzer, fiktiv, das "Spiel im Spiel" dagegen ist innerhalb der fiktiven Handlung einer fiktionalen Komödie fingiert. Ebd., S. 115.

²²⁰ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 59. "Der entscheidende Differenzpunkt, den Hamburgers Ansatz gegenüber einem kommunikationsorientierten Ansatz aufweist, besteht in ihrer Umdeutung des Vorbilds der mündlichen Sprecherinstanz im Text. Das redende Subjekt der Umgangssprache ist ihr Vorbild für den Modus der Wirklichkeitsaussage. In der Fiktion aber fällt dieses redende Subjekt dergestalt weg, daß an seine Stelle die unmittelbare Erlebnisgegenwart der Romangestalten tritt." Cordula Kahrmann, Gunter Reiß und Manfred Schluchter: Erzähltextanalyse. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren. Kronberg 1977, S. 289.

²²¹ *Habent sua fata libelli*. Käte Hamburgers "Logik der Dichtung" ist wahrscheinlich der höchste Gipfel der Literaturtheorie im 20. Jahrhundert. Diese Konstellation bedeutet Glück und Beschränkung zugleich. Sie überschattet alles: einer der Gründe für die Opposition gegen sie, an der neben Literaturhistorikern wie Stöcklein und Jaß auch Literaturtheoretiker wie Kayser, Ingarden, Stanzel, Wellek beteiligt sind. Käte Hamburgers "Logik der Dichtung" steht an jedem Anfang und bleibt allein.

3.2. DIE LOGIK DER EPISCHEN FIKTION -

DER FUNKTIONSZUSAMMENHANG

3.2.1. "WAR DAS NICHT EINE ROMANFIGUR IN MIDDLEMARCH?"

Harald Weinrich spürte etwas von der immanenten Widersprüchlichkeit seiner Argumentation, wenn er bei der Diskussion um das Tempusproblem behauptete: "Käte Hamburger bezieht sich ausdrücklich nur auf das eine Tempus Präteritum und auch auf dieses nur, insofern es in epischer oder erzählender Dichtung steht."²²² Aber uns erschien diese Behauptung immerhin so falsch, dass wir sie bei allem späteren Nachdenken über Tempus-Fragen aus den Augen verloren haben. Unsere Folgerungen aus der Lektüre des Buchs von Käte Hamburger waren ganz andere. Eine scharfe Grenze läuft mitten durch die Literatur, ja sogar mitten durch die Erzählliteratur. Und diese scharfe Grenze repräsentiert "Die Logik der Dichtung" für Harald Weinrich. Wir haben hier *in nuce* die Wesensbestimmung des literarischen Phänomens. Aber das ist "Die Logik der Dichtung" nicht.

"Die Logik der Dichtung" zu verstehen, ist schwierig. "Die Logik der Dichtung" ist Theorie - geschaffen von einer Wissenschaftlerin, die die literarische Wirklichkeit in Frage stellt und die Fantasie zu ihrer Veränderung freisetzt. "Die Logik der Dichtung" ist Technik - ein kompliziertes Instrumentarium, dessen Handhabung die "Seinsweise der Dichtung" freilegt. "Die Logik der Dichtung" verstehen heißt: alle Aspekte des philologischen Mediums²²³ und ihre Beziehungen zueinander aufzuschlüsseln. Was ist die "Logik der Dichtung"? *The new question* - lautet die Antwort, die in den "Abschließenden Bemerkungen" dieser Arbeit erklärt werden soll. Da diese neue Frage philologisch so mächtig ist, war es für einzelne Mitglieder der literaturwissenschaftlichen Gesellschaft sehr kompliziert, sie überhaupt zu erkennen. Der Reichtum von Literatur und Leben spiegelt sich wieder in der "Logik der Dichtung", in ihrer Aneignung, Weiterbildung und Umgestaltung. Das ist die eine Antriebskraft neuer Literaturtheorie.

²²² Harald Weinrich: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971, S. 26.

²²³ Die Aspekte des philologischen Mediums werden zum Thema einer neuen Arbeit, die wir als "Die Logik des Mediums" betitelt haben.

Hat sich Hamburgers Versuch aber im Hinblick auf eine systematische Abgrenzung von **Fiktion**²²⁴ und Wirklichkeit, wie Matthias Hattemer meint,²²⁵ als wenig ergiebig erwiesen? Dokumentieren die Bezeichnungen wie "fingierte Autobiographie, autobiographischer Roman, Autobiographie als Dichtung oder Semiautobiographie"²²⁶, wie Matthias Hattemer weiter behauptet, deutlich die Schwierigkeit, die zahlreichen Nuancen zwischen einem echten Aussagesubjekt und einem Wirklichkeitsdokument auf der einen Seite und einem fingierten Aussagesubjekt und einem Gebilde der dichtenden Sprache andererseits über innertextliche Implikationen exakt begrifflich zu fassen? "Die fiktiven Ichpersonen", sagt Paul Ricoeur, "sind der Angelpunkt der Logik der Fiktion."²²⁷ Das gesamte Gewicht der Fiktion ruht auf der Erfindung von Gestalten, die denken, fühlen, handeln und ihrerseits die fiktive Ich-Origo der Gedanken, Gefühle und Handlungen der erzählten Geschichte sind. Die Umwälzung des Systems der Verbalzeiten im Bereich der Fiktion erfolgt dadurch, dass in die Rede Verben eindringen, die innere Prozesse fiktiver Subjekte bezeichnen.²²⁸

Paul Ricoeur weiß, dass "die klare Unterscheidung zwischen der grammatischen Form der **Verbalzeit**, insbesondere der Vergangenheitsformen, von ihrer zeitlichen Bedeutung im Bereich der Fiktion Käte Hamburger zu verdanken ist"²²⁹. Paul Ricoeur weiß auch, dass eine unüberschreitbare Schranke die Aussage über die Wirklichkeit von der Fiktionserzählung trennt. "Näher kann man Aristoteles nicht kommen", stellt er fest, "bei dem die Fiktion eine Mimesis von Handelnden ist."²³⁰ Paul Ricoeur kennt den Einschnitt, den Käte Hamburger mit starkem Nachdruck betont hat. Aus diesem Einschnitt folgt aber für Paul Ricoeur nur "eine andere Logik"²³¹.

Was beachtet Paul Ricoeur nicht? Der Begriff der Stimme liegt ihm eben wegen seiner bedeutenden Zeitkonnotationen besonders am Herzen. Er schreibt der narrativen Stimme eine Gegenwart der Narration zu. Und er bietet eine Antwort

²²⁴ Das sechste Schlüsselwort "Fiktion" wurde im ersten Teil des dritten Kapitels erhell. Die folgenden Schlüsselwörter werden in diesem Kapitel bearbeitet: 7. Verbalzeit, 8. Erzähler und 9. Erlebnis.

²²⁵ Matthias Hattemer: Das erdichtete Ich. Zur Gattungspoetik der fiktiven Autobiographie bei Grimmelshausen, E. T. A. Hoffmann, Thomas Mann und Rainer Maria Rilke. Frankfurt am Main 1989, S. 74.

²²⁶ Ebd., S. 75.

²²⁷ Paul Ricoeur: Zeit und Erzählung. Bd. 2. Zeit und literarische Erzählung. Übersetzt von Rainer Rochlitz. München 1989, S. 110-113.

²²⁸ Der Epiker bedarf der Verben der inneren Vorgänge wie denken, sinnen, glauben, meinen, fühlen, hoffen u. ä. Diese Verben begründen nach Käte Hamburger den Verlust der Vergangenheitsfunktion des Präteritums, in dem sie selbst und die übrigen Verben der Fiktion stehen. "Ein Vergangenheitserlebnis existiert nicht", betont Käte Hamburger, "wenn es von einer Person heißt, daß sie dies oder das dachte, hoffte, sann, und auch sagte." Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 73. Als Symptome des fiktionalen Erzählens werden die Verben der inneren Vorgänge im zweiten Teil des dritten Kapitels noch weiter untersucht werden.

²²⁹ Paul Ricoeur: Zeit und Erzählung. Bd. 2. Zeit und literarische Erzählung. Übersetzt von Rainer Rochlitz. München 1989, S. 110.

²³⁰ Ebd., S. 111.

²³¹ Ebd., S. 110.

an: "Kann man nicht sagen, daß das Präteritum seine grammatische Form und seine Vorzugsstellung bewahrt, weil die Gegenwart der Narration für den Leser nach der erzählten Geschichte kommt, also weil die erzählte Geschichte die Vergangenheit der narrativen Stimme ist? Ist nicht jede erzählte Geschichte für die Stimme, von der sie erzählt wird, vergangen?"²³² Damit ist nach Paul Ricoeur ein Spiel mit der Zeit bzw. ein Wechselspiel von Interferenzen zwischen den Zeiten des Erzählers und denen der Handlungsfiguren ermöglicht. Damit bekräftigt er (mit Wolfgang Kayser zusammen) "die ungewöhnliche Kraft der Vergegenwärtigung, die der Erzähler besitzt und von der wir ausdrücklich sagten, daß sie sich nicht psychologisch als gutes Gedächtnis erklären lasse"²³³.

Wo liegt Paul Ricoeurs Fehler? Er lässt das objektive grammatische Symptom des Phänomens, das Verhalten der Sprache selbst, das näheren Aufschluss über die hier vorliegenden Verhältnisse gibt, außer Acht. Er bedenkt auch nicht, dass das Erzählte nicht auf ein reales Aussagesubjekt, sondern auf fiktive Ich-Originen bezogen, also eben fiktiv ist. Es gibt auf der einen Seite reale Aussagesubjekte und auf der anderen Seite fiktive Ich-Originen, aber "es gibt nicht auf der einen Seite reale Aussagen und auf der anderen Seite fiktive Sätze", wie Matthias Bauer in seiner "Romantheorie" hervorgehoben hat, "es gibt lediglich Sätze, die entweder im Rahmen einer fiktionalen oder einer non-fiktionalen Satzfolge als mündlicher oder schriftlicher Diskurs geäußert werden, und bestimmte Vorstellungen hervorrufen"²³⁴. Das ist nicht alles. Die Brennpunkte einer realen oder einer fiktionalen Welt-Version sind die Verben. Im Satz und in der Rede durchdringen sie die Personen und Dinge, ihren Ort in der Zeit und damit in der Wirklichkeit.

Alle erzählerischen Phänomene hängen mit dem Verb, dem Verbtempus und zugleich dem Problem der Zeit zusammen. "Die in den Romanen mitgeteilten Tatsachen", schrieb Käte Hamburger 1951 in ihrem Aufsatz "Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung", "sind nicht als vergangene, sondern als gegenwärtige erzählt - als gegenwärtige für den sich vorstellend in sie versenkenden Erzähler und Leser, und der Vergangenheitsmodus hat hier nur die Funktion, diese Tatsachen, die 'Welt' der Erzählung als eine nichtwirkliche, fiktive und damit ausschließlich im Modus der Vorstellung existierende kenntlich zu machen."²³⁵

²³² Ebd., S. 168.

²³³ Wolfgang Kayser: Wer erzählt den Roman? Darmstadt 1957, S. 21-40. Aber die Kraft der Vergegenwärtigung ist für Wolfgang Kayser ein die Zeitstufe des Verbums weit übergreifendes Phänomen und belässt dem Präteritum seinen zeitlichen Wert. Ebd., S. 21-40.

²³⁴ Matthias Bauer: Romantheorie. Stuttgart/Weimar 1997, S. 101. An diesem Punkt hat Matthias Bauer Jürgen Petersens ontologisierende Betrachtung der Erzählkunst stark kritisiert.

²³⁵ Käte Hamburger: Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 25 (1951), S. 4.

Um das Problem des epischen Präteritums lösen zu können, musste Käte Hamburger 1953 am Anfang ihrer Abhandlung "Das epische Präteritum" die Frage stellen, "ob auch der Erzähler einer im Präteritum geschriebenen Utopie, die, wie z. B. Hesses 'Glasperlenspiel' in einer um 200 Jahre, oder Werfels 'Stern der Ungeborenen' um hunderttausend Jahre vorverlegten Zukunft spielt, seinem Gegenstand als einem Vergangenen gegenübersteht"²³⁶. Erst diese Frage lässt sowohl die Theoretiker als auch die Laien wohl stutzig werden und in der präteritalen Erzählungsform der epischen Dichtung ein Problem spüren. Aber die Klarheit von Käte Hamburgers Erkenntnis tritt 1955 mit ihrem Aufsatz "Die Zeitlosigkeit der Dichtung" vollkommen ans Licht.

Wir lesen in der "Zeitlosigkeit der Dichtung", die, soweit wir sehen, als ein Prolegomenon zur "Logik der Dichtung" bisher nicht entdeckt worden ist: "Die Verhältnisse liegen also so: das fiktionale Erzählen ist nicht darum fiktional, weil das Präteritum seine temporale Funktion verliert, sondern dieses verliert sie, weil das Erzählen fiktional ist, d. h. mit Mitteln, derer sich das historische Erzählen nicht bedienen kann wie Verben der inneren Vorgänge, erlebte Rede, Dialog und Monolog, fiktive Gestalten erschafft."²³⁷ Dies ist eine außerordentlich tiefblickende Erkenntnis. Mit der Dreiheit von Erzähler, Erzählung und Leser arbeitet zwar auch Hans Robert Jauß in seinem Artikel "Ursprung und Problematik des modernen Zeitromans", aber er entwickelt unseres Erachtens keine überzeugenden Argumente, die seine Schlussfolgerung hinsichtlich der sprachlichen Funktion des Präteritums begründen.²³⁸

Es ist Christian August Heyses Erklärung der Tempora, die Käte Hamburger allererst auf die eigentliche Ursache des kategorialen Unterschieds zwischen Aussage und fiktionalem Erzählen aufmerksam machte, obwohl Heyse selbst wie alle anderen Grammatiker vor ihm keineswegs diesen Unterschied erkannt hat. Der Begriff der Gegenwart wird bei Heyse dadurch vertieft, dass hinzugefügt wird: "Gegenwart bzw. der gegenwärtige Augenblick des redenden Subjekts"²³⁹. "Mit dem Begriff des 'redenden Subjekts'", äußert sich scharf pointiert Käte Hamburger in der "Logik der Dichtung", "hat also Heyse das Aussagesubjekt in die Tempusdefinition, damit aber in das Zeit- oder (was dasselbe ist) Wirklichkeitssystem eingeführt."²⁴⁰ Dies bedeutet, dass die Rede

²³⁶ Käte Hamburger: Das epische Präteritum. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 27 (1953), S. 329.

²³⁷ Käte Hamburger: Die Zeitlosigkeit der Dichtung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29 (1955), S. 424.

²³⁸ Hans Robert Jauß: Ursprung und Problematik des modernen Zeitromans. In: Zeitgestaltung in der Erzählkunst. Hrsg. von Alexander Ritter. Darmstadt 1978, S. 95-164. Wo liegt hier der Irrtum? Ein Vergangenes, meint Jauß, kann "als vollkommen vergangen" vergegenwärtigt, d. h. veranschaulicht werden. "[...] so muß das Vergangensein der epischen Begebenheit, da es ihr nicht aus dem Präteritum allein zukommen kann, anderswoher rühren - aus einer Einstellung des Erzählers zu seiner Begebenheit, die diese als vollkommen vergangen zur Erscheinung bringt: der epischen Distanz." Ebd., S. 113.

²³⁹ Christian August Heyse: Deutsche Grammatik. 29. Auflage. Hannover 1923, S. 314.

²⁴⁰ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 61.

von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft nur sinnvoll ist in Bezug auf ein wirkliches, ein echtes Aussagesubjekt. Dieser Begriff bezeichnet den durch das Ich besetzten Nullpunkt, die Origo des raumzeitlichen Koordinatensystems, die identisch mit Jetzt und Hier ist. Die "Origo des Jetzt-Hier-Ich-Systems" bzw. "Ich-Origo" wird von Brugmann und Bühler²⁴¹ zur Beschreibung der Funktionen der deiktischen Pronomina in der Rede benutzt. Käte Hamburger ersetzt den sprachlogischen Begriff des Aussagesubjekts durch den erkenntnistheoretischen der Ich-Origo, weil zur Erhellung der eigentümlichen grammatischen Verhältnisse, die sich beim fiktionalen Erzählen, dem Erzähler unbewusst, herstellen, der rein grammatische Gesichtspunkt nicht ausreicht.

Käte Hamburger wusste den anregenden Hinweis von Christian August Heyse auf eine unerwartete und, wie man wohl sagen kann, geniale Weise für die systematische Ortsbestimmung der Literaturgattungen fruchtbar zu machen. Keine Realität ist wesentlicher für unsere Selbstvergewisserung als das schöpferische Leben der Sprache. Aus der Feder Käte Hamburgers liest sich das so: "Kein Gebiet der Sprache zeigt deutlicher als die Dichtung, daß das System der Syntax ein zu eng bemessenes Kleid für das schöpferische Leben der Sprache sein kann, das als solches seine Quelle in dem umfassenderen Gebiete des Denkens und Vorstellens hat. Reißt das zu enge Kleid der Syntax, wenn sich Vorgänge dieses Gebietes bemerkbar machen - und es kommt darauf an sie zu bemerken! -, so bleibt nichts übrig, als es an solchen Stellen durch neu eingesetzte Stücke zu erweitern. Wir glauben, daß als ein solches Stück das epische Präteritum betrachtet werden kann."²⁴²

Einige Proben aus der "Logik der Dichtung" seien hier zur Veranschaulichung der Zeitlosigkeit der Dichtung angeführt:

"1. Herr X war auf Reisen.

2. `Der König spielte jeden Abend Flöte.`

(Kuglers "Geschichte Friedrichs des Großen")

3. `Aber am Vormittag hatte sie den Baum zu putzen. Morgen war Weihnachten.`

(Alice Berend: "Die Bräutigame der Babette Bomberling")

4. `...and of course he was coming to her party to-night.`

(Virginia Woolf: "Mrs. Dalloway")

5. `Gegen das Ende der achtzehnhundertzwanziger Jahre, als die Stadt Zürich mit weitläufigen Festungswerken umgeben war, erhob sich an einem hellen Sommermorgen mitten in derselben ein junger Mensch von seinem Lager, der von den Dienstboten des Hauses bereits Herr Jacques genannt und von den

²⁴¹ K. Brugmann: Die Demonstrativpronomina der indogermanischen Sprachen. Leipzig 1904; K. Bühler: a.a.O., S. 102 f.

²⁴² Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 62.

Hausfreunden einstweilen geihrtz wurde, da er für das Du sich als zu groß und für das Sie sich noch zu unbeträchtlich darstellte.`

(Gottfried Keller: "Züricher Novellen")

6. `Es scheint, daß die Debatten in den Kammern sich nicht beruhigen wollen... Steht dort drinnen Herr Kaspersen, ...der sich selbst nie anders als Staatsbeamter nennt, und dirigiert was er erfährt... durch einen Mundwinkel nach draußen?`

(Thomas Mann: "Buddenbrooks")

7. `Der 2. März 1903 war ein schlechter Tag für den 30jährigen Handlungsgehilfen August Esch; er hatte mit seinem Chef Krach gehabt und war entlassen worden, ehe sich noch Gelegenheit ergeben hatte, selber zu kündigen.`

(Hermann Broch: "Esch oder die Anarchie")²⁴³

Es ist ein logisch paradoxes Phänomen, das die Überraschung hervorruft. "Aber die Tatsache", schreibt Käte Hamburger 1959 in ihrem Artikel "Morgen war Weihnachten", "daß wir dieses logisch paradoxe Phänomen dennoch an jener einzigen Stelle der Literatur ganz normal finden, ist ein höchst interessantes Symptom."²⁴⁴

Warum hat das Präteritum, das nach der traditionellen Beschreibung der Gattungen das Vergangensein der Handlung bedeuten soll, keine Funktion als Tempus mehr, sondern ist nur noch die leer gewordene finite Form, in der das Verb stehen muss? Es kommt ein Erdbeben; das Stückchen Vergangenheit, auf welchem W. Kayser, H. Seidler, F. Stanzel, U. Busch, W. Rasch, R. Ingarden, H. Weinrich u. a. sich ausruhen, wird gewissermaßen losgerissen und kommt als "*unproven assumption*" ins Treiben.

Um die Zeitlosigkeit der Dichtung klar durchschauen zu können, müssen wir, nach Käte Hamburger, "[...] den Ursprung oder Urkeim des epischen Erzählens unterscheiden von dem Prozeß des Erzählens selbst, und das heißt auf die Unterscheidung zurückgehen, die bisher von Grammatikern, Sprach- und Dichtungstheoretikern unbeachtet geblieben ist"²⁴⁵. Der Ursprung des epischen Erzählens ist selbst nicht fiktiver Natur, und das Imperfekt bedeutet im alten Epos zunächst eine echte Vergangenheitsaussage. Darüber hinaus ist aber die Frage zu stellen, wie und wann während des Erzählens das Vergangensein der

²⁴³ Ebd., S. 62-98.

²⁴⁴ Käte Hamburger: Morgen war Weihnachten. In: Stuttgarter Zeitung. Nr. 239. 19. Dezember 1959, S. 29.

²⁴⁵ Käte Hamburger: Das epische Präteritum. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 27 (1953), S. 343 ff. Aus Käte Hamburgers Lebensgeschichte, die im 19. Jahrhundert in Hamburg begann, kennen wir eine Anekdote über das epische Präteritum. "Ich erinnere mich noch ganz genau, wie ich ins Zimmer meiner Mutter ging, die sich immer sehr für meine Arbeiten interessiert hat, und sie fragte: `Wenn es heißt: Franz dachte dies und das - morgen geht mein Schiff nach Amerika, was ist das?` Das steht doch in der Vergangenheit, und was ist das nun für eine Gegenwart? Unsere? `Nein`, sagte meine Mutter, `es ist die der Romanfiguren.`" Gisela Ulrich: Phänomenen auf der Spur. Käte Hamburger wird 90. In: Stuttgarter Nachrichten. Nr. 217. 20. September 1986, S. 15.

Geschehnisse vergessen wird. Wie und wann ist "[...] der jetzt und hier zürnende Achill [...] keine historische oder mythische Gestalt einer realen Vergangenheit mehr, sondern eine fiktiv lebendige und lebende"²⁴⁶? Untersuchen wir zunächst die Funktion der Verben in der Wirklichkeitsaussage und der Fiktion an sieben Beispielen aus der "Logik der Dichtung".

Im ersten Beispiel ist das Aussagesubjekt oder die Ich-Origo deutlich. Es wird jetzt und hier berichtet, dass Herr X auf Reisen war, man sieht vom Jetzt auf den Zeitpunkt der Reisen des Herrn X zurück und kann auf die Frage antworten, wann er auf Reisen war. Es geht aus dem Präteritum der Aussage auch hervor, dass dieses Reisen der Vergangenheit angehört. Im zweiten Beispiel ist die Ich-Origo ebenso wie im ersten vorhanden. Die Geschichtsaussage ist in die Vergangenheit des redenden Subjekts oder der Ich-Origo gesetzt. Für Kugler, der sein Werk über Friedrich den Großen 1840 herausgab, lag die Lebenszeit Friedrichs etwa 70 Jahre in seiner Vergangenheit zurück.

Es ist ersichtlich, dass kein einheitlicher und geordneter Diskurs über das Zeitproblem des epischen Erzählens konstituiert wurde; vielleicht wird man niemals dahin gelangen, vielleicht gehen wir gar nicht in diese Richtung. Dies tut wenig zur Sache. Und umgekehrt verstärken die verschiedenen diskursiven Formulierungen die logische Untersuchung der epischen Fiktion nicht in derselben Weise. Diese Untersuchung ist von Käte Hamburger geleistet worden, und zwar brillant und wissenschaftlich abschließend. Es soll nun versucht werden, die Aufteilungs-, Ausschließungs- und Knappheitsprinzipien des Diskurses in **Käte Hamburgers Logik der epischen Fiktion** aufzufinden und zu erfassen. Käte Hamburger hat alle Wege des epischen Präteritums verfolgt, als wäre ihre unruhige Frage gewesen: Wann können wir die Frage nach dem Wann nicht mehr stellen, und dies selbst dann nicht, wenn etwa ein Datum genannt wäre, etwa: im Sommer 2000?

Die Verbindung der deiktischen Zukunftsadverbien "morgen" und "to-night" mit dem Präteritum (Käte Hamburger hat dieses Phänomen am dritten und vierten Beispiel gezeigt) macht die Sätze "Morgen war Weihnachten" und "...and of course he was coming to her party to-night" sofort als Sätze einer fiktionalen Prosa und nur als solche kenntlich. Diese Verbindung ist in keiner realen Sprechsituation möglich. Dies kann anhand der folgenden Textbeispiele verdeutlicht werden. Wenn es heißt:

²⁴⁶ Käte Hamburger: Das epische Präteritum. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 27 (1953), S. 345.

"Amie spitzte die Ohren. Es war plötzlich so still. Wenn Lisette jetzt ins Haus zurückging, so hieß das, daß nichts von der Torte übriggeblieben war."²⁴⁷

(Angelika Jakob: "Amie")

"Jetzt fragte Reb Dan sich, wie er überhaupt dazugekommen war, soviel zu schreiben. [...] Jetzt gehörte das alles der Vergangenheit an. Die Flammen hatten es nicht eilig."²⁴⁸

(Isaac B. Singer: "Die Familie Moschkat")

so bezieht sich dieses "jetzt" nicht mehr auf den Standpunkt des Erzählers, sondern auf das fiktive Jetzt und Hier der Romangestalten. Die präteritiv geschilderten Gestalten und Geschehnisse sind "jetzt" und "hier". Kann man die Frage nach dem Wann in diesem Fall noch immer stellen? Das Auftreten der Romanpersonen bzw. der fiktiven Ich-Origines ist der Grund dafür, dass das reale Aussagesubjekt verschwindet und zugleich, als logische Folge, die Frage nach dem Wann nicht mehr möglich ist. Das Präteritum legt seine Vergangenheitsfunktion ab. "Die epische Fiktion", sagt Käte Hamburger, "ist dichtungstheoretisch allein dadurch definiert, daß sie erstens keine reale Ich-Origo enthält und zweitens fiktive Ich-Origines enthalten muß, d. h. Bezugssysteme, die mit einem die Fiktion in irgendeiner Weise erlebenden realen Ich, dem Verfasser oder dem Leser, erkenntnistheoretisch und damit temporal nichts zu tun haben."²⁴⁹

In seinen "Kritischen Bemerkungen zur 'Logik der Dichtung'" musste Klaus Weimar ausdrücklich betonen: "In der Tat kommt dem 'epischen Präteritum' eine ausgezeichnete Stellung zu, allerdings - scholastisch zu reden - nicht im *ordo essendi*, sondern im *ordo cognoscendi*, nicht in prinzipieller, sondern in sozusagen pädagogischer Hinsicht. Denn am 'epischen Präteritum', d. h. genauer: an der Verbindung von Präteritum und 'deiktischen' Zeitadverbien in Erzählungen, wird in analytischer Deutlichkeit sichtbar, was in verborgener Weise für Dichtung überhaupt gilt, wie ich einmal in aller Vorläufigkeit behaupten will, daß nämlich nicht einfach etwas, sondern etwas als etwas, etwas als wirklich dargestellt wird."²⁵⁰ Das, was Klaus Weimar "etwas als etwas" oder

²⁴⁷ Angelika Jakob: Labans Lernen. Amie. Zwei Erzählungen. Paderborn 1995, S. 66. In ihrem Artikel "Auf der Fußbank unter der Ulme" stellte Käte Hamburger fest, dass die Ich-Erzählung eine Gefahrenquelle für die Kindheit einbeziehende Memoirenromane ist. Dieser Gefahr ist Angelika Jakobs Erzählung - nach Käte Hamburger - nicht nur dadurch entgangen, dass sie keine Ich-Erzählung ist. "Wenn auch die Er-erzählende Form erlaubt, in einem gewissermaßen einleitenden ersten Kapitel die gegebenen Umstände - die Entlassung der jungen Mutter Hilde mit dem neugeborenen Töchterchen aus der Entbindungsanstalt und den gleichzeitigen Einzug in das neue kleine Reihenhaus, wo sie der Vater Karl erwartet - zu berichten, so baut sich in den folgenden elf Kapiteln der Lebensraum dieser Familie ausschließlich aus den Erlebensebenen des Kindes auf." Käte Hamburger: Auf der Fußbank unter der Ulme. Angelika Jakobs "Amie". In: Stuttgarter Zeitung. Nr. 230. 6. Oktober 1982, S. 34.

²⁴⁸ Isaac Bashevis Singer: Die Familie Moschkat. Übersetzt von Gertrud Baruch. München 1998, S. 328.

²⁴⁹ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 66 ff.

²⁵⁰ Klaus Weimar: Kritische Bemerkungen zur "Logik der Dichtung". In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 48 (1974), S. 10-24. Der Erzähler eines Romans oder "Er-Erzähler", meint Klaus Weimar, erzählt eine fremde Vergangenheit als eigene Gegenwart. Er wird durch sein Erzählen vom

genauer "etwas als wirklich" genannt hat, wird in der epischen Fiktion nicht dargestellt.

1964 schreibt Hermann Villiger in seiner "Kleinen Poetik": "Groß ist die Liebe des epischen Dichters für die Vergangenheit."²⁵¹ Hier steckt, wie Käte Hamburger bewiesen hat, der Fehler. **Das fiktionale Präteritum hat nicht die Funktion, ein Vergangenheitserlebnis zu erwecken.** 1946 schreibt Günther Müller in der Bonner Antrittsvorlesung "Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst": "Erzählen ist ein Vergegenwärtigen, und zwar ein Vergegenwärtigen von Ereignissen, die dem Hörenden nicht sinnlich wahrnehmbar sind."²⁵² Aber hier sieht Käte Hamburger erneut einen Fehler. **Das fiktionale Präteritum hat auch nicht die Funktion, ein Gegenwartserlebnis zu erwecken.** Paul Ricoeurs Begriff der `fiktiven Gegenwart` ist an sich logisch fehlerhaft. Käte Hamburger hat an dem fünften Beispiel nachgewiesen, dass der Begriff `fiktive Gegenwart` "nur als Gegensatz zu dem Begriff `fiktive Vergangenheit` und dem Begriff `fiktive Zukunft` sinnvoll ist. Und das bedeutet, daß er zu dem fiktiven Zeitsystem gehört, das in der erzählenden Dichtung gestaltet werden kann wie alle anderen Bestandteile des gestaltbaren Stoffes, den die Wirklichkeit in allen ihren Arten und Graden der Dichtung liefert."²⁵³ Zur Erhellung der Zeitlosigkeit der Dichtung führen wir als weiteres Beispiel einen Dialog, der weder fiktiv vergangen noch fiktiv gegenwärtig ist, ein Stück fiktives Jetzt und Hier fiktiver Personen, ein.

"Übrigens, wie heißen Sie eigentlich?

Casabon.

War das nicht eine Romanfigur in `Middlemarch`?

Keine Ahnung. Jedenfalls war's, glaube ich, auch ein Philologe der Renaissance. Aber ich bin nicht mit ihm verwandt."²⁵⁴

(Umberto Eco: "Das Foucaultsche Pendel")

Autor zum Erzähler, wenn man so will, zur "Autorfiktion", ohne jemals aufzuhören, der Autor zu sein. Aber Klaus Weimar hat übersehen, dass die fiktiven Personen dem Erzählen der epischen Fiktion die Struktur der Aussage nehmen. Der Autor einer erzählenden Dichtung ist nicht das Aussagesubjekt des Erzählten. Es sei hier nur angedeutet, wie sich aus den Elementen der epischen Fiktion, die wir der Dekonstruktion der traditionellen Literaturgattungen verdanken, und mit Hilfe der demontierten Bausteine ein neues Gebäude sollte aufrichten lassen.

²⁵¹ Hermann Villiger: Kleine Poetik. Eine Einführung in die Formenwelt der Dichtung. Frauenfeld 1964, S. 109.

²⁵² Günther Müller: Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonner Antrittsvorlesung 1946. In: Ders.: Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze. In Verbindung mit Helga Egner herausgegeben von Elena Müller. Tübingen 1968, S. 57. Vgl. Käte Hamburgers kleine Bedeutungsanalyse des Begriffs "Vergegenwärtigung" in der Diskussion über die epische und dramatische Dichtung zwischen Schiller und Goethe. Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 79.

²⁵³ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 80 ff. "Käte Hamburger categorically denies the existence of a pastness in the third-person novel. [...] Whether one agrees with Miss Hamburger or with her critics, the fact remains that she has brought the grammar of fiction to the live center of critical attention." Dorrit Cohn: Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. In: The Germanic Review 45 (1970), S. 65-67.

²⁵⁴ Umberto Eco: Das Foucaultsche Pendel. Zit. nach Umberto Eco: Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. Übersetzt von Hans Günter Holl. München 1996, S. 90.

Bei einer der Hauptfiguren des Romans "Das Foucaultsche Pendel" - Casaubon - dachte Umberto Eco an den historischen Isaac Casaubon, der nachgewiesen hat, dass das "Corpus Hermeticum" eine Fälschung war. Bevor Umberto Eco "Das Foucaultsche Pendel" abschloss, entdeckte er zufällig, dass auch in "Middlemarch" ein Casaubon vorkommt. Nichts scheint die Meinung, dass der Dialog kein Vergangenheitserzählen ist, sondern immer den Schein der Gegenwart hervorbringt, besser zu bestätigen als dieser Text. Wann spielt die Romanhandlung? Fragen wir aber weiter: "War das nicht eine Romanfigur in 'Middlemarch'?" War das nicht ein Philologe der Renaissance?

Der letzte Satz in Umberto Ecos Studie "Zwischen Autor und Text" lautet: "Zwischen der mysteriösen Entstehungsgeschichte eines Textes und dem unkontrollierbaren Driften künftiger Lesarten hat die bloße Präsenz des Textes etwas tröstlich Verlässliches als ein Anhaltspunkt, auf den wir stets zurückgreifen können."²⁵⁵ Wie erleben wir "die bloße Präsenz" dieses Textes? Worauf kommt es für die Textstrategie an? Haben wir den Schauplatz des fiktiven Casaubon betreten? Haben wir den Schauplatz der fiktiven Romanfigur in "Middlemarch" betreten? Haben wir den Schauplatz des fiktiven Philologen der Renaissance betreten? **Wo sind wir?**

Wir erleben das Romangeschehen als **Jetzt** und **Hier**, als Erlebnis fiktiver - wie Aristoteles sagte: handelnder - Menschen. Der Verlust der Vergangenheitsfunktion des Präteritums bedeutet nicht, nach Käte Hamburger, dass es nun eine Gegenwartsfunktion erhält. Wenn der Romansatz aus unserem Beispiel "Aber ich bin nicht mit ihm verwandt" das Erlebnis vermittelt, dass Casaubon mit einem Philologen der Renaissance nicht verwandt ist, so hat diese präsentische Form ebenso wenig temporal präsentische Bedeutung wie die präteritale Form im Satz "War das nicht eine Romanfigur in Middlemarch?" eine temporal präteritale hat. **Wir sind in der Fiktion.** "Die Fiktionalisierung [...] vernichtet die temporale Bedeutung des Tempus, in dem eine erzählende Dichtung erzählt ist: die präteritive des grammatischen Imperfekts, aber ebenso auch die präsentische des historischen Präsens."²⁵⁶

²⁵⁵ Umberto Eco: Zwischen Autor und Text. In: Ders.: Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. Übersetzt von Hans Günter Holl. München 1996, S. 97. Mit Recht spricht Käte Hamburger von dem Eigentümlichen des modernen Romans. Im modernen Roman erleben wir ein im sublimsten Sinne ironisches, ja parodistisches Spiel mit der Form. Und dieses Spiel scheint Käte Hamburger ein prägnanter Ausdruck des besonders empfindlich ausgebildeten Kunstbewusstseins moderner Zeit zu sein, ein Bewusstsein, das notwendigerweise immer dann sich schärft, wenn der Gegensatz von Kunst und Wirklichkeit überhaupt sehr stark bewusst wird. Siehe dazu Käte Hamburger: Erzählformen des modernen Romans. In: Der Deutschunterricht 11 (1959), S. 5-23.

²⁵⁶ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 84.

Das historische Präsens diene als Hauptstütze der Vergegenwärtigungstheorie des Erzählens.²⁵⁷ In der epischen Fiktion hat es keine echte Funktion: weder eine temporal noch eine fiktional vergegenwärtigende. Beides geht unmittelbar daraus hervor, dass das Präteritum dort keine Vergangenheitsfunktion hat. Käte Hamburger hat dieses Phänomen am sechsten Beispiel, einem Stück aus dem einzigen Kapitel von Thomas Manns "Buddenbrooks", das in diesem Roman präsentische Form hat, deutlich gemacht. Die hier geschilderten Vorgänge wären weniger gegenwärtig vor unseren Augen, wenn sie im Präteritum gegeben wären. Sie sind nicht gegenwärtiger als andere Szenen desselben Romans.

Die Phänomenologie der fiktionalen Tempora erfordert noch die Klärung des Zeitproblems historischer Romane, in denen es eine stoffliche Rolle spielt. "Das bedeutet also", schreibt Käte Hamburger in ihrem Buch "Thomas Manns Roman 'Joseph und seine Brüder'. Eine Einführung", "daß das historische Material, auf das sich die epische Verwirklichung der vergangenen Epoche stützt, als Material in der Erzählung nicht mehr sichtbar ist. Die geschilderte Welt ist da und wir leben in ihr, als ob sie eine wirkliche, uns gegenwärtig umfangende wäre."²⁵⁸ "Auch Thomas Mann erweckt eine solche Wirklichkeit", liest man in Käte Hamburgers Aufsatz "Der Roman vom Mythos", "und erweckt sie mit einer dichterischen Phantasie, einer konkretisierenden Anschauung und Verleblichung, die selbst bei diesem Meister der Erzählkunst noch einen Höhepunkt darstellt."²⁵⁹

²⁵⁷ "Die Funktion, die das Praesens historicum als Steigerung des Vergegenwärtigens erfüllt, weist darauf hin, daß in dem sonst angewendeten Praeteritum praeteritale Funktionen lebendig sind. Uns scheint, das ein kräftiges Argument gegen die jüngst geäußerte Vermutung zu sein, das epische Praeteritum habe keine zeitliche, sondern nur eine fiktionale Geltung, d. h. es besage lediglich, daß wir uns im Bereiche der Fiktion befänden." Wolfgang Kayser: Wer erzählt den Roman? Darmstadt 1957, S. 35.

²⁵⁸ Käte Hamburger: Thomas Manns Roman "Joseph und seine Brüder". Eine Einführung. Stockholm 1945, S. 34. Henri Plard hat deutlich gemacht, dass das Imperfekt des historischen Romans nichts mit dem historischen Charakter seines Stoffs zu tun hat. "N'est-ce pas jouer sur les mots et confondre geschichtlich avec historisch? Das historische Ich peut être dans son récit, en gros, de trois manières différentes: ou bien, comme dans l'exemple de la lettre à Lou, racontant ce qu'il a reçu, plus ou moins sincèrement, pour une personne bien définie - ou bien, tendant à s'effacer devant l'événement et travaillant pour un cercle de lecteurs: la Ich-Origo du récit n'est plus alors que le fait qu'un certain historien écrit en un certain lieu, en un temps donné; ce n'est pas son point de vue par rapport aux faits narrés qu'il essaie de mettre en lumière, mais le Was des événements, et, si le choix, la composition, l'ordre trahissent bien la présence de sa subjectivité, son intention est au contraire de l'éliminer: un historien n'est pas un mémorialiste; son point de vue est celui de Zeus assistant de l'Olympe aux batailles devant Troie, non celui d'Hector, d'Ulysse ou de Diomède." Henri Plard: Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. In: Erasmus 13 (1960), S. 197-204.

²⁵⁹ Käte Hamburger: Der Roman vom Mythos. In: Hamburger akademische Rundschau 1/2 (1947/48), S. 605. Am 22. April 1951 schrieb Thomas Mann an Käte Hamburger: "Besonders gut finde ich auf S. 5 [des Aufsatzes "Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung"] die Ablehnung der Theorie, dass das Drama im Präsens gedichtet und die Erzählung in der Vergangenheit, und weiter, dass die Bühne für das ausgeführte Drama dieselbe Funktion hat wie das Präteritum für die Erzählung. Nichts Dichterisches hat einen Zeitfall im Sinn der Grammatik, sondern, wie Sie sagen, es 'existiert in der Seinsweise der Idee'. - Nur zu recht haben Sie mit der gründlichen Unratsamkeit des Praesens historicum. Es mag wohl einmal, sehr knapp, in gewissen atemlosen Momenten einer Erzählung auftauchen. Aber ein ganzer Roman im Präsens - was für ein Schrecknis! Es ist tatsächlich vorgekommen. Ein gewisser von Hülsen schrieb einmal einen 300 Seiten langen Platen-Roman

Am siebten Beispiel aus der "Logik der Dichtung" tritt erst deutlich hervor, dass das Datum im historischen Roman ein fiktives Jetzt und sogar Heute in dem Leben der fiktiven Gestalt ist. Es ist kein Damals in der Vergangenheit des Lesers und Autors. Das Datum spielt keine andere Rolle als jede andere Charakterisierung im Roman und es ist in der Fiktion ebenso fiktiv wie die Personen und Handlungen. Auch die Utopie erzählt ihre Ereignisse in Bezug auf ihre fiktiven Personen, so, dass die Verhältnisse der Fiktionsstruktur in ihr sich in keiner Hinsicht von der des "Gegenwartsromans" oder des "historischen Romans" unterscheiden. Es ist gewiss: In der epischen Fiktion erlebt man das fiktive Jetzt und Hier der Gestalten. Das ist das Fundament, ohne das die epische Fiktion nicht bestehen kann, der höchste gemeinsame Nenner für alle ihre Werke.

3.2.2. DIE INSTRUMENTE DER EPISCHEN FIKTION

Entsprechend den "Ästhetischen Prozessen" von Siegfried J. Schmidt und im Rahmen der "Logik der Dichtung" von Käte Hamburger, darf man feststellen, dass sowohl die **Ästhetizität** als auch die **Logizität** "[...] nicht in/mit der vorliegenden Werkgestalt gegeben [ist], sondern im Prozeß der materialen Werkrealisierungsmöglichkeiten einerseits, im Prozeß der Rezeptionmöglichkeiten (optische, motorische, semantische) andererseits. Wir haben somit deutlich eine Prozeßästhetizität [Prozesslogizität] vor uns, die weit über die Ansätze in konkreter Kunst hinausgeht, alle Ergebnisse der konkreten Kunst gegenüber einer semiotisch-mimetischen [...] aber in sich aufgehoben hat."²⁶⁰ Das besagt, dass die Prozesslogizität wichtige, ja entscheidende Maßstäbe auch für die Struktur der epischen Fiktion liefert. 1908 bezeichnete Rudolf Lehmann die lyrische Dichtung als den "reine[n] Ausdruck innerer Zustände des Dichters"²⁶¹ und das Epos als die Darstellung "einer gegenständlichen Welt, und zwar in lebendiger Bewegung"²⁶². Dabei bleibt der Dichter selbst "außerhalb der Welt, die seine Schöpfung ist"²⁶³. Die "lebendige Bewegung" der handelnden Menschen bzw. Gestalten sei ein Instrument der epischen Fiktion und keine Aussage über eine konkrete, empirische Person gewesen. Käte Hamburger unterscheidet die folgenden Instrumente, mit denen die Struktur der epischen Fiktion z. B. im Abenteuerroman, dem lyrischen oder

im Praesens. Mir ist nie etwas Grämlicheres vorgekommen." Thomas Mann / Käte Hamburger: Briefwechsel. 1932 - 1955. Hrsg. von Hubert Brunträger. Frankfurt am Main 1999, S. 113.

²⁶⁰ Siegfried J. Schmidt: Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur. Köln/Berlin 1971, S. 112.

²⁶¹ Rudolf Lehmann: Deutsche Poetik. München 1908, S. 139.

²⁶² Ebd., S. 139.

²⁶³ Ebd., S. 139.

humoristischen Roman, dem Kriminalroman oder der "Science Fiction" erregt und aufrechterhalten wird:

- 1. die fiktiven Gestalten;**
- 2. die Verben der inneren Vorgänge;**
- 3. die erlebte Rede;**
- 4. die Raum- und Zeitdeiktika;**
- 5. das Dialogsystem.**

An erster Stelle muss man sicherlich das gleichzeitige Auftauchen der fiktiven Gestalten und der anderen Instrumente der epischen Fiktion feststellen. Das ergibt ein neues Netz. Diese Komplexe sollen an fünf Beispielen aus dem "Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft" von Thomas Eicher und Volker Wiemann deutlich gemacht werden.

1. "An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit."

(Heinrich von Kleist: "Michael Kohlhaas")

2. "Auch oben auf dem Friedhof hatte sie heute niemanden begegnet, nicht einmal die alte Frau, die sonst die Blumen begoß, den Gräberschmuck in gutem Stand erhielt, und mit der sie manchmal plauderte. Es kam Berta vor, als wäre sie schon recht lang vom Hause fort und hätte schon lang mit niemandem gesprochen."

(Arthur Schnitzler: "Frau Berta Garlan")²⁶⁴

3. "Abraham Hersch Aschkenasi setzte seinen Kopf durch. Heinz Huntze geiferte, tobte, stampfte mit dem Fuß auf und schwor, lieber Betteln zu gehen, als sich mit Fritz Götzke, diesem Schweinehund, diesem rotzfrechen Kerl zusammenzutun - doch am Ende setzte sich Abraham Hersch durch."²⁶⁵

(Israel Joshua Singer: "Die Brüder Aschkenasi")

4. "Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei. Gestern hatte er noch hinten auf den Äckern Kartoffeln geharkt mit den andern, in Sträflingskleidung, jetzt ging er im gelben Sommermantel, sie harkten hinten, er war frei."

(Alfred Döblin: "Berlin Alexanderplatz")

²⁶⁴ Thomas Eicher/Volker Wiemann (Hrsg.): Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft. 2. Auflage. Paderborn, München, Wien, Zürich 1997, S. 79-129.

²⁶⁵ Wir führen unser Beispiel zur Erhellung der erlebten Rede als Instrument der epischen Fiktion ein: Israel Joshua Singer: Die Brüder Aschkenasi. Übersetzt von Gertrud Baruch. München/Wien 1986, S. 50.

5. 'Was machst du da?' rief der kleine Häwelmann hinauf. - 'Ich krähe zum ersten Mal!' rief der goldene Hahn herunter. - 'Wo sind denn die Menschen?' rief der kleine Häwelmann hinauf. - 'Die schlafen', rief der goldene Hahn herunter, 'wenn ich zum dritten Mal krähe, dann wacht der erste Mensch auf.'
(Theodor Storm: "Der kleine Häwelmann. Ein Kindermärchen")²⁶⁶

1. Einen reinen Fall universalistischen Egozentrismus findet Tzvetan Todorov²⁶⁷ in dem berühmten Artikel "Die Kunst des Romanschreibers" von Henry James. "Was ist Charakter anderes als die Determinierung des Ereignisses, der Handlung?" fragt Henry James. "Was ist Ereignis oder Handlung anderes als Illustrierung des Charakters? Was ist ein Bild oder ein Roman, das bzw. der nicht vom Charakter bestimmt ist? Was sonst suchen und finden wir darin?"²⁶⁸ Das theoretische Ideal von Henry James will die Erzählung ganz und gar auf die Psychologie der erzählten Personen abstellen. Auch wo E. M. Forster von "runden" und "flachen" Charakteren spricht,²⁶⁹ bleibt die Rolle der Romanfigur mehr eine kompositorische als die einer wirklichkeitsnahen psychologischen Gestalt. Wir betrachten die fiktive Gestalt der epischen Fiktion als Gerüst des fiktionalen Gewebes, als **Instrument der epischen Fiktion**. In ihrer "Logik der Dichtung" statuiert Käte Hamburger, dass "die Gestalt nicht als Objekt, sondern als Subjekt, in ihrer fiktiven Ich-Originalität dargestellt wird"²⁷⁰ (die fiktive Ich-Originalität oder Subjektivität des Michael Kohlhaas aus dem ersten Beispiel scheint ganz deutlich und unbestreitbar). Demgemäß definiert die Gestalt ein Fiktionssystem.

2. Der Epiker bedient sich der Verben der äußeren Vorgänge (gehen, sitzen, stehen, lachen usw.) und der Verben der inneren Vorgänge (denken, glauben, "vorkommen" in unserem zweiten Beispiel, meinen, fühlen, hoffen u. a.). Ein Hauptmoment der epischen Fiktion sind die Verben, und zwar die Verben der inneren Vorgänge, weil wir erkennen, dass bei Eintritt dieser Verben in die Erzählung das Präteritum, in dem sie erzählt ist, eine sinnlose Form wird, wenn man es als das Tempus der Vergangenheit auffasst. Die psychologisch-logische Selbsterfahrung lehrt, dass man niemals von einer anderen realen Person sagen kann: er dachte, fühlte, glaubte oder es kam ihm vor. Der Gebrauch dieser

²⁶⁶ Thomas Eicher/Volker Wiemann (Hrsg.): Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft. 2. Auflage. Paderborn, München, Wien, Zürich 1997, S. 79-129.

²⁶⁷ Tzvetan Todorov: Poetik der Prosa. Übersetzt von Helene Müller. Frankfurt am Main 1972, S. 77 ff.

²⁶⁸ Henry James: Die Kunst des Romanschreibers. In: Ders.: Bis zum Äußersten. Übersetzt von Helmut Viebrock. Frankfurt am Main 1962, S. 180.

²⁶⁹ Siehe dazu E. M. Forster: Ansichten des Romans. Übersetzt von Walter Schürenberg. Berlin/Frankfurt am Main 1949.

²⁷⁰ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 95. Im Prozess der Fiktionalisierung führen die Romanfiguren auch für Theodor Gottlieb von Hippel ihr eigenes Leben. "Seht ihr aber, ihr Romanhelden! seht ihr nicht in meinem Buche das gemeine Leben? Ist der Geist wahr, wie er denn wahr und wahrhaftig ist, was kümmert euch der Leib?" Theodor Gottlieb von Hippel: Romanhafte Darstellung als sichtbare Rede. In: Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert. Bd. 2. Spätaufklärung, Klassik und Frühromantik. Hrsg. von Dieter Kimpel und Conrad Wiedemann. Tübingen 1970, S. 12.

Verben ist nach Käte Hamburger der erkenntnistheoretische Beweis dafür, dass das Präteritum in der Epik keine Vergangenheitsfunktion hat, so wie seine Verbindung mit den deiktischen Adverbien der grammatische Beweis dafür ist. Ein Vergangenheitserlebnis existiert nicht. Der Leser befindet sich in der Fiktion. Mit dieser Feststellung zeigt uns Käte Hamburger den weitesten Horizont der epischen Fiktion:

"Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann."²⁷¹ So gesehen, hat die epische Fiktion ihren Sinn, ihre Einheit und ihre Struktur.

3. In der "Struktur und Thematik der traditionellen und modernen Erzählkunst" von Edgar Neis findet sich ein unkorrekter Satz. Dieser Satz lautet: "Der Unterschied zwischen erlebter Rede und reinem Erzählerbericht ist nicht grammatischer, sondern psychologischer Natur."²⁷² Die erlebte Rede ist aber für Käte Hamburger die äußerste Konsequenz der Verben der inneren Vorgänge. Dementsprechend ist die erlebte Rede nicht nur kunstvolles Mittel der Fiktionalisierung des epischen Erzählens, sondern auch ein besonders ergiebiges grammatisches Mittel für die Aufklärung der atemporalen Funktion des epischen Präteritums. "Die erlebte Rede unterscheidet sich von inneren Monolog durch Tempus und grammatische Person", heißt es ausdrücklich in der "Neueren deutschen Literaturwissenschaft" von Hans-Albrecht Koch, "sie steht im Präteritum und in der dritten Person, so daß ein Er-Erzähler noch zu sprechen scheint, obgleich es sich um transformierte Figurenrede handelt."²⁷³

Weder tritt der Erzähler in der erlebten Rede zurück, noch bleibt er deutlich mitteilendes Organ, wie das Herbert Seidler in seinem Buch "Dichtung" meint.²⁷⁴ Gerhard Storz, der auf die eigenartige Verwendung des unbestimmten Personalpronomens "man" in der erlebten Rede aufmerksam gemacht hat, spricht von einem "hyperbolischen Gebrauch"²⁷⁵; es klingt eine

²⁷¹ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 73. Vgl. Helmut Kreuzer: Parteigängerin des Lebens. Zum wissenschaftlichen Werk Käte Hamburgers - Laudatio anlässlich der Verleihung des Schillerpreises 1990. In: Ders.: Aufklärung über Literatur. Bd. 2. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Wolfgang Drost und Christian W. Thomsen. Heidelberg 1993, S. 265-267; Alexander Ritter: Einleitung. In: Zeitgestaltung in der Erzählkunst. Hrsg. von Alexander Ritter. Darmstadt 1978, S. 1-27.

²⁷² Edgar Neis: Struktur und Thematik der traditionellen und modernen Erzählkunst. Paderborn 1965, S. 34.

²⁷³ Hans-Albrecht Koch: Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Eine praxisorientierte Einführung für Anfänger. Darmstadt 1997, S. 93.

²⁷⁴ Herbert Seidler: Die Dichtung. Stuttgart 1959, S. 498. "Das Eigenartige", sagt Herbert Seidler, "ist, daß der Erzähler zwar noch von der Person wie von einem Objekt seines Erzählens spricht, sie aber doch zum Subjekt macht, von dem aus die Sicht gestaltet wird." Ebd., S. 498. Damit hat Herbert Seidler Recht. Der Erzähler macht die Person zum Subjekt, wobei in der Fiktion eine reale Ich-Origo durch fiktive Ich-Origines ersetzt ist. Aber Herbert Seidler hat die echte Ursache dieses Phänomens nicht erkannt.

²⁷⁵ Vgl. Gerhard Storz: Über den "monologue intérieur" oder die "erlebte Rede". In: Der Deutschunterricht 1 (1955), S. 45 ff.

Verallgemeinerung an: die redende Person meint sich selbst, drückt aber gleichzeitig auch aus, dass jeder andere gemeint sein könnte. Es scheint, dass Gerhard Storz die Erscheinung berücksichtigt, die eine epische Dichtung erst zur epischen macht: die fiktiven Personen, die von Käte Hamburger als das zentrale Phänomen erkannt sind. "Denn sie [die erlebte Rede]", betonte Käte Hamburger, "deren einziger grammatischer Ort die erzählende Dichtung ist, enthüllt in der Tat erst ganz das paradoxe Tempusgesetz [...]"²⁷⁶

Wir lesen im dritten Beispiel: "Heinz Huntze [...] schwor, lieber betteln zu gehen [...]." Das Imperfekt dieses Verbs wird als solches bedeutungslos. Relevant ist nur der Bedeutungsgehalt des Verbs selbst, der aussagt über das Denken und Fühlen, das sich in diesem fiktiven Augenblick ihrer fiktiven Existenz in der Gestalt vollzieht. "Heinz Huntze [...] schwor, lieber betteln zu gehen [...]" - nicht dass er `damals` - wann denn auch? - `schwor`, ist das Erlebnis, das der Leser hat, sondern dass er in dem geschilderten Augenblick seines Lebens `schwört`. Die erlebte Rede macht den logischen Vorgang sichtbar, der die Ursache des Verlöschens der Vergangenheitsfunktion des Präteritums ist: die Verschiebung des Bezugssystems der Wirklichkeit in ein fiktives System.

4. Im Unterschied zur "**Versetzungstheorie**" Karl Bühlers²⁷⁷ wird in der "**Fiktionstheorie**" Käte Hamburgers ersichtlich, dass in Bezug auf einen erfundenen Ort sowohl ein "Hier" wie ein "Dort" als Raumbeziehung zwischen unserer realen Existenz und der fiktiven Örtlichkeit, in der sich der Romanheld bewegt, sinnlos ist. Für die Zeit- und Raumdeiktika gilt, dass sie sich nicht auf eine reale Ich-Origo, des Verfassers und damit des Lesers, beziehen, sondern auf die fiktiven Ich-Origines der Romangestalten. In seiner "Theorie der Prosa" bemerkte Viktor Šklovkij, dass "der Weg der Kunst ein gewundener Pfad ist, auf dem der Fuß die Steine spürt, ein Pfad mit Hin und Her"²⁷⁸. Kann man den Weg der Fiktion als einen "gewundene[n] Pfad" beschreiben, auf dem wir die deiktischen Adverbien, die zeitlichen wie die räumlichen, als **Symbole** spüren? Sie sind tatsächlich die "[...] Symbole[n], bei denen die räumliche bzw. zeitliche

²⁷⁶ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 77. In der in vieler und grundlegender Hinsicht bedeutenden Kunsttheorie der amerikanischen Philosophin Susanne Langer "Feeling and Form" (1953) heißt es, dass das Ziel der erzählenden Dichtung "a semblance of memory" oder "virtual memory" sei. Käte Hamburger hat diese Auffassung in der "Logik der Dichtung" (S. 75-78) stark kritisiert. "Erinnerung", schreibt Käte Hamburger, "ist primär nur an Eigenerlebtes geknüpft. Nur meine eigene Vergangenheit kann ich erinnern. Von der Vergangenheit (realer) dritter Personen, die ich selbst nicht miterlebt habe, kann ich nur indirekt erfahren. [...] Indem die Fiktion [...] den Schein des Lebens erzeugt, enthebt sie es der Vergangenheit, enthebt sie es der Zeit, und das heißt nichts anderes als der Wirklichkeit überhaupt. Gerade weil dies auch eine der Grundansichten von S. Langers Kunsttheorie ist, muß der Begriff der `virtual memory` aus ihrer Dichtungstheorie entfernt werden." Siehe dazu Käte Hamburger: Susanne K. Langer: Form and Feeling. In: Orbis Litterarum 9 (1954), S. 240-241.

²⁷⁷ Karl Bühler: Sprachtheorie. Jena 1934, S. 134-137.

²⁷⁸ Viktor Šklovskij: Theorie der Prosa. Hrsg. und übersetzt von Gisela Drohla. Frankfurt am Main 1966, S. 28 ff.

Anschauung zu Begriffen verblaßt ist"²⁷⁹. Die Richtungsangabe aus der vierten Probe ("vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses") bezeichnet eine Beziehung, von der feststeht, dass sie dem Raum zugehört, die aber als solche nur von einem eigenen realen "hier", nicht aber von dem fiktiven "hier" fiktiver Gestalten vorstellbar gemacht werden kann. Die Fiktion vermittelt "**das Jetzt- und Hier-Erlebnis**" der fiktiven Gestalten, die eben als fiktive nicht in der Zeit und im Raum sind.

5. Der Dialog hat so gut wie die erlebte Rede in der Er-Erzählung, der reinen Fiktion, einen autochthonen Ort. Im fünften Beispiel wird der Dialog zum Beweis des impersonalen Funktionscharakters des Erzählens herangezogen. Was in diesem Kindermärchen gesagt, was gedacht, was gefühlt wird, gestaltet sich zu einer vom Seelischen her bewegten Szene. "Gespräch und Selbstgespräch, indirekte Redeform und erlebte Rede", stellte Käte Hamburger fest, "verschmelzen mit dem Bericht, dieser mit jenen zu einer Gestalt, zur Gestalt einer fluktuierenden Funktion, die bald diese, bald jene dieser ihrer Formen annehmend die Fiktion erzeugt."²⁸⁰ Ein Wort kann alles sein. In der epischen Fiktion handelt es sich um das Wort - **Funktion**. Und das heißt, "daß das Erzählen [...] nicht eine Person mehr ist, die in der erzählenden Dichtung [...] vorhanden wäre, sondern eine Form mehr der mimetischen Funktion, die der Erzähler [...] zu seiner Verfügung hat"²⁸¹.

Obwohl Sidi Hamét Benengelís Abschied von seiner Feder eine komische Parallele zu Don Quijotes Abschied von seinen Büchern und vom Leben selbst darstellt, erklärt eine solche Parallele noch nicht den ganzen Genuss bei der Lektüre dieser Textstelle. Obwohl der Abschied von dem "zuverlässigen" Erzähler im Sinne der "Rhetorik der Erzählkunst" von Wayne C. Booth²⁸² eine komische Parallele zu Don Quijotes Abschied von seinen Büchern und vom Leben selbst darstellt, erklärt eine solche Parallele schließlich **Käte Hamburgers Instrumente der epischen Fiktion**, in denen der Ausgangspunkt zur gegenwärtigen Literaturtheorie zu sehen ist.

²⁷⁹ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 110.

²⁸⁰ Ebd., S. 150.

²⁸¹ Ebd., S. 153 ff.

²⁸² Wayne C. Booth: Die Rhetorik der Erzählkunst. Übersetzt von Alexander Polzin. Heidelberg 1974, S. 214 ff.

3.2.3. WAS BESITZT DER ERZÄHLER?

Ist der lange Dialog zwischen Käte Hamburger und ihren Kritikern abgebrochen? Wo müssen die Gegner Käte Hamburgers ihr Nichtwissen bekennen? Was ist den wichtigsten Beobachtungen und Folgerungen ihrer Gegner zu erwidern? Die Frage, die Geir Farnes in seinem kritischen Aufsatz "Käte Hamburger und das Problem des fiktiven Erzählers" gestellt hat: "Hat die Er-Erzählung einen fiktiven Erzähler?"²⁸³, ist in der Tat ebenso wenig sinnvoll wie die Frage: Hat das Drama einen fiktiven Dramatiker? Da Käte Hamburger den wirklichen Verfasser und den fiktiven Erzähler verwechselt habe, erkannte sie nicht, meint Farnes, dass der fiktive Erzähler der Er-Erzählung als ein fiktives Aussagesubjekt der Erzählung steht. Wenn man den kritischen Punkt der Auffassung Farnes analysiert, wird ein logischer Kurzschluss ersichtlich. Warum ist sein Gesichtspunkt nicht haltbar? Er hat den Strukturunterschied zwischen der Aussage, als einer Subjekt-Objekt-Relation, und dem fiktionalen Erzählen, als einer Funktion, nicht beachtet. "Einen fiktiven Erzähler", schreibt Käte Hamburger, "der, wie es offenbar vorgestellt wird, als eine Projektion des Autors aufzufassen wäre, ja als 'eine vom Autor geschaffene Gestalt' (F. Stanzel), gibt es nicht, gibt es auch in den Fällen nicht, wo durch eingestreute Ich-Floskeln wie ich, wir, unser Held u. a. dieser Anschein erweckt wird, wie wir im folgenden eingehend erörtern werden. Es gibt nur den erzählenden Dichter und sein Erzählen."²⁸⁴

Um den komplex-komplizierten, ja verwirrenden Terminus „Erzähler“ zu verdeutlichen, nehmen wir als Beispiel einen Satz aus dem Romanfragment „Der Rabbi von Bacherach“ von Heinrich Heine. Dieser Satz lautet: „Es war auch, als murmelte der Rhein die Melodien der Agade.“²⁸⁵ Dieser Satz kann seiner Art nach in einem Brief stehen (oder ein mündlicher Bericht sein), den wir von einer Person erhalten, die eine nächtliche Rheinfahrt beschrieben hat. In diesem Fall enthält der Satz folgende Eigenschaften, die ihn als Aussage konstituieren: Das Aussagesubjekt, der Briefschreiber, berichtet über den Sachverhalt, die nächtliche Rheinfahrt, als über eine von ihm erlebte Begebenheit; das Verb steht im Präteritum und indiziert damit, dass diese in Bezug auf den Zeitpunkt des Berichts vergangen ist, in der Vergangenheit des Aussagesubjekts steht. Der Satz über die nächtliche Rheinfahrt ist nun aber kein realer Briefsatz, sondern ein Romansatz aus dem „Rabbi von Bacherach“, als solcher ein von einer Romanperson gesprochener Satz. Als Romansatz hat er zwar immer noch die Form eines Behauptungssatzes, stellt aber keine

²⁸³ Geir Farnes: Käte Hamburger und das Problem des fiktiven Erzählers. In: *Orbis Litterarum* 33 (1978), S. 111-122.

²⁸⁴ Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, S. 115.

²⁸⁵ Heinrich Heine: *Der Rabbi von Bacherach*. In: *Ders.: Sämtliche Werke*. Hrsg. von E. Elster. Bd. 1-7. 1887 – 1890, S. 461.

Behauptung mehr dar, und zwar deshalb nicht, weil er nicht mehr die Struktur der Aussage hat. Denn nun erhalten wir auf die Frage nach dem Aussagesubjekt keine Antwort mehr. Bedeutet das Präteritum „war“, dass die beschriebene Begebenheit, die nächtliche Rheinfahrt, in der Vergangenheit der Person, die sie erzählt, also der schönen Sara, stattgefunden hat? Hat sie überhaupt stattgefunden? Kann man den Inhalt des Satzes der Verifikation unterziehen, z. B. einwenden, dass die Berichterin sich geirrt und dass sie nicht eine nächtliche Rheinfahrt, sondern eine nächtliche Mainfahrt erlebt habe? Alle diese Fragen müssen verneinend beantwortet werden. Der Satz: „Es war auch, als murmelte der Rhein die Melodien der Agade“ hat als Romansatz einen anderen Charakter als ein Briefsatz. Er ist Teil einer Szene, einer aus sich selbst existierenden fiktiven Wirklichkeit, die – mit Käte Hamburgers Worten – „[...] *qua* fiktive ebenso unabhängig von einem Aussagesubjekt ist wie es eine `reale` Wirklichkeit auch ist“²⁸⁶.

Käte Friedemann aber bestimmte scheinbar richtig den "Erzähler" als "organisch mit der Dichtung selbst verwachsenenes Medium"²⁸⁷. Die "Rolle des Erzählers" wird als Allwissenheit fälschlich verklärt, wenn sie sagt: "Er ist der Bewertende, der Fühlende, der Schauende."²⁸⁸ Sowie man diese Rolle als Bezeichnung der Kunstart, die ein Künstler vertritt, aber nicht des Kunstmittels, dessen er sich bedient, annimmt, blickt man tiefer als im bloßen Anschauen der mehr oder weniger adäquaten metaphorischen Scheindeskriptionen des Begriffs "Erzähler". Dieser Begriff ist gleichzuordnen den Begriffen Dramatiker, Lyriker, ja weiterhin Maler, Bildhauer und Komponist. Er ist nicht der Bewertende. Er ist nicht der Fühlende. Er ist nicht der Schauende. Es erwächst eine Welt der Fiktion, an die fiktiven Gestalten herankommend und durch diese Gestalten hervorgebracht: **sie sind Geist und Medium der epischen Fiktion.** Die fiktive Wirklichkeit des Erzählers ist für unser Erkennen grundlos. Was sich so in seiner Grundlosigkeit zeigt, ist Beweis, dass er keinen Gegenstand, keine Feststellbarkeit, keine Sichtbarkeit in der epischen Fiktion besitzt. **Der Erzähler besitzt keinen Platz in der epischen Fiktion.** Und nur dann, wenn der erzählende Dichter wirklich einen Erzähler "schafft", nämlich den Ich-Erzähler der Ich-Erzählung, kann man mit Käte Hamburger von diesem als einem fiktiven Erzähler sprechen.

Folgende Fragen sollten erlaubt sein: Was muss man heute in der Theorie der epischen Fiktion bekämpfen? Was muss man heute in der Theorie der epischen Fiktion verteidigen? Was betrachten wir heute als Übel in der Theorie der epischen Fiktion? Die Annahme eines Erzählers mit rein (über)menschlichen Eigenschaften und Fähigkeiten muss man bekämpfen. Die Leugnung einer

²⁸⁶ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 112.

²⁸⁷ Käte Friedemann: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig 1910, S. 26.

²⁸⁸ Ebd., S. 77.

Erzählerinstanz muss man in jedem Fall verteidigen. Doch scheint Roland Harweg "diese empirisch-ontologische Irrationalität, verglichen mit der der Leugnung eines Erzählsubjekts anhaftenden logischen Irrationalität, entschieden das kleinere Übel zu sein"²⁸⁹. Das kleinere Übel, das Roland Harweg "die empirisch-ontologische Irrationalität" genannt hat, scheint nicht überzeugend. Das kleinere Übel ist doch ein Übel und kann als solches nicht berücksichtigt werden. Es ist erstens falsch, Käte Hamburgers Leugnung eines Erzählsubjekts als logische Irrationalität zu bezeichnen. Es ist zweitens ein Fehler, im Funktionszusammenhang nicht die Logik der epischen Fiktion zu erkennen. Dementsprechend ist sowohl die empirisch-ontologische Irrationalität als auch die logische Irrationalität als Übel zu betrachten. Der Nachweis aber, dass beim fiktionalen Erzählen kein mit dem "Erzähler" identisches Aussagesubjekt vorhanden ist, kann exakt erst durch die Prüfung eben der Begriffe erbracht werden, die die Struktur der Aussage kennzeichnen. Es handelt sich um **die Begriffe des Subjektiven und Objektiven**. Käte Hamburger wies auf, dass das fiktionale Erzählen niemals subjektiv ist, auch wenn es sich noch so subjektiv zu gebärden scheint. Dies soll zunächst an drei Beispielen aus den "Schönsten Erzählungen" von Jorge Luis Borges gezeigt werden, die in der traditionellen Terminologie nach dem Grad ihrer Objektivität bzw. Subjektivität charakterisiert zu werden pflegen.

"1. Paracelsus sah ihn traurig an. [...] Ihm die Goldmünzen dazulassen, wäre ein Almosen gewesen. Beim Hinausgehen nahm er sie wieder an sich. Paracelsus begleitete ihn zum Fuß der Treppe und sagte, daß er in diesem Haus jederzeit willkommen wäre. Beide wußten, daß sie einander nicht wiedersehen würden. Paracelsus blieb allein. Bevor er die Lampe löschte und sich in den ermatteten Sessel niederließ, nahm er das feine Häufchen Asche in die hohle Hand und sagte mit leiser Stimme ein Wort. Die Rose erstand aufs neue.

("Die Rose des Paracelsus")

2. Am 4., um 11 Uhr und 3 Minuten vormittags, rief ihn ein Redakteur der 'Jiddischen Zeitung' an; Dr. Yarmolinsky antwortete nicht; man fand ihn in seinem Zimmer, schon mit einem dunklen Anflug im Gesicht, fast nackt unter einem unzeitgemäßen großen Umhang. Er lag nicht weit von der Tür entfernt, die auf den Korridor führte; ein tiefer Messerstich hatte ihm die Brust aufgerissen. Ein paar Stunden später, inmitten von Reportern, Fotografen und Polizisten, erörterten Kommissar Treviranus und Lönnrot im selben Zimmer in aller Ruhe den Fall.

("Der Tod und der Kompaß")

²⁸⁹ Roland Harweg: Inhaltsentwurf, Erzählung, Inhaltswiedergabe. Zum fiktionstheoretischen Doppelstatus fiktionaler Erzählungen. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 8 (1979), S. 115.

3. Er räumte jedoch ein, daß auf die Titelseite seines neuartigen Werks der prunkende Prolog gehöre, von namhafter Hand *con brio* appliziert. Er setzte hinzu, daß er sich mit dem Gedanken trage, die einleitenden Gesänge seiner Dichtung zu veröffentlichen. Erst da verstand ich die sonderbare telefonische Einladung; der Mann war drauf und dran, mich zu bitten, seinen pedantischen Plunder zu beantworten. Meine Furcht war jedoch unbegründet: Carlos Argentino stellte mit grollender Bewunderung fest, er glaube sich nicht im Epitheton zu irren, wenn er das Prestige gefestigt nenne, das Álvaro Meliáu Lafinur in sämtlichen literarischen Kreisen erworben habe, dieser *homme de lettres*, der, sofern ich mich dafür einsetzte, seine Dichtung von Herzen gern mit einem Geleitwort versehen werde.

("Das Aleph")²⁹⁰

Im ersten und zweiten Beispiel wird eine konkrete Situation geschildert. Hier redet kein "Erzähler-Ich" hinein. Die Stelle aus der "Rose des Paracelsus" weist einen gefühlsbetonen Wortschatz auf als die aus der Erzählung "Der Tod und der Kompaß". Ist aber nun die Figur des Paracelsus hier weniger objektiv dargestellt als der Tod von Dr. Yarmolinsky? Der Satz: "Paracelsus sah ihn traurig an"²⁹¹ drückt keine mehr oder weniger subjektive Beurteilung (oder wie es bei K. Friedemann heißt: Bewertung²⁹²) mehr aus. Denn dieser Sachverhalt ist kein Objekt der Beurteilung, sondern ein fiktives, jetzt und hier sich vollziehendes Dasein, das aber als solches, als Schein, sich ebenso unabhängig von einem Aussagesubjekt, einem Beurteilenden (K. Friedemann hat den Erzähler als einen Bewertenden bestimmt²⁹³) vollzieht, wie das reale Leben des Menschen als Leben auch. Diese Beispiele verraten uns unmittelbar, dass die Bezeichnung "objektive Erzählart" so wenig adäquat ist wie die Bezeichnung "subjektiv" - denn die erstere könnte, nach Käte Hamburger, nur dann sinnvoll sein, wenn auch die letztere es wäre und umgekehrt. In ihrer "Logik der Dichtung" hebt Käte Hamburger diesen Satz hervor: "Denn es besteht hier zwischen dem Erzählen und Erzählten kein Subjekt-Objektverhältnis, keine Relation (und damit auch Korrelation)."²⁹⁴ Damit wird Käte Hamburgers Beweis des funktionalen Charakters des fiktionalen Erzählens stimmig und gültig. Der Unterschied besteht darin, dass Paracelsus an dieser Stelle mehr in seinem inneren Zustand, der Ich-Originalität seines personalen Lebens geschildert ist. In dem zweiten Beispiel fehlt der Ausdruck des "**jetzt und hier**"²⁹⁵ sich vollziehenden inneren Lebens. Hier werden die Umstände, das Geschehen und der äußere Vorgang dargestellt.

²⁹⁰ Jorge Luis Borges: Lotterie in Babylon. Die schönsten Erzählungen. Ausgewählt von Fritz Arnold. Übersetzt von Karl August Horst u. a. Berlin 1997, S. 46, 48, 92-93, 118.

²⁹¹ Ebd., S. 46.

²⁹² Käte Friedemann: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig 1910, S. 28.

²⁹³ Ebd., S. 77.

²⁹⁴ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 122.

²⁹⁵ Ebd.

An unserem dritten Beispiel, einer Stelle aus "Aleph", bemerkt man, dass durch die Ich-Einmischungen in den fiktionalen Er-Text keine Veränderung im Sinne einer mehr subjektiven Erzählform zustandekommt. Denn diese bewirken keineswegs, dass die geschilderten Begebenheiten und Personen in eine Beziehung zu diesem Ich gebracht würden. Sie sind und bleiben ebenso fiktiv wie sie es ohne Ich-Einmischung waren, d. h. sie sind mit dieser ebenso wenig das Objekt einer Aussage wie ohne sie, sondern mit und ohne Ich-Einmischung das Produkt der Funktion des Erzählens. Die Fiktion wird einen Augenblick als Wirklichkeitsbericht fingiert, ohne dass der Leser aus ihr herausgeworfen wird. Dies aber bedeutet ein Spiel, das mit der Erzählfunktion und damit naturgemäß auch mit der Fiktion selbst gespielt wird. Und dieses Spiel ist in Käte Hamburgers "Logik der Dichtung" entdeckt worden, indem Käte Hamburger die systematischen Verhältnisse, um die es geht, konkret verdeutlicht.

3.3. DIE LOGIK DER DRAMATISCHEN UND FILMISCHEN FIKTION - DER DIALOG UND DAS BILD

3.3.1. "DAS WORT WIRD GESTALT..."

Nicolas Boileau-Despréaux musste lachen über einen schwerfällig agierenden Schauspieler, der unfähig war, das an den Mann zu bringen, was er eigentlich wollte, und der, weil er eine vom Autor fein gesponnene Handlung so kläglich entwickelte, aus einem erhofften Vergnügen für Boileau-Despréaux eine ermüdende Strapaze machte.²⁹⁶ Lachhaft ist aber auch die moderne Dramentheorie, die unfähig ist, die dramatischen Figuren mit den Begriffen "einige Syntagmen"²⁹⁷, "the number of words"²⁹⁸ und "die Bevölkerungsdichte"²⁹⁹ zu erhellen.

²⁹⁶ Vgl. Nicolas Boileau-Despréaux: L'Art poétique. Die Dichtkunst. Übersetzt und herausgegeben von Ute und Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart 1967, S. 39 ff.

²⁹⁷ Francois Rastier: Die Ebenen der Zweideutigkeit im Drama. In: Moderne Dramentheorie. Hrsg. von Aloysius van Kesteren und Herta Schmid. Kronberg/Ts. 1975, S. 220-256. "[...] dieses Implikationsverhältnis erlaubt es, einige Syntagmen umzugruppieren:

- a) S 5 + S 34
- b) S 7 (F. 23) + S 28 (F. 84)
- c) S 27 (F. 82) + S 30

Insgesamt hätte man also 34 Syntagmen." Ebd., S. 239.

²⁹⁸ Aloysius van Kesteren: A Hierarchico-structural Analysis of Drama and Its Use in Establishing a Typology of Characters. In: Moderne Dramentheorie. Hrsg. von Aloysius van Kesteren und Herta Schmid. Kronberg/Ts. 1975, S. 256-282. "The number of words related to both characters and the respective percentages of each drameme in von Kleist's text are:

dramemes	Alkmene		Jupiter	
	n	%	n	%
extrad	98	7,647	357	27,956

"Die Gattungstheorie ist die Magd der Empirie, nicht ihr Tyrann"³⁰⁰, heißt der letzte Satz in Harald Fricke's "Sprachabweichungen und Gattungsnormen". "Der gegenwärtigen Literaturtheorie fehlt es nicht an Programmen, doch am Gedächtnis"³⁰¹, heißt der erste Satz Heinz Schlaffers in seinem Aufsatz "Walter Benjamins Idee der Gattung". Man darf behaupten: Die Gattungstheorie ist weder die Magd der Empirie noch ihr Tyrann. Der gegenwärtigen Literaturtheorie fehlt es weder an Programmen noch am Gedächtnis. "Ich will keine neue Gattungspoetik konstruieren", betont Heinz Schlaffer, "sondern eine alte rekonstruieren."³⁰² Eine vergangene Gattungspoetik zu übernehmen, das ist so wenig möglich, wie ein altes Kunstwerk noch einmal hervorzubringen. Man kann es nur täuschend kopieren. Aber warum ist die theoretische Reflexion dieser Autoren eine Kette von Irrtümern und Kuriositäten? Fehlt es diesen Autoren an geeigneten Begriffen und fruchtbaren Hypothesen? In ihrer "Logik der Dichtung" erhebt Käte Hamburger den Anspruch, die dramatische Dichtung derselben Gattung unterzuordnen wie die erzählende Dichtung. Wie fruchtbar ist dieser Anspruch!

Sowohl für die epische als auch für die dramatische Dichtung ist der "**Mimesis-Trieb**" das Primäre. Sowohl der erzählende Dichter als auch der dramatische Dichter ist primär ein "**Mimetes**". Unter dem Gesichtspunkt der Ordnung der Dichtungsgattungen kommt es auf die spezifisch fiktionale Funktion der epischen und dramatischen Dichtung als solcher an.

"In der interaktiven Fiktion unternimmt der Spieler eine Abenteuerreise durch eine fiktionale Welt", schreibt Jon-K. Adams in "Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters", "indem er [der Spieler] Hindernisse überwindet und Erfahrungen sammelt, bis er das Reiseziel erreicht."³⁰³ Die Erzähltexte haben

ded	285 22, 318	427 33, 438
interd	0 0, 000	0 0, 000
intrad	123 9, 710	258 20, 204"

Ebd., S. 277.

²⁹⁹ Solomon Marcus: Einige mathematische Parameter im Theaterstudium. In: Moderne Dramentheorie. Hrsg. von Aloysius van Kesteren und Herta Schmid. Kronberg/Ts. 1975, S. 282-300. "So ist beispielsweise die Bevölkerungsdichte in den vier Akten des 'Verlorenen Briefes' aufeinanderfolgend 25/108, 13/56, 15/28, 1/4." Ebd., S. 285.

³⁰⁰ Harald Fricke: Sprachabweichungen und Gattungsnormen. Zur Theorie literarischer Textsorten am Beispiel des Aphorismus. In: Textsorten und literarische Gattungen. Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979. Hrsg. vom Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten. Berlin 1983, S. 280.

³⁰¹ Heinz Schlaffer: Walter Benjamins Idee der Gattung. In: Textsorten und literarische Gattungen. Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979. Hrsg. vom Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten. Berlin 1983, S. 281.

³⁰² Ebd., S. 281.

³⁰³ Jon-K. Adams: Wohin nun? Räumlichkeit in interaktiven Computerspielen und im Cyberspace-Roman. In: Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters. Hrsg. von Martin Klepper, Ruth Mayer und Ernst-Peter Schneck. Berlin/New York 1996, S. 192-201. Jon-K. Adams stellt die Frage der Unterscheidung von Leser und *dramatis personae*, da in der interaktiven Fiktion der Leser selbst die Abenteuerreise unternimmt; mithin wird

viel mit den dramatischen Texten gemeinsam und stellen, wie E. M. Forster zeigte, "the famous question: what happens next?"³⁰⁴ "Is Ahab Ahab?", könnte man fragen, "Is it I, God, or who, that lifts this arm?" David Lenson hat versucht zu zeigen, "how the choice of Achilles came to be confronted by Michael Kohlhaas, a figure separated from the hero of the Iliad not only by time and space, but by genre as well. Kleist's prose tragedy is a 'pure' example of the migration of genres, that is, the text itself makes no reference to dramatic form or to works of prior tragedians."³⁰⁵

Es scheint, dass die Fiktion nur in der Kommunikation von Fiktionen greifbar ist. Das Ergebnis des Versuchs von David Lenson ist im Grunde verborgen. Es offenbart sich aber in seiner Verborgenheit nur um so entschiedener in der logischen Untersuchung, die die Kommunikation von Fiktionen entdecken will: die Konzeption eines erzählenden Werks gilt zweifellos auch für die eines dramatischen. So hat Alfred Döblin überhaupt keinen Unterschied zwischen Drama und Roman anerkannt. 1929 schreibt er in seinem großen Essay "Der Bau des epischen Werks":

"Der Autor solle dem Wissen und der Wissenschaft zum Trotz mit der Realität [...] spielen, ja die Kunst solle [...] sich umstellen auf das herrliche, ungebundene, [...] freie Fabulieren."³⁰⁶ Es ist letztlich die "herrliche, ungebundene, [...] freie" Fiktion, wie wir meinen, die den strukturellen Kern einer epischen, dramatischen und filmischen Handlung hervorbringt. Aber woraus ergibt sich der sprachlogische Ort des Dramas im System der Dichtung?

Die Entwicklung des modernen Dramas scheint für Sophia Totzeva in ihrem Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung, unter dem Titel "Das theatrale Potential des dramatischen Textes", die Prämisse zu bekräftigen, dass "[...] das strukturbildende Prinzip der dramatischen Gattung primär in der sprachlichen Textur zu suchen ist. Als Gattungsmerkmal erscheint dann das sprachliche Konstruktionsgesetz."³⁰⁷ Hinter dieser Feststellung liegt eine

der fiktionale Charakter nicht nur beobachtet, wie Jon-K. Adams meint, sondern in einem Rollenspiel gleichsam verkörpert. Das wird dadurch möglich, dass die interaktive Fiktion eine Schnittstelle aufweist, derer sich der Spieler bedienen oder mit der er interagieren muss, um das Spiel zu spielen.

³⁰⁴ E. M. Forster: *Aspects of the Novel*. London 1927, S. 29. Zit. nach Jon-K. Adams: *Wohin nun? Räumlichkeit in interaktiven Computerspielen und im Cyberspace-Roman*. In: *Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters*. Hrsg. von Martin Klepper, Ruth Mayer und Ernst-Peter Schneck. Berlin/New York 1996, S. 194.

³⁰⁵ David Lenson: *Achilles' Choice. Examples of Modern Tragedy*. Princeton 1975, S. 40-65. "[...] the tradition of nineteenth-century American fiction is our tradition, not Melville's." Ebd., S. 40-65.

³⁰⁶ Alfred Döblin: *Der Bau des epischen Werks*. 1929, S. 109 ff. Zit. nach Otto F. Best: "Epischer Roman" und "dramatischer Roman". Einige Überlegungen zum Frühwerk von Alfred Döblin und Bert Brecht. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 53 (1972), S. 317-327.

³⁰⁷ Sophia Totzeva: *Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*. Tübingen 1995, S. 97. Die Hoffnungen, dass die Sprechakttheorie zu einem Modell des Dramatischen beitragen würde, haben sich für Sophia Totzeva nicht erfüllt. Die Sprechakttheorie ist aber mit der Postulierung einer Gesamtsprachhandlung zu einem Modell von zwei getrennten Kommunikationssystemen im Drama gelangt. Ebd., S. 97 ff.

Erfindung versteckt, welche dem modernen Literaturtheoretiker Roman Ingarden fremd, unverständlich oder peinlich sein müsste. Denn was die dramatische Handlung betrifft, so begeht Ingarden, nach Käte Hamburger, denselben Fehler wie alle Dichtungsästhetiker seit Goethe, wenn er behauptet, dass das Drama in der Gegenwartsform gedichtet werde, und zwar darum, weil "der Realitätscharakter der dargestellten Welt dem Leser suggestiver aufgezwungen werden soll"³⁰⁸. Käte Hamburger pointiert das strukturbildende Prinzip der dramatischen Gattung in ihrem Aufsatz "Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung" scharf: "Das Drama aber ist so wenig im Präsens gedichtet wie die Erzählung in der Vergangenheit. Denn die Tatsache, daß sich das Drama im Dialog der Personen aufbaut, hat ebensowenig mit der Zeitform zu tun wie die in der Erzählung vorkommende Rede der Gestalten, in welchem Falle man ja in dieser dauernd aus der Vergangenheits- in die Gegenwartsvorstellung hinüberwechseln müßte und umgekehrt."³⁰⁹

Was kann man aus dem zitierten Hamburger-Text lernen? Kann man etwas von der Verleiblichung des Dramas auf der Theaterbühne, die kein Hinüberwechseln der Dichtung in die "Realität" bedeutet, lernen? Wurde irgendein Gefühl erregt, derart, dass die auf der Bühne im empirischen Raum "verwirklichte" und von dem Zuschauer wahrgenommene Welt des Dramas eine fiktive, irreal, intentionale ist, so gut wie die lesend vorgestellte der epischen Dichtung oder des gelesenen Dramas? Fehlte nicht in der modernen Literaturtheorie das ganze Nachdenken über **die Phänomenologie der Dichtung und der Wirklichkeit** überhaupt?

Es stimmt, dass Käte Hamburger in der dialogischen Darbietung dasjenige Moment sieht, welches das Drama wesentlich charakterisiert. Und es ist nicht schwer einzusehen, dass Ewald Kiel das besondere Verhältnis von **Handlung** und **Dialog** fälschlicherweise als ein zusammenhängendes, konstitutives Merkmal des Dramas betont.³¹⁰ Die Einsicht Elke Platz-Waurys, dass "Dialog und Monolog die beiden charakteristischen Organisationsformen des Redematerials im Drama sind"³¹¹, ist nicht neu. Käte Hamburger war bereits in der ersten Auflage der "Logik der Dichtung" zu der folgenden Erkenntnis gekommen:

³⁰⁸ Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk. Halle 1931. S. 239.

³⁰⁹ Käte Hamburger: Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 25 (1951), S. 5. An diesem Punkt muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass Heinz Geiger und Hermann Haarmann zu demselben Schluss gekommen sind: "Die Theaterbühne steht mithin in einer engen Analogie zum epischen Präteritum in der Erzählung: als Medium des dramatischen Spiels behält sie ebensowenig ihren realen Gegenwartscharakter wie das erzählende Präteritum in der epischen Fiktion seinen grammatischen Vergangenheitswert." Heinz Geiger/Hermann Haarmann: Aspekte des Dramas. Opladen 1978, S. 83.

³¹⁰ Vgl. Ewald Kiel: Dialog und Handlung im Drama. Untersuchungen zu Theorie und Praxis einer sprachwissenschaftlichen Analyse literarischer Texte. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1992, S. 9 ff.

³¹¹ Elke Platz-Waury: Drama und Theater. Eine Einführung. 5., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen 1999, S. 142.

"Denn ob nun der rein mimische oder der dichterisch mimetische Impuls der Entstehung der Dramenform einmal zugrunde gelegen hat: die Beschränkung auf die dialogisch erzeugte Gestaltungsbildung bringt ihre mimische Möglichkeit mit sich: die als redend und nur als redend gestalteten Personen können redend sich selbst darstellen. Mir scheint, daß **dies nicht nur der dichtungslogische, sondern auch der prädominierende phänomenale Gesichtspunkt ist**, unter dem dramatische Dichtung, als gelesene wie als aufgeführte, erlebt wird, nicht aber der häufig hervorgehobene und für das Drama mehr als den Roman in Anspruch genommene der `Handlung`." ³¹²

Natürlich ist die Handlung als nicht spezifische dramatische Eigenschaft gegenüber dem Dialog im Drama immer von sekundärer Bedeutung. Und diese unvermeidliche Nachrangigkeit nimmt im Verhältnis zur **Logik der epischen und dramatischen Fiktion** noch zu. Denn Handlung ist ein sehr relativer Begriff, wie Käte Hamburger in ihrer "Logik" hervorgehoben hat, der eben in seiner Relativität auf beide mimetischen Formen zutrifft, ohne dass jeweils die Form des Dramas seine Handlung schon als eine "dramatische", diejenige des Epischen die erzählte Handlung als "episch" verbürgte. Dialog ist die Grundbasis jeglicher dramatischen Fiktion. Mit Käte Hamburgers Worten: "Denn der sprachlogische Ort des Dramas im System der Dichtung ergibt sich allein aus dem Fehlen der Erzählfunktion, der strukturellen Tatsache, daß die Gestalten dialogisch gebildet sind." ³¹³

Aus diesem Grund ist das Wesen einer literarischen Gattung nie hinreichend zu verstehen, wenn man nur ihre Konstitution betrachtet. Wenn man nicht die Stellung der jeweiligen Gattung innerhalb des sprachlogischen Systems und die Gesetzmäßigkeit dieses Systems kennt, so kann man nicht verstehen, weshalb gewisse Strukturmerkmale der Gattung so hartnäckig und tiefverwurzelt sind.

War dieses Fundament des literarischen Gattungssystems Peter Szondi überhaupt bekannt? "Sie [die Ganzheit des Dramas]", schreibt er, "entsteht nicht dank dem ins Werk hineinragenden epischen Ich, sondern durch die je und je geleistete und wieder ihrerseits zerstörte Aufhebung der zwischenmenschlichen Dialektik, die im Dialog Sprache wird. Auch in dieser letzten Hinsicht also ist der Dialog Träger des Dramas. Von der Möglichkeit des Dialogs hängt die Möglichkeit des Dramas ab." ³¹⁴ Peter Szondi hat den Dialog als den

³¹² Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957, S. 118. (Hervorhebung nicht original)

³¹³ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 158.

³¹⁴ Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas 1880-1950. Frankfurt am Main 1965, S. 19. Wobei die Auffassung Peter Szondis, dass die Zeit des Dramas Gegenwart ist, hier nicht übernommen werden soll. "Das bedeutet keineswegs Statistik", behauptet er, "sondern nur die besondere Art des dramatischen Zeitablaufs: die Gegenwart vergeht und wird Vergangenheit, ist aber auch als solche nicht mehr gegenwärtig. [...] Der Zeitablauf des Dramas ist eine absolute Gegenwartsfolge." Unsere Kritik richtet sich dagegen. Ebd., S. 17.

wesentlichsten Faktor des Dramas erkannt. Merkwürdig: Die Beweisbarkeit dieses Faktors setzte "eine absolute Gegenwartsfolge"³¹⁵ des Dramas, wie Peter Szondi sie feststellte, nicht voraus. Die bisher als gattungsmäßig statuierten Unterschiede zwischen epischer und dramatischer Dichtung werden durch eine logisch begründbare Zusammenordnung ausgelöscht. Was ist aber das Entscheidende für die Logik des Dramas? Wie ist die dramatische Gestalt gebaut? Warum besagt die dramatische Formel - **das Wort steht im Medium der Gestalt** -, dass der Ort des Dramas primär nicht am Wort selbst, sondern am Problem der Gestalt zu bestimmen ist? Bei der oberflächlichen Betrachtung eines einzelnen Dramas beantworten sich diese Fragen leicht genug, aber in je feinere, umfänglichere und wichtigere Gebiete des dramatischen Handelns man aufsteigt, um so unsicherer, folglich um so willkürlicher wird die Beantwortung sein. "Und die besondere Form des Gesprächs", so sei betont, "die wir mit einem poetischen Text führen, ist ohne die Bereitschaft zur Divination im Kern unmöglich."³¹⁶ Das macht die Literatur, nach Manfred Frank, "[...] zur Fluchtburg von Sinnphantasien, die der Dekodierbarkeit Widerstand entgegenbringen"³¹⁷.

Das Ziel des literaturtheoretischen Diskurses kann nicht im Sinne eines Ergebnisses formuliert werden, das erreichbar und dann vollendet wäre. Die hier vorgestellten Ergebnisse sind nur die Erscheinungen des ständigen Bemühens unserer Theorie oder ihres Versagens. Die "Dekodierbarkeit" Manfred Franks wird dann zum Auslöser der eigentlichen Impulse. Der Diskurs wird dann zum großen Erweiterer, der die Gegenstände fixiert und die Spannungen der Dinge entfaltet. Die Theorie wird dann zum Hilfsmittel, das den Wissenschaftler nicht an einem vermeintlich festen Punkt festhält. Das Ziel wird dann zum Lesen der Chiffren des Seins mit Hilfe der Literatur und ihrer Theorie.

Nun soll die Logik der dramatischen Fiktion analysiert werden. Das ist nur in Polaritäten möglich. Oder genauer: Die dramatische Formel lässt zwei Aspekte erkennen - das Wort und die Gestalt. Die Gestalt ist der Beginn der dramatischen Wirklichkeitsebene. Ist dies das Entscheidende für die Logik des Dramas? Wenn ja, so bedeutet dies, wie Käte Hamburger festgestellt hat, dass das Drama unter dem doppelten Gesichtspunkt der Dichtung und der physischen Wirklichkeit entworfen wird. Die dramatische Gestalt ist dabei so gebaut, dass sie nicht nur, wie die epische, im Modus der Vorstellung existiert, sondern in den Modus der Wahrnehmung bzw. der Bühne hinübertritt. Die dramatische Formel - das Wort steht im Medium der Gestalt - bedeutet, "[...]

³¹⁵ Ebd., S. 17 ff.

³¹⁶ Manfred Frank: Die Grenzen der Beherrschbarkeit der Sprache. In: Text und Interpretation. Hrsg. von Philippe Forget. München 1984, S. 210-213.

³¹⁷ Ebd., S. 310.

daß das Wort Gestalt und die Gestalt Wort wird. Aus diesen beiden Formeln ist der eigentümliche Zusammenstoß der Fiktionsebene und der Wirklichkeitsebene abzulesen, der die Bedingung der dichterischen Existenz und Erzeugung der dramatischen Gestaltenwelt ist".³¹⁸

So steht es bei Käte Hamburger. Ihre dramatische Formel ist ein Sesam-öffnendich aber auch für die erkenntnistheoretisch-logisch duale Struktur, die das dichtungstheoretische Problem der Mimesis enthüllt. Diese Tatsachen bezeugen die bleibende Bedeutung der dramatischen Figuren, ja die Unmöglichkeit der dramatischen Fiktion, ohne Figuren zu existieren. Zwar stimmt es: die Figuren kommen in die Welt durch das Verschwinden der Erzählfunktion, die Aufteilung des darzustellenden Stoffes an frei sich darstellende und sich äußernde Personen. Keineswegs aber sind die Figuren ohnmächtig in dem, was sie den "Anderen" sein können. Man kann ein vollkommenes Bild der Figuren nicht hervorbringen, sondern nur aus ihnen gewinnen.

Darf man die dramatischen Figuren als (wirkliche) Menschen im Raum der physischen Wirklichkeit deuten? Wahrscheinlich nicht. Die Formel, dass "das Wort Gestalt wird", ist nach Käte Hamburger der Ausdruck der Gegenständlichkeit bzw. Dinglichkeit der dramatischen Personen, die die Lebenswurzel des Dramas sind. "Orestes aber, Elektra und Iphigenie, Ödipus und Antigone, Phädra, Medea und Alkestis -", schreibt Käte Hamburger in der Einleitung ihres Buchs "Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern", "sie sind Gestalten ewigen Lebens geblieben."³¹⁹ Dabei ist die Funktionalität der Figur in Bezug auf die Handlung ein wichtiges Strukturmerkmal des Dramas. Seit Aristoteles hat die Frage nach dem Primat des einen oder anderen Gestaltungselementes Dramentheoretiker wie Praktiker beschäftigt. Die Diskussion ist bis heute nicht verstummt.³²⁰ Einen Vermittlungsversuch in neuerer Zeit unternahm Käte Hamburger mit ihrem "Versuch zur Typologie des Dramas". Sie löste die Frage nach dem Dominanzverhältnis, indem sie - auf Aristoteles zurückgreifend - die beiden Kategorien **Handlung** und **Figur** in dem Begriff der "**Handelnden**" verschmolz. "Im Begriffe der handelnden Personen - ja, wenn wir beim genauen

³¹⁸ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 161.

³¹⁹ Käte Hamburger: Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern. Stuttgart 1962, S. 12. Vgl. Helmut M. Bream: Der Fall Antigone. Ein Vortrag Käte Hamburgers im Süddeutschen Rundfunk. In: Stuttgarter Zeitung. 7. Februar 1962; Helmuth de Haas: Helden der Antike, Helden unserer Zeit. Käte Hamburger: Von Sophokles zu Sartre. In: Die Welt. 5. April 1962.

³²⁰ Siehe dazu Elke Platz-Waury: Drama und Theater. Eine Einführung. 5., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen 1999, S. 104. Es sei heute allgemein üblich, behauptet Werner Mittenzwei, die Personen eines Dramas Figuren zu nennen. Der Begriff "Figur" verhalte sich seines Erachtens der jeweiligen Technik wie auch der erreichten künstlerischen Qualität gegenüber völlig neutral, und deshalb habe dieser Begriff für die Dramentheorie eine entscheidende Bedeutung; er sei "[...] die weitestgehende Verallgemeinerung über die Kunst der literarischen Menschengestaltung". Mit ihm sei eine wesentliche Kategorie der Literaturtheorie umschrieben. Werner Mittenzwei: Begriff und Wesen der dramatischen Figur. In: Beiträge zur Poetik des Dramas. Hrsg. von Werner Keller. Darmstadt 1976, S. 200 ff.

aristotelischen Begriff bleiben, der Handelnden - fallen Handlung und Handlungsträger zusammen - notwendigerweise, da es ohne Personen keine Handlung gibt."³²¹ Durch das Verschmelzen von Handlung und Figur in den "Handelnden" verliert die Frage nach der Überlegenheit einer der beiden Kategorien an Bedeutung und wird durch eine funktionale Beziehung ersetzt.

Um so erstaunlicher, dass Peter Handkes Sprechstück "Publikumsbeschimpfung" keine Handlung hat. Die sprachliche Grundform der Dramatik, den Dialog, gibt es nicht. Das angesprochene Gegenüber ist das Publikum. Es soll durch die bis zum Exzess wiederholten Beschimpfungen nach und nach dazu gebracht werden, zu reagieren und die Beschimpfungen zu erwidern. Hier ist das Publikum in Rang und Parkett gefordert, sich vor den Akteuren auf der Bühne zu behaupten. Bei dieser Umkehrung der tradierten Situation in Peter Handkes "Publikumsbeschimpfung" läuft Helmut Motekat die Galle über: "Auf die Frage, ob ein derartiges 'Sprechstück', wenn schon kein Beitrag zum Drama, so doch wenigstens einen Schritt in Richtung auf ein 'Neues Theater' darstellt, kann die Antwort nur negativ ausfallen, solange man nicht davon überzeugt ist, daß Theater und Beatschuppen ein- und dasselbe sind."³²²

"Theater und Beatschuppen ein- und dasselbe"? Ein hartes Wort für einen Dramatiker vom Renommee Handkes. Und dieses Wort gilt für das Verschwinden des traditionellen Spannungsverhältnisses zwischen Bühne und Zuschauerraum in Peter Handkes "Publikumsbeschimpfung" keinesfalls. Denn: In der "Publikumsbeschimpfung" geht es nicht mehr darum, dass die Schauspieler sich im Urteil des Publikums bewähren. Die Zuschauer sind wie die dramatischen Gestalten Objekte im Sinne von Käte Hamburgers "Logik". Von diesem Umstand her erhellt sich auch die lebendige Wirklichkeit der dramatischen Figuren. Doch muss man nun die höchst berechtigten und entscheidenden Fragen stellen: Bieten die dramatischen Strukturmerkmale nicht immer neue Deutungsmöglichkeiten? Geben die Literaturkritik und Literaturgeschichte nicht ein durch die Zeiten wechselndes anschauliches Bild davon?

In seiner *Theory of Literary Meaning and Humanistic Understanding*, unter dem Titel "Act & Quality", hob Charles Altieri die folgenden Sätze hervor: "[...] the role of interpretation is to trace the mechanisms by which the displacements occur and to give examples of the possibilities they disseminate. Texts exist in complex fields of iteration and variation, inviting further versions of those properties.[...] The object of interpretation, then, is not acts, or even single texts,

³²¹ Käte Hamburger: Versuch zur Typologie des Dramas. In: *Poetica* 1 (1967), S. 146.

³²² Helmut Motekat: *Das zeitgenössische deutsche Drama. Einführung und kritische Analyse*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1977, S. 160-163.

but textual fields and folds."³²³ Charles Altieri kann behaupten, dass der Zusammenhang zwischen Text und Interpretation sich grundsätzlich geändert hat. Aber auch der hätte nicht unrecht, der sagte: "Das Leben hat zwar ein Jenseits, aber es läßt sich auch nicht einfach sekundär machen. Als es selbst und in sich selbst entfaltet es noch die Bewegung der Wahrheit oder Erkenntnis."³²⁴ Welches Produkt kann aus dieser These Jacques Derridas für ihren Verfasser entstehen? Das Erkenntnismittel, das wir als "fröhlich leben und fröhlich lachen"³²⁵ beschreiben wollen. Welches Produkt kann aus dieser These Jacques Derridas für Käte Hamburger entstehen? Das Der-Fall-Sein der Wahrheit, das uns zeigt, dass, wo immer von der besonderen dichterischen Wahrheit die Rede ist, sie bei näherem Hinsehen entweder mit einer allgemein vorausgesetzten Sinn- und Bedeutungshaltigkeit der Kunst identisch wird, oder aber dass sie sich mehr oder minder direkt auf den Aspekt der darstellerischen 'Richtigkeit' und dann zumeist im Sinne des Realismus auf den Aspekt der Wahrscheinlichkeit reduziert. Denn die einzige Möglichkeit nach der 'ästhetischen' Wahrheit im Sinne eines Der-Fall-Seins zu fragen, scheidet für Käte Hamburger in ihrem Buch "Wahrheit und ästhetische Wahrheit"³²⁶ ein für allemal aus. Sie scheidet aus, weil - so die Wiederholung ihres Grundgedankens aus der "Logik der Dichtung" - wir uns nicht im "Kategoriensystem der Realität" befinden, "wenn wir auf diese oder jene Weise ein Kunstgebilde erleben"³²⁷.

Käte Hamburger spürt unmittelbar, dass es sich mit der Deutung des Lebens, des lebendigen Menschen anders verhält als mit der Deutung der Dichtung, der gedichteten Gestalt. Hier ist das, was sich wandelt, nicht das Objekt der Deutung selbst, sondern der Interpret. Dadurch geriet Käte Hamburger notwendig in Widerspruch mit der Gadammerschen Hermeneutik. "Der Interpret", sagt Hans-Georg Gadamer, "hat keine andere Funktion als die, in der Erzielung der Verständigung ganz zu verschwinden. Die Rede des Interpretieren ist daher nicht ein Text, sondern **dient** einem Text."³²⁸

Auf dem Weg der Interpretation des literarischen Kunstwerks kommt ein hermeneutisches Strukturmoment zutage: Die dramatischen Strukturmerkmale bieten immer neue Deutungsmöglichkeiten dar. Davon zeugt die Tatsache, die Käte Hamburger in ihrer "Logik" erörtert, dass nämlich die praktischen Interpretieren einer dramatischen Dichtung, Regisseure und Schauspieler,

³²³ Charles Altieri: Act & Quality. A Theory of Literary Meaning and Humanistic Understanding. Brighton 1981, S. 37.

³²⁴ Jacques Derrida: Guter Wille zur Macht (II). In: Text und Interpretation. Hrsg. von Philippe Forget. München 1984, S. 71.

³²⁵ Ebd., S. 71.

³²⁶ Käte Hamburger: Wahrheit und ästhetische Wahrheit. Stuttgart 1979, S. 91-128.

³²⁷ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 67.

³²⁸ Hans-Georg Gadamer: Text und Interpretation. In: Text und Interpretation. Hrsg. von Philippe Forget. München 1984, S. 45.

derselben gedichteten Figur und demselben gedichteten Stoff höchst verschiedene Verkörperungen und Versionen geben können und zu geben pflegen. Die Bindung des Textes (Wort) an die Illusion der Bühne (Gestalt) in Verbindung mit dem erstaunlichen dramatischen Können, das der Ästhetiker nicht eigentlich begreifen kann, das ist wohl **das Neue** in Käte Hamburgers Logik der dramatischen Fiktion. Diese Verbindung ist durch die Versuche Jürgen Kühnells radikal aufgehoben. In seinem Aufsatz "Griechische Dramenfiguren antik und modern: Pylades"³²⁹ beschäftigt sich Jürgen Kühnel mit der dramatischen Figur, die in den meisten antiken Atriden-Tragödien und ihren modernen Neugestaltungen keine `eigene` `Situation` hat, gleichwohl aber als dramaturgisch unentbehrlich durch fast alle diese Dramen hindurch verfolgt werden kann und - das erst rechtfertigt diesen Versuch - in jüngster Zeit von einem der eigenwilligsten Erneuerer der griechischen Tragödie, dem italienischen Lyriker, Dramatiker, Romancier und Filmemacher Pier Paolo Pasolini zum Protagonisten einer Tragödie gemacht wurde, mit der Figur des Pylades. Dabei betont Jürgen Kühnel ausdrücklich in seinem Vortrag "Produktive Mittelalterrezeption", dass "jeder literarische Stoff ein mehr oder weniger begrenztes Rezeptionspotential hat, will sagen: er ist nicht unbegrenzt aktualisierbar"³³⁰.

Jürgen Kühnel weist nach, dass Friedrich Hebbels "Deutsches Trauerspiel", seine Trilogie "Die Nibelungen", und Richard Wagners "Ring"-Tetralogie sich von den ca. 40 deutschsprachigen Nibelungen-Dramen (und -Opern) auf die Dauer durchgesetzt haben. Zugleich verdeutlicht Jürgen Kühnel am Beispiel der "produktiven Mittelalterrezeption", dass "die neuzeitlichen Rezeptionen mittelalterlicher Stoffe ihren Quellen mehr oder weniger genau folgen - der Spielraum ist hier nahezu unbegrenzt"³³¹. Er ist gleichsam eine magische Welt; nicht die Wirklichkeit ist mehr da, sondern die dichterischen Gestalten, und von der Wirklichkeit ist er nur dadurch - nein nicht nur, sondern entscheidend dadurch unterschieden, dass in seinem Bereich eine Subjekt-Objekt-Polarität so wenig waltet wie die Zeit und der Raum, d. h. die Konstituenten der

³²⁹ Jürgen Kühnel: Griechische Dramenfiguren antik und modern: Pylades. In: Käte Hamburger. Aufsätze und Gedichte zu ihren Themen und Thesen. Zum 90. Geburtstag. Hrsg. von Helmut Kreuzer und Jürgen Kühnel. Siegen 1986, S. 37-55. Ein Ergebnis, unzweifelhaft, lässt sich nach Thomas Koebner anhand verschiedener Filme, wie "Matador" (Petro Almodóvar), "Black Widow" (Bob Rafelson), "Nikita" (Luc Besson), "Basic Instinct" (Paul Verhoeven) und "Drowning by Numbers" (Peter Greenaway), festhalten: "Der Judith-Typus markiert einen Paradigmenwechsel in den Geschlechterbeziehungen. Kunst, auch Filmkunst, sieht sich nicht dazu aufgerufen, ein orthodoxes Schema festzulegen oder eine Alternativenwelt zu proklamieren, sie bewegt sich im Spielraum der Möglichkeiten." Thomas Koebner: Die schöne Mörderin. Zum Weiterleben des Judith-Typus in der Filmgeschichte. In: Die femme fatale im Drama. Heroinnen - Verführerinnen - Todesengel. Hrsg. von Jürgen Blänsdorf. Tübingen 1999, S. 176.

³³⁰ Jürgen Kühnel: Produktive Mittelalterrezeption. Fragmentarische Beobachtungen, Notizen und Thesen. In: Mittelalter-Rezeption IV: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposions zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989. Hrsg. von Irene von Burg, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Alexander Schwarz. Göttingen 1991, S. 442 ff.

³³¹ Ebd., S. 445.

Wirklichkeit selbst, obwohl die dramatische Figur in höherem Grad als die epische den Schein der Wirklichkeit, des Lebens repräsentieren kann.

Von einer fiktiven Person, die "durch die Satzgefüge konstituiert ist"³³², können wir nicht sagen, dass sie eine subjektive oder objektive Aussage macht. Ihre Aussage kann auch nicht verifiziert werden. Hier macht sich, nach Käte Hamburger, wiederum der kategoriale Unterschied eines Funktionszusammenhangs von einem Relationszusammenhang geltend. Dementsprechend enthüllt sich diese Struktur der dramatischen Gestalt durch den zweiten Aspekt der dramatischen Formel, dass "die Gestalt Wort wird". Dies aber bedeutet, "daß Mimesis der Wirklichkeit nicht etwa Wirklichkeit selbst ist, sondern diese nichts als der Stoff der dichterischen Arbeit, der bis zum Verschwinden überhaupt noch erfahrbarer Wirklichkeit alle Grade der - allgemein gesprochen symbolischen - Bewältigung und Verwandlung annehmen kann"³³³. Dem modernen Leser - und der Literaturwissenschaft - eröffnet diese Darlegung, diese "messerscharfe Begriffslogik"³³⁴, wie der Hamburger-Forscher Fritz Martini sagte, eine ganze Reihe neuer Fragestellungen. Versuchen wir aber weiter, der Sache auf den Grund zu kommen.

3.3.2. DIE ROLLE DES MEDIENWECHSELS

Verständnis der "Logik der Dichtung" erfordert gründliches Medienstudium.

Ihre "Literaturtheoretischen Übungen" beginnt Käte Hamburger mit der einleitenden Frage: "Welche Probleme fallen ins Gebiet der Literaturtheorie?" Es folgt die Antwort: "Das primäre Erlebnis, mit dem der für die Dichtung interessierte Mensch konfrontiert wird, ist das Theater und das erzählend vorgetragene Gebilde [...]."³³⁵

³³² Günther Müller: Über die Seinsweise der Dichtung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 17 (1943), S. 144.

³³³ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 166.

³³⁴ Fritz Martini: Schiller-Forschung und Schiller-Kritik im Werk Käte Hamburgers. In: Käte Hamburger. Aufsätze und Gedichte zu ihren Themen und Thesen. Zum 90. Geburtstag. Hrsg. von Helmut Kreuzer und Jürgen Kühnel. Siegen 1986, S. 25-35. In einer glanzvollen Komposition des Untersuchungsgangs entdeckt Fritz Martini die begriffsanalytische Methode Käte Hamburgers. "Sie [Käte Hamburger] fordert von ihrem Leser die Anstrengung und sie bereitet ihm das Vergnügen des Denkens. So energisch ihre Kritik folgert, sie vermeidet Polemik und läßt sich nicht auf Ironie ein, die ihr zu Gebote steht." Ebd., S. 27.

³³⁵ Käte Hamburger: "Literaturtheoretische Übungen, Fiktionstheorie, Ironie/Humor". Vorarbeiten. In: Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.158. Die ursprüngliche Wortbedeutung des wohl ältesten Mediums der Welt, des Theaters (griechisch: "theatron", lateinisch: "theatrum"), ist "Schauplatz", wie Walter Uka in seiner Studie "Theater" berichtet. Das meinte zunächst mehr den Zuschauer- als den Spielort. Heute wird der Begriff "Theater" terminologisch mehrdeutig verwendet: 1. für

In der dramatischen Fiktion ist das Theater allein die "Illusion", die zugänglich ist. Das Theater bzw. die Theaterbühne ist Praxis, aber eine einzigartige Praxis. Diese ist fühlbar wie ein glänzender, höchst bühnenwirksamer Kunstgriff und damit mehr als eine mögliche Bühnenillusion. Die Aufhebung der Bühnenillusion gilt als Kennzeichen der romantischen Komödie, die sich damit als eine Vorläuferin der Dramatik des 20. Jahrhunderts ausweist. Wolfgang Biesterfeld erblickt die höchsten Maßstäbe der romantischen Komödie, wenn er sagt: "Wichtigstes inhaltliches Charakteristikum der romantischen Komödie ist, daß im Gegensatz zur Komödie der Aufklärung, die immer ein bestimmtes `Laster` lächerlich macht und sich damit einer ethischen Zielsetzung unterwirft, Bewußtseinskonflikte ins Zentrum rücken und Lust aus dem Spiel mit der Fiktion gewonnen wird."³³⁶ Denn um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatte die Tragödientheorie des Aristoteles noch eine solche Autorität, dass gegenüber der Behauptung, Mitleid und Furcht zu erregen, sei die Aufgabe der Tragödie, kein Zweifel sich regte. Die Diskussion, die sich an der Mitleid- und Furchttheorie entfachte, scheint Käte Hamburger in ihrer Studie "Mitleid und Furcht - ein Lessingproblem"³³⁷ insofern interessant, als sie zentrale Probleme und Interessen der Aufklärungszeit widerspiegelt, das psychologische wie, im Zusammenhang damit, das noch nicht gelingende kunsttheoretische Bemühen, die Gebilde der Dichtung von den Erscheinungen und Kategorien der Realität zu unterscheiden.

Hier mag der Gedanke an die Künstlersage von Pygmalion eingeschaltet sein, der sich in seine Statue so verliebte, dass er die Götter bat, ihr Leben einzuhauchen. Käte Hamburger drängt tatsächlich in die weitesten, diese Künstlersage überschreitenden Horizonte, wenn sie in ihrem Buch "Ibsens Drama in seiner Zeit" einen wesentlichen Gesichtspunkt der künstlerischen Überlieferung hervorhebt – sofern sie „im Grunde die Umkehrung des künstlerischen Schaffens“ anstrebt, „das das Leben `tötet`, um es in Kunst zu verwandeln, daß man, wie Thomas Manns Goethe in `Lotte in Weimar` meditiert, `heimlich Kunst meint, wenn man Liebe betreibt und bereit ist, Leben und Menschheit an die Kunst zu verraten`“³³⁸.

den architektonischen Raum bzw. den engeren Bühnenbereich, in dem das Theater-Spiel stattfindet; 2. für den dramatischen Text, der als Vorlage für dieses Spiel dient; 3. für den Ablauf der Theater-Handlung, das Schauspiel auf der Bühne. Vgl. Walter Uka: Theater. In: Grundwissen Medien. 2. Auflage. Hrsg. von Werner Faulstich. München 1995, S. 303-333.

³³⁶ Wolfgang Biesterfeld: Spaziergang auf dem Dach der dramatischen Kunst. Ludwig Tieck: "Der gestiefelte Kater". In: Deutsche Komödien. Vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Winfried Freund. München 1988, S. 59.

³³⁷ Käte Hamburger: Mitleid und Furcht - ein Lessingproblem. In: Ehrenpromotion Käte Hamburger am 25.7.1980. Dokumentation. Hrsg. von Johannes Janota und Jürgen Kühnel. Siegen 1980, S. 25-34.

³³⁸ Käte Hamburger: Ibsens Drama in seiner Zeit. Stuttgart 1989, S. 136.

Die klassische Einheitenthematik - mochte sie immer an die problematische Aristotelesstelle über den Sonnumlauf anknüpfen - ist im Faktum der Rahmenbühne fundiert, und zwar als Frage nach dem Verhältnis der raumzeitlichen Wirklichkeit des "Parterres" zu der freilich fiktiven, aber gleichfalls "echten" raumzeitlichen Wirklichkeit des Bühnenspiels. Irreführend ist die Feststellung Andreas Mahlers: "Illusionsdurchbrechungen können den Zuschauer neben der theatralischen vor allem in eine lebensweltliche Perspektive versetzen."³³⁹ Sein Glaube an "das Theater wie jedes fiktionale Spiel"³⁴⁰ ist falsch. Was kann man aus der Konfrontation mit der "imaginären Bewältigung defizitärer Realitäten"³⁴¹ lernen? "Der Begriff der Täuschung", sagt A. W. Schlegel anlässlich der Einheitsregeln Corneilles, "hat in der Kunsttheorie große Irrungen angerichtet."³⁴² Indes meint Käte Hamburger mit Recht, dass es ohne Belang ist, ob die Differenz zwischen Handlungs- und Ausführungszeit Stunden, Tage, Wochen oder selbst Jahre ausmacht, ja dass dieser Unterschied auch dann vorhanden ist, wenn beide Zeiten zusammenfallen, genauer als zusammenfallend gedacht werden. "Denn es gilt auch für das aufgeführte Drama, nicht nur für das gelesene, dasselbe wie für die erzählte Fiktion, daß der es Apperzipierende, also hier der Zuschauer mit seiner Ich-Origo **nicht** in der fiktiven, imaginären Welt anwesend ist, die sich vor ihm abspielt."³⁴³

Aber warum ist die eben zitierte Feststellung Andreas Mahlers irreführend? Diese Frage lässt sich durch eine Szene aus "Macbeth" beantworten.³⁴⁴ Zwei Schauspieler stehen auf der Bühne. Sie verkörpern Macbeth und Lady Macbeth. Es ist die 7. Szene des I. Akts, und beide beraten, ob sie ihren Gast Duncan, König der Schotten, töten sollen, um so der Prophezeiung der Hexen, Macbeth werde selbst König sein, nachzuhelfen. Macbeth befallen Zweifel: "If we should fail?" Lady Macbeth antwortet: "We fail!" Die Figuren kommunizieren untereinander; ihre Kommunikation ist aufeinander bezogen. In ihrem Dialog entfaltet sich die zu zeigende Geschichte, charakterisieren sich die Figuren, entwickelt sich die Handlung. Aber wie erlebt der Zuschauer diese Szene? Handelt es sich um das fiktive **Gestern**, das fiktive **Heute** oder das fiktive **Morgen**? Ist das die dramatische **Vergangenheit**, die dramatische **Gegenwart** oder die dramatische **Zukunft**? Was geschieht mit der "lebensweltlichen Perspektive" bzw. der raumzeitlichen Wirklichkeit des Zuschauers? Das Entscheidende ist: "Die dramatische Handlung ist jetzt und hier, auch wenn in

³³⁹ Andreas Mahler: Aspekte des Dramas. In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. 5. Auflage. Hrsg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 82.

³⁴⁰ Ebd., S. 83.

³⁴¹ Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München 1976, S. 143.

³⁴² A. W. Schlegel: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Bd. 2. Hrsg. von E. Lohner. Stuttgart 1967, S. 22.

³⁴³ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 170.

³⁴⁴ Zit. nach Andreas Mahler: Aspekte des Dramas. In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. 5. Auflage. Hrsg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 72.

dem ganzen Stücke keine Angaben vorkommen, die eine fiktive Vergangenheit oder Zukunft zu einer fiktiven Gegenwart in Beziehung setzen. Es ist das Jetzt und Hier der fiktiven Ich-Origines, auf die das Geschehen der dramatischen so gut wie der epischen Fiktion bezogen ist."³⁴⁵

Bühne und Schauspieler sind, nach Käte Hamburger, "ein anderes Material oder Medium als das der epischen Erzählfunktion, sie gehören nicht wie diese zur Dichtung selbst, als deren Substanz"³⁴⁶. Eben darum wagen wir zu behaupten: Theater verknüpft den Menschen mit dem Medium. "Ein Mensch-Medium wie beispielsweise das Theater"³⁴⁷, statuiert Werner Faulstich in der "Mediengeschichte", überlebte die zunehmende Konkurrenz der Druckmedien mit den elektronischen Medien schon seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts nur noch als Subventionstheater. Eben darum konnte die rein dichterische Fiktion mit der physischen Wirklichkeit der Bühne durchgesetzt werden, konnte das die Theorien beunruhigende Spiel der verschiedenen Zeiten und Gegenwarten auftreten. Man lebt auf der Bühne aus der Lust des Spiels mit der Fiktion und im Schmerz seines Versagens. Man findet "[...] nur die Illusion des Live-Charakters und Dabeiseins"³⁴⁸. Zahlreiche Varianten des literarischen Kunstwerks finden wir in den Präsentativmedien (Hörspiele, Spielfilme, Fernsehserien etc.). Aber damit wurden alte Formen nur dem ersten Anschein nach wiederbelebt; das Theater im Fernsehen, das Lied auf der Schallplatte, das Hörspiel im Radio, das Märchen als Folge von Fernsehbildern setzten an die Stelle des Primärmediums das Präsentativmedium.

Das **Hörspiel** dürfte für Käte Hamburger die einzige Form sein, die den zweiten Aspekt der dramatischen Formel, dass "die Gestalt Wort wird" und nichts als dieses, ganz rein verwirklicht oder zu verwirklichen scheint. Die Problematik des Hörspiels aber besteht darin, dass die szenische Verkörperung und damit die Wahrnehmbarkeit auf das hörende Wahrnehmen reduziert ist. Und dieses

³⁴⁵ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 172. Käte Hamburger beschreibt in ihrem Aufsatz "Das Opfer der delphischen Iphigenie" die höchst greifbare, sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit der Bühne und der Schauspieler in Gerhart Hauptmanns "Atriden-Tetralogie": "Der rustikale Demetertempel mit dem kultischen Baderaum, in dem Agamemnon ermordet wird, ist der Schauplatz einer Handlung, deren Personen - Klytämnestra, Ägistes, Cassandra und Elektra - ganz in die Niederung triebhaften Lebens: Ehebruch, Rache, Haß, Mordlust zurückgesunken scheinen. In diese 'Finsternis einer sternlosen Nacht', wie die szenische Anmerkung lautet, scheint kein Strahl humaner Gesinnung, milden Gefühls mehr." Käte Hamburger: Das Opfer der delphischen Iphigenie. In: Gerhart Hauptmann. Hrsg. von Hans Joachim Schrimpf. Darmstadt 1976, S. 180. Doch ist diese sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit ebenso funktionslos als Wirklichkeit wie der grammatische Vergangenheitswert des erzählenden Präteritums als Vergangenheit. Die Gegenwartstheorien haben die reale Gegenwart und Wirklichkeit der Bühne mit der fiktiven Präsenz der dramatischen Dichtung verwechselt. Nun aber bemerken wir, dass wir uns im Theater ebenso gut wie in einer Lesesituation bewusst sind, dass das **reale Jetzt und Hier** der Bühne, und damit **unser Jetzt und Hier** im Zuschauerraum, nicht identisch mit dem **fiktiven Jetzt und Hier** der Dramenhandlung ist.

³⁴⁶ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 173.

³⁴⁷ Werner Faulstich: Medium. In: Grundwissen Medien. 2. Auflage. Hrsg. von Werner Faulstich. München 1995, S. 34 ff.

³⁴⁸ Ebd., S. 34.

bewirkt, dass die Gestalten der Dichtung selbst dadurch in ihrer besonderen dichterischen Seinsweise reduziert werden. Die halbe Versinnlichung, die das Hörspiel darbietet, so erklärte Käte Hamburger, hemmt die selbsttätige Vorstellung ganz. Mit Käte Hamburgers Worten: "Das Wort wird auch in der Vorstellung nicht mehr Gestalt, sondern bleibt Wort und Stimme. Ja, gerade als stimmgewordenes Wort beraubt es das reine literarische, nur durch seinen Sinn und nicht schon durch eine bestimmte fremde Auffassung geprägte Wort seiner gestaltschaffenden Funktion."³⁴⁹

Damit ist Käte Hamburger auf der Spur des Medienwechsels. Dazu kommt ein Phänomen, das für die aktualisierende Rezeption eines literarischen Stoffs von Belang ist. Jürgen Kühnel spricht hier über **die Rolle des Medienwechsels**. Dieses Phänomen lässt sich, seines Erachtens, immer wieder beobachten: "Einzelne literarische Stoffe können im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte durch bestimmte Werke 'besetzt' und damit für eine weitere Rezeption 'gesperrt' werden. [...] Diese 'Besetzung' eines literarischen Stoffes durch ein bestimmtes Werk gilt in der Regel innerhalb eines Mediums; der Medienwechsel 'erlaubt' weitere Rezeptionen."³⁵⁰

Um ein mehr oder weniger begrenztes Rezeptionspotential des literarischen Stoffs zu gewinnen, ist 'der archimedische Punkt' außerhalb des einzelnen Kunstwerks zu suchen. Das ist ein wahres Suchen, aber die Frage bleibt: Ist 'der archimedische Punkt' der produktiven Rezeption im Allgemeinen ein Außerhalbsein, das uns auch **"Rezeption der Rezeption"** versichern kann? Man darf wohl drei Hypothesen aufstellen: **1.** Es gibt kein isoliertes Kunstwerk. Kein Horizont, keine Ferne, weder Vergangenheit noch Zukunft empfangen ein Werk, das nichts mehr erwartet und das nur hier und jetzt lebt. **2.** Absolute Unabhängigkeit des Kunstwerks von den Medien ist unmöglich. Das Kunstwerk ist angewiesen auf Medien, die erst das Leben des Werks ermöglichen. **3.** Der Medienwechsel ist 'der archimedische Punkt' der produktiven Rezeption. Die produktive Rezeption kann dadurch wirklich werden, dass wir das Medium ändern. In der Welt der Rezeption produktiv sein bedeutet ein eigentümliches Verhalten zum Medium: **dabei sein und zugleich nicht dabei sein**, in ihm zugleich außer ihm sein.

³⁴⁹ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 175.

³⁵⁰ Jürgen Kühnel: Produktive Mittelalterrezeption. Fragmentarische Beobachtungen, Notizen und Thesen. In: Mittelalter-Rezeption IV: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposiums zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989. Hrsg. von Irene von Burg, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Alexander Schwarz. Göppingen 1991, S. 443. Um Käte Hamburgers Erörterung des Mitleidsphänomens (Käte Hamburger: Das Mitleid. Stuttgart 1985) zu charakterisieren, stellte Hans Mayer in seinem Artikel "Das mitleidlose Mitleid" die Frage: "Ist Richard Wagners Parsifal in der Tat würdig, anstelle des sündigen Amfortas als Gralskönig zu amtieren, weil er, der reine Tor, inzwischen 'durch Mitleid wissend' geworden sei?" Hans Mayer: Das mitleidlose Mitleid. Käte Hamburgers Bilanz einer uralten Frage. In: Die Zeit. Nr. 14. 28. März 1986, S. 57.

Jürgen Kühnel hat den Begriff "Rezeption der Rezeption" in seiner Wahrheit am Beispiel der neuzeitlichen Nibelungen-Rezeption durchschaut. Volker Brauns Trilogie "Siegfried. Frauenprotokolle. Deutscher Furor" ist z. B. zumindest ebenso Teil einer aktuellen Hebbel-Rezeption wie der Rezeptionsgeschichte des Nibelungenstoffs; sie variiert das Hebbelsche Thema von der Ablösung eines mythischen Zeitalters durch die geschichtliche Zeit. "Diese Dichtung ["Beowulf", "Chanson de Roland", "Nibelungen" und "Parzival"]", sagt Ernst Robert Curtius, "muß immer erst künstlich belebt, muß in ein neues Medium umgegossen werden, um auf den modernen Menschen zu wirken."³⁵¹ Mit dieser Lehre ist Jürgen Kühnel vertraut. Als Kenner der Medienwissenschaft³⁵² schreibt er, dass das einzige Werk der neuzeitlichen Nibelungen-Rezeption, das sich nach und neben den Dramen Wagners und Hebbels behaupten konnte, Fritz Langs Film aus den Jahren 1923/24 ist. Dieser Film erschloss den Stoff für das neue Medium des Films und damit für ein Massenpublikum: "[...] entscheidend für den Erfolg war der Wechsel des Mediums"³⁵³. Das Reich des neuen Mediums ist viel weiter als man bisher glaubte. Es wird möglich, dieses Medium in Käte Hamburgers Logik der filmischen Fiktion zu erblicken.

Verständnis der "Logik der Dichtung" erfordert gründliches Medienstudium.

3.3.3. WARUM GEHÖRT DIE FILMISCHE FIKTION IN DEN LOGISCHEN BEREICH DER LITERARISCHEN FIKTION?

"Vot da hell is dis?!

Mus`be a cahtoon.

Op... Mus`be boith. Dis looks like boith. I remembelh when I was a boy in Russia... biology. [...]

Vot is dis? Dots! Could be an eye. Could be anything! It mus`be some symbolism."³⁵⁴

³⁵¹ Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 5. Auflage. Bern/München 1965, S. 248.

³⁵² Jürgen Kühnel: Produktive Mittelalterrezeption. Fragmentarische Beobachtungen, Notizen und Thesen. In: Mittelalter-Rezeption IV: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposions zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989. Hrsg. von Irene von Burg, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Alexander Schwarz. Göttingen 1991, S. 442-444.

³⁵³ Ebd., S. 444.

³⁵⁴ "Was zum Teufel ist das?

Muß ein Zeichentrickfilm sein.

Op... Muß eine Geburt sein. Sieht aus wie eine Geburt. Ich erinnere mich, in Rußland, als ich ein kleiner Junge war... Biologie. [...]

Was ist das? Punkte? Könnte ein Auge sein. Könnte alles mögliche sein! Muß irgendwelche Symbolik sein."

Die Kunst des Films ist komplex und anspruchsvoll. In Mel Brooks' und Ernest Pintoffs komischem und intelligentem Kurzfilm "The Critic" sehen wir abstrakte Zeichentrickgebilde auf der Leinwand agieren. Dabei hören wir Brooks' Stimme, die eines alten Mannes, der die Bedeutung dieser Kunst zu enträtseln sucht. "Gibt es irgendwelche wahren, allgemeingültigen 'Regeln' für die Filmkunst?"³⁵⁵ - diese Frage stellte James Monaco in dem Buch "Film verstehen". Dazu kommt aber eine wunderbare Kraft aus dem Film selbst. Sie ist - soweit ersichtlich - gleichsam ein offenbares Geheimnis - offenbar, weil jedermann zugänglich -, Geheimnis, weil keineswegs von allen wirklich verstanden. Ihre Erscheinung ist aus dem, was der Kern der filmischen Fiktion ist, abzuleiten. Und dieser Kern liegt wohl in der großen Be- und Entzauberung, die die filmische Fiktion vollzieht. **Damit gewinnt der Film den Weg zur Anschauung der Tiefe des Lebens.** Uns scheint, dass diese Anschauung durch die Formel verbreitet ist, die lautet: **Look out! Too late.**

In seinem berühmten "Traktat über die Malerei" meditiert Lionardo da Vinci: Welcher Abstand doch zwischen der Malerei, die ihren physischen Mitteln nach begrenzter als die Plastik ist (die Malerei ist auf die zweidimensionale Fläche angewiesen), und der Bildhauerkunst liege, die abhängig von dem Raum ist, in dem eine Skulptur steht! Aber gerade deshalb, denkt Lionardo, ist die Malerei auch "freier" als die Bildhauerkunst. Und begeistert spricht Lionardo über die unendlichen Möglichkeiten seiner Kunst. Und entdeckend deutet Lionardo die Gegenstände und Figuren des Bilds. Für Lionardo ist alles, was der Maler braucht - Licht, Schatten, Perspektive -, Werkzeug des Malers. "Unschwer sich vorzustellen", so akzentuiert Käte Hamburger in ihrem Aufsatz "Zur Phänomenologie des Films", "daß der Techniker Lionardo eine Erscheinung wie den Film mit größtem Interesse betrachtet hätte, ihn, dessen 'Freiheit' die der Malerei noch bei weitem übertrifft."³⁵⁶

Aber warum sind die filmischen Bilder so frei, dass sie nicht nur mit den bildenden Künsten konkurrieren können, sondern auch mit den literarischen? Für Käte Hamburger besteht das Paradoxon - und der Trick - des Films darin, dass nicht der dreidimensionale Raum der Bühne, sondern die zweidimensionale Fläche des Films imstande ist, uns ein natürliches Raumerlebnis zu verschaffen. Käte Hamburger hat erkannt, dass der Film das Leben darstellen kann, "[...] weil er sich des Geheimnisses des Lebens, der

Mel Brooks und Ernest Pintoff: The Critic. 1963. Zit. nach James Monaco: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. Deutsche Fassung herausgegeben von Hans-Michael Bock. Übersetzt von Brigitte Westermeier und Robert Wohlleben. Reinbek bei Hamburg 1998, S. 400-404. Alle Aufnahmen der filmischen Fiktion in unserer Arbeit sind diesem wertvollen Beitrag zur Filmtheorie entnommen.

³⁵⁵ Ebd., S. 401.

³⁵⁶ Käte Hamburger: Zur Phänomenologie des Films. In: Merkur 10 (1956), S. 873-880.

Bewegung, bemächtigt hat [...]. Als die photographische Technik das bewegte Leben photographieren konnte, wurde sie ein anderer Pygmalion, machte sie die toten Gegenstände zu lebenden."³⁵⁷

Die kryptischen Aussagen - Look out! Too late - haben an Klarheit gewonnen. Sie symbolisieren jene Bewegung, die die filmische Fiktion des menschlichen Lebens erschafft. Durch die Veränderungen der Kameraposition und Kameraeinstellung können die Relationen im Film variiert werden. Man redet von der variablen und beweglichen Kamera im Film und bezeichnet damit ein vermittelndes Kommunikationssystem oder eine Erzählfunktion. Nämlich: "Der Betrachter eines Films wie der Leser eines narrativen Textes", so Manfred



"Die Grenze aber ist dadurch gesetzt, daß auch das bewegte Bild noch ein Bild ist."

(Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 183)

Hier in Hitchcocks "North by Northwest" (1959) rennt Roger Thornhill (Cary Grant), ein Werbe-Mann im grauen Flanell, um sein Leben durch einsame Maisfelder des Mittleren Westens, gejagt von einem gesichtslosen Mörder im Schädlingbekämpfungsflugzeug.

Pfister explizit in seinem Buch "Das Drama. Theorie und Analyse", "wird nicht, wie im Drama, mit dem Dargestellten unmittelbar konfrontiert, sondern über eine perspektivierende, selektierende, akzentuierende und gliedernde Vermittlungsinstanz - die Kamera, bzw. den Erzähler."³⁵⁸ Diese Feststellung bekräftigt Margit Dorn in ihrer Studie "Film. Begriff und Theorie", wenn sie nachweist, dass "das Medium Film auf der im Prinzip sehr alten Idee der

³⁵⁷ Ebd., S. 875. Noch weiter geht Käte Hamburger: "Und wir können sagen, daß das Filmbild, als Erzählfunktion, eine umgekehrte Funktion hat als das Wort des Romans. Das Wort `verbildlicht` das Erzählte, das Filmbild `verwortet` das Gesehene. Es ersetzt die Bildkraft des Wortes durch die Wortkraft des Bildes." Ebd., S. 876. (Hervorhebung nicht original)

³⁵⁸ Manfred Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse. München 1977, S. 48.

Zerlegung von Bewegung in Einzelbilder und deren Wiederzusammensetzung als optische Illusion beruht"³⁵⁹.

Es gibt vielleicht jetzt kein leichter geglaubtes Vorurteil als dieses: "daß die Filmsprache dadurch, daß sie manipulativ verwandt worden ist, so verfälscht wurde, daß kein Film die Wirklichkeit genau wiedergeben kann"³⁶⁰. Jean-Luc Godard beschäftigt sich in seinem Essay "Le Gai savoir" mit dem Problem der Filmsprache. Er schlägt vor, dass Filmemacher die Sprache notwendigerweise zerstören sollten, damit sie wieder etwas von ihrer Kraft zurückerlange. Noch immer lebt der uralte Wahn, dass man wisse, ganz genau wisse, wie die Filmsprache zustande komme, in jedem Fall. Zweifellos stellt die Filmsprache, so Godard, nur ein falsches Spiegelbild der Wirklichkeit dar. Hier irrt Godard. Er hat vergessen, dass der Film nicht das Erlebnisfeld eines Filmemachers oder eines Filmzuschauers, sondern das Produkt des bewegten Filmbilds ist. Nur im Vergleich der Funktionen und Eigenschaften der filmischen Fiktion mit denen der Wirklichkeitsaussage kann sich das Wesen des Nicht-Wirklichen oder des Fiktionsfeldes herausstellen.

"Er [der Film] existiert nicht nur für sich, als rein ästhetisches Objekt", so konstatiert Siegfried Kracauer in seiner "Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit", "er existiert im Kontext der Umwelt."³⁶¹ Käte Hamburger sieht die Dinge und durch die Dinge hindurch. "Das bewegte Bild, das eine Erzählfunktion ausübt", bestimmt Käte Hamburger exakt, "rückt den Film näher zur epischen als zur dramatischen Fiktion. Wir sehen hier Erzähltes, wir sehen einen Roman, wenn wir einen Film sehen. Ist diese Definition aber ganz richtig? Sehen wir nicht doch auch, ja vielleicht sogar primär ein Drama, ein Theaterstück, wenn wir einen Film sehen? [...] Aber gerade hier liegt nun

³⁵⁹ Margit Dorn: Film. In: Grundwissen Medien. 2. Auflage. Hrsg. von Werner Faulstich. München 1995, S. 186-204.

³⁶⁰ Jean-Luc Godard: Le Gai savoir. Zit. nach James Monaco: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. Deutsche Fassung herausgegeben von Hans-Michael Bock. Übersetzt von Brigitte Westermeier und Robert Wohlleben. Reinbek bei Hamburg 1998, S. 427 ff.

³⁶¹ Siegfried Kracauer: Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Zit. nach James Monaco: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. Deutsche Fassung herausgegeben von Hans-Michael Bock. Übersetzt von Brigitte Westermeier und Robert Wohlleben. Reinbek bei Hamburg 1998, S. 413 ff. In zwei Bänden "Essais sur la signification au cinéma", die 1968 und 1972 erschienen, und in seinem Hauptwerk "Language et Cinéma" (1971) hat Christian Metz **Film als logisches Phänomen** umrissen, das mit wissenschaftlichen Methoden untersucht werden kann. Ein großer Teil seiner Arbeiten beschäftigt sich damit, die Prämissen für eine Semiotik des Films aufzustellen. Man könnte meinen, dass die Montage die leichteste Vergleichsmöglichkeit von Film und Sprache im Allgemeinen bietet. Das Bild ist kein Wort, die Sequenz kein Satz. Und doch ist der Film **wie** eine Sprache. Christian Metz ist der Meinung, dass das "Kurzschluss-Zeichen" des Films, in dem Signifikant und Signifikat fast das gleiche sind, den Film eindeutig von anderen Sprachen unterscheidet. Normale Sprachen machen die Wichtigkeit der "doppelten Artikulation" deutlich: Das heißt, um eine Sprache zu gebrauchen, muss man ihren Klang und ihre Bedeutung verstehen, sowohl ihre Signifikanten als auch ihre Signifikate. Aber das gilt nicht für den Film. Signifikant und Signifikat sind fast das gleiche: "Was man sieht, versteht man auch." Ebd., S. 433-442.

das eigentliche theoretische Problem des Films verborgen."³⁶² **"Das bewegte Bild"** kann als Formel der Logik der filmischen Fiktion bezeichnet werden. Wenn dieses Bild erscheint, werden Form, Linienführung und Farbe von den latenten Werten im Bild geprägt. So ist dem Bild also schon Bedeutung zugeschrieben worden, bevor das gefilmte Bild auftaucht.³⁶³ Unten ist z. B. wichtiger als oben, links kommt vor rechts, unten ist fest, oben beweglich; Diagonalen von unten links nach rechts oben führen nach oben, und sie führen von Festigkeit zu Unbeständigkeit. Die Horizontalen erhalten mehr Gewicht als die Vertikalen. Sehen wir uns horizontalen und vertikalen Linien gleicher Länge gegenübergestellt, lesen wir wahrscheinlich die horizontale als die längere, ein Phänomen, das durch die Dimension des Bilds betont wird. Die Bildfunktion fluktuiert. Was erzählt sie uns? Sie schildert den Raum, den Leib, die Rede, wie die epische Erzählfunktion es tut. Sie legt wie diese auch das Erinnern, den Traum, die Fantasie dar: indem sie im *"back flash"* ("zurück")



"Aber wir können von der filmischen so wenig wie von der dramatischen Figur erfahren was sie also schweigend denkt und fühlt."

(Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 183)

Mehrfachbelichtung ist einer der unnatürlichsten Film-Codes (wir sehen im wirklichen Leben selten zwei Bilder zur gleichen Zeit), kann aber auch einer der bedeutungsreichsten sein. Hier sind zwei Mehrfachbelichtungen aus verschiedenen Filmen von Orson Welles abgebildet. Die erste aus *"The Magnificent Ambersons"* (1942) deutet zwei Realitätsebenen an. Die zweite aus *"The Lady from Shanghai"* (1974) ist aus der berühmten Spiegel-Sequenz: Werden wir diesen Alptraum überleben?

von dem Jetzt und Hier der Handlung die Vergangenheit der Romanpersonen zeigt. Das ist ein beliebtes Verfahren des Films, das besonders deutlich die Angleichung der Bildfunktion an die Erzählfunktion hervortreten lässt. Alles in

³⁶² Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 179 ff.

³⁶³ Vgl. James Monaco: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. Deutsche Fassung herausgegeben von Hans-Michael Bock. Übersetzt von Brigitte Westermeier und Robert Wohlleben. Reinbek bei Hamburg 1998, S. 176-185.

allem ist "die erzählende Macht des Films"³⁶⁴ so groß, wie Käte Hamburger bewiesen hat, dass der epische Faktor für seine literarische Klassifizierung entscheidender als der dramatische zu sein scheint. Aber wiederum hält Käte Hamburger inne, und sie fragt erneut, ob dies ganz richtig sei.

Der Film wird grenzenloser Kommunikationswille. Er sucht **Bewegtsein** durch ständiges Erwecken seines **Bildseins**. Jederzeit besteht seine Aufgabe in der Spannung zwischen Bewegtsein und Bildsein. Und eben als bewegtes Bild hat er seinen phänomenologischen Ort im Bereich der literarischen Künste gefunden. "Wir finden in der Literatur wie im Film", fixiert Helmut Kreuzer die **Literaturverfilmung** gattungstheoretisch, "Thema, `story` und `plot`, Konflikte und Charaktere, point of view, Relationen von Erzählzeit und erzählter Zeit, die Möglichkeiten von Dokumentation und Fiktion, von Allegorik, Symbolik und Rhetorik, von Parodie und Ironie, Komik und Tragik, Grotteske und Satire, Realistik und Phantastik (- und wir finden im kritisch-wissenschaftlichen Umgang mit ihnen jeweils entsprechende Ansätze von Poetik und Geschichtsschreibung, Wertung und Interpretation)."³⁶⁵ "Der Gegenstand einer Literaturgeschichte des Films hätte", so Joachim Paech in seiner Abhandlung "Vom Feuilletonroman zum Fernsehspiel", "der komplexe Austauschprozeß zwischen der `Institution Literatur` und der `Institution Cinéma` zu sein"³⁶⁶.

Die filmische Schreibweise in Alfred Döblins Roman "Berlin Alexanderplatz" - ein Stoff, der von Döblin multimedial auch als Hörspiel (1930) und Film (Regie: Piel Jutzi, 1931) ausgewertet wurde - hat Parallelen in den USA, z. B. bei Dos Passos, dessen Roman "Manhattan Transfer" ebenfalls eine filmische Wahrnehmung der modernen Großstadt ausdrückt. Noch intensiver wird der Austausch zwischen der Literatur des "Nouveau roman" und dem Film der "Nouvelle vague" in Frankreich (Resnais, Duras, Robbe-Grillet), England (Pinter, Osborne) und Deutschland (Handke, Weiss, Kluge). Aber die

³⁶⁴ Siehe dazu Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 182.

³⁶⁵ Helmut Kreuzer: Literaturverfilmung. In: Ders.: Aufklärung über Literatur. Bd. 1. Epochen. Probleme. Tendenzen. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Peter Seibert, Rolf Bäumer und Georg Bollenbeck. Heidelberg 1992, S. 256 ff. Die Frage nach den **Literaturgattungen** ist Helmut Kreuzer vertraut. Was die Literaturverfilmung **gattungstheoretisch** nahelegt und immer schon nahegelegt hat, behauptet er, sind auf der Hand liegende partielle Gemeinsamkeiten des Spielfilms einerseits mit dem Theater (er setzt wie die Theateraufführung das "In-Szene-Setzen" einer fiktiven Handlung mit Schauspielern voraus), andererseits mit der Erzählliteratur (die wie der Spielfilm den Schein des Lebens erzeugt, indem sie Figuren und ihr Tun erzählt und ihre "Welt" vergegenwärtigt).

³⁶⁶ Joachim Paech: Vom Feuilletonroman zum Fernsehspiel. In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. 5. Auflage. Hrsg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 360-375. Neue Technologien (16 mm Schmalfilm und später Video) geben dem filmenden Autor zwar neue Möglichkeiten des Erzählens mit der **Kamera**. Falsch ist die Meinung Paul Wegeners, dass "der eigentliche Dichter des Films die Kamera sein muß". Zit. nach Ludwig Greve, Margot Pehle und Heidi Westhoff (Hrsg.): Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs Marbach. München/Stuttgart 1976, S. 118. Wir lachen über den, welcher ein Rad nicht aufhalten kann und sagt: "**Ich will**, dass es rolle"; und über den, welcher im Ringkampf niedergeworfen wird und sagt: "Hier liege ich, aber ich will hier liegen!" Aber, trotz allem Gelächter! Der eigentliche Dichter des Films muss, unseres Erachtens, dieses magische Wort ("ich will") bzw. die **Fiktion** sein.

Literaturgeschichte des Films ist, soweit wir sehen, kein nivelliertes Feld zahlloser gleichberechtigter Werke und Autoren. Es gibt Sinnzusammenhänge, die nur von wenigen erreicht werden. Vor allem gibt es eine Theorie der Literaturverfilmung. Die folgende Feststellung Helmut Kreuzers gehört zu dieser Theorie. "Es gab und gibt aber starke Gründe", plädiert Helmut Kreuzer für die Literaturverfilmung, "nicht **nur** sogenannte Originaldrehbücher für den Kamerakünstler zu schreiben, sondern auch Dramen und Romane für ihn **umzuschreiben**. Die Filmemacher hatten in dem historischen Moment, in dem die Filme lang genug wurden, um von der Varietätenschau zum Spielfilm überzugehen, ein Bedürfnis nach größeren Handlungsentwürfen; sie entwickelten den notorischen 'Stoffhunger', der bis heute ihr Verhältnis zur Literatur in hohem Grade bestimmt."³⁶⁷



"Die Geste, der Ausdruck, die Träne, das Lächeln sprechen oft deutlicher als das geäußerte Wort."

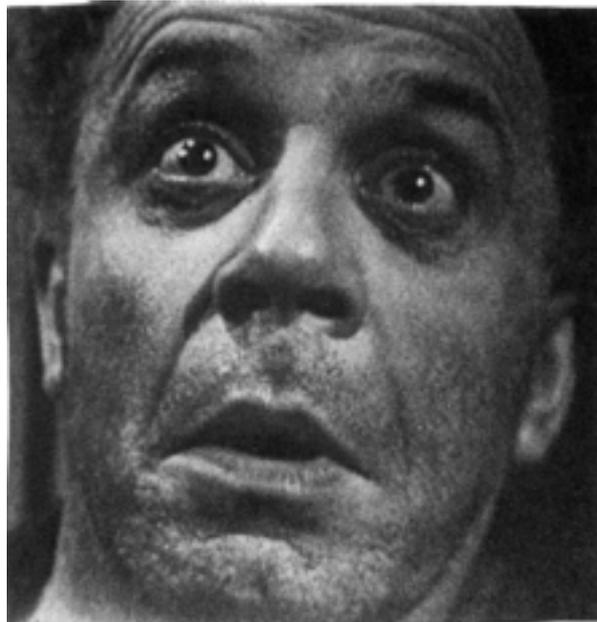
(Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 182)

Humphrey Bogart als Philip Marlowe mit Lauren Bacall in "The Big Sleep" (Howard Hawks, 1946).

Die Ruhe der Einsicht und des Einklangs mit der von ihr gesehenen Welt der Literatur, dann der Drang ins Weite, dann das fragende Stehen an der Grenze - alles das ist **Käte Hamburgers Theorie der Dichtungsgattungen**. Käte Hamburgers Forschung erfolgt in Stufen der Nähe und Ferne. Käte Hamburger

³⁶⁷ Helmut Kreuzer: Literaturverfilmung. In: Ders.: Aufklärung über Literatur. Bd. 1. Epochen. Probleme. Tendenzen. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Peter Seibert, Rolf Bäumer und Georg Bollenbeck. Heidelberg 1992, S. 257. "Dem Fernsehen, das die Fessel der 'geschlossenen Kreise' nicht kennt, wird demnach zugetraut", stellt Peter Seibert in seiner Studie über die Kulturmagazine fest, "daß es durch die bloße Vermittlung der Produktionen der 'heutigen Künstler' dieser Kunst und Kultur deren konstatierte Esoterik abstreift. 'Kritisch' haben dabei die Kulturmagazine den aktuellen Entwicklungen und Erscheinungen auf dem Kultursektor nur insofern zu begegnen, als diese 'Kritik' ('kritische Informationen') die Gewinnung eines breiten Publikums für die neuesten kulturellen Produktionen fördert." Peter Seibert: Die Musen, das Medium und die Massen. Zu den Kulturmagazinen im Fernsehen der Bundesrepublik. In: Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. Hrsg. von Helmut Kreuzer und Karl Prümm. Stuttgart 1979, S. 379.

weiß, womit sie es jeweils zu tun hat, wenn sie in den Texten forscht. Aber hervorzuheben sind die Augenblicke des Einverständnisses ihrer Theorie mit der "Poetik" des Aristoteles. Da leuchtet auf, was ihrer Theorie den Sinn gibt und sie zugleich zur Einheit bringt. Ihrer Ansicht nach ist es kein Zufall, dass die Filmgesellschaften die Verfilmung von Romanen bevorzugen. Der Roman bietet dem Film eine bessere Grundlage als das Drama. Denn dieser kann weitgehend den Schilderungen des Romans folgen und sie im Bild zeigen. Das Filmbild ist wie die Erzählfunktion in der Lage, nicht nur tote Dinge, sondern auch schweigende Personen - wandernd, sitzend, sinnend, stumm beschäftigt - zu zeigen. Als Bild macht das Filmbild vor der Grenze halt, jenseits welcher der Bereich der Vorstellung, des beziehenden Denkens beginnt. Darum ist die Eigenschaft des Filmbilds als Bild der Grund dafür, dass ein verfilmter Roman zu wesentlichen Teilen wiederum auf die Struktur des Dramas, genauer des Theaterstücks, reduziert ist. Dementsprechend bedeutet das Filmbild, "daß wir den Film wie das Theaterstück nur wahrnehmend, sehend und hörend, aufnehmen"³⁶⁸. Die epische Fiktion ist der einzige Ort im System der Sprache, wo Menschen in ihrem inneren Leben, ihrem wortlosen Denken und Fühlen dargestellt werden können.



"Ein verfilmtes Drama wird episiert."

(Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 183)

George Rose in Samuel Becketts "Eh Joe" (New York Television Theatre, 18. April 1966. Produktion: Glenn Jordan; Regie: Alan Schneider).

Abschließend sei betont: "Das bewegte Bild ist die Ursache dafür, daß der Film sowohl episierte Dramatik wie aber auch dramatisierte Epik ist. Der Faktor des Bewegteins der filmischen Photographie macht diese zu einer Erzählfunktion, die auch den Schauspieler weitgehend zu einer epischen Figur macht. Der

³⁶⁸ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 183.

Faktor des Bildseins der Photographie beschränkt die Menschengestaltung des Films dennoch auf die dramatische, d. i. dialogische Form und beraubt dazu die Schilderung der dinglichen Welt ihrer ursächlichen Struktur. Dramatik und Epik verschmelzen in Film zur Sonderform der episierten Dramatik und dramatisierten Epik."³⁶⁹

Käte Hamburgers Phänomenologie der Dichtung und der Wirklichkeit geht einen Weg, auf dem jeder Schritt durch einen späteren übertroffen wird. Der Fortschrittsprozess ist für sie darum ein wesentlicher Gesichtspunkt. Und unter diesem Gesichtspunkt gehört auch die filmische Fiktion in den logischen Bereich der literarischen Fiktion. Die filmische Fiktion ist als solche nicht bedingt durch das technische Mittel der bewegten Photographie, das die Erzählfunktion teilweise ersetzt, sondern gleichfalls durch den dichtenden "**Mimesis-Trieb**" (sowohl für die epische und dramatische als auch für die filmische Fiktion ist der "Mimesis-Trieb" das Primäre). Verbinden wir mit dem Film den Sinn der Fiktion, erweitert er sich und offenbart, dass die Scheinwirklichkeit "eben darum weil sie Schein, Nicht-Wirklichkeit ist, die Seinsweise des Symbols hat"³⁷⁰.



"Die Wirklichkeit selbst **ist** nur, aber **bedeutet** nicht. Nur das Nicht-Wirkliche hat die Macht, das Wirkliche in Sinn, Bedeutung zu verwandeln."

(Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 186)

Ingmar Bergman benutzt in seinen Filmen oft Särgе und Leichen als **Symbole**. Hier sehen wir Liv Ullmann in "Ansikte mot Ansikte" (1975).

³⁶⁹ Ebd., S. 185. Käte Hamburger gelangt zu dem Ergebnis, dass eine bildhafte Szenerie aus dem "Josephroman" Thomas Manns ohne weiteres als ein eindrucksvolles farbenfilmisches Bild gedacht werden kann. Aber die episch aufgebaute Szenerie vermittelt dennoch ein anderes Erlebnis als die als Bild gesehene. Der Faktor, der in der Romanszene hinzukommt, ist der beziehend interpretierende. Die Interpretation des Erzählens beschränkt sich hier auf durchaus gegenstandsnahe Mittel, ohne Metaphorik oder andere Umschreibungen. Ja, die Situation selbst erscheint nicht in bildhafter Verfestigung, sondern in ihrer gewissermaßen ursächlichen Struktur.

³⁷⁰ Ebd., S. 186.

3.4. DIE LOGIK DER LYRISCHEN GATTUNG - DAS AUSSAGESUBJEKT

3.4.1. MAGNA DISCORDIA

"Auch `intentional` reicht nicht aus zur Beschreibung von Dichtwerken. Die Lyrik [ist] keine Fiktion, daher passt `intentional` nicht."³⁷¹

Ein tiefer **Wirklichkeitscharakter** eignet der Lyrik ebenso gut wie ein tiefer **Sinnzusammenhang**. Die Lyrik aber kennt das Gesetz der Fiktion nicht. Dieses Gesetz wird in der Literatur erst wirksam, wenn fiktive Personen erschaffen werden. Die Lyrik aber kennt fiktive Personen nicht. Durch die Sprache als Material und Instrument der Dichtung verwandelt sich "die gestaltenschaffende Werkstatt des Poietes oder des Mimetes"³⁷². Die Lyrik aber kennt "die gestaltenschaffende Werkstatt des Poietes oder des Mimetes" nicht. "Es gehört zu den schwierigsten Aufgaben der literarischen Kritik", schreibt Käte Hamburger 1948 in ihrem Aufsatz "Zum Gedicht Werner Bergengruens", "ein lyrisches Werk anzuzeigen, Sammlungen von Gedichten, von denen jedes einzelne `für sich` und auch `an sich` ist, Gebilde aus dem Augenblick, aus einem unwiederholbaren Zustand des Schauens, Fühlens, Denkens, Träumens geboren."³⁷³ Deshalb ist Heinz Toni Hamm Recht zu geben, wenn er den lyrischen Vorgang polemisch so charakterisiert: "Gedichte fallen nicht vom Himmel, sie werden nicht durch den Finger des Heiligen Geistes geschrieben, auch nicht von göttlichen Musen eingehaucht. Ein sterblicher Autor kreierte das Gedicht, und die Frage, wie dieser Autor im Gedicht erscheint, ist bedenkenswert."³⁷⁴

Für Käte Hamburger, und das ist ein springender Punkt ihrer Lyriktheorie, stellt sich nur für die Lyrik ein Zusammenhang her von Kunst und Leben durch die Form des Aussage-Ich. "Eine fiktionale Dichtung kann noch so symboldunkel sein", erkannte Käte Hamburger schon in der ersten Auflage der "Logik der Dichtung" (1957), "sie ist dennoch ein durch und durch rationales und darum prinzipiell erkennbares Gebilde. Ein lyrisches Gedicht dagegen ist offen nach dem Erlebnis des Aussage-Ich hin, und das ist dem letztlich irrationalen Leben,

³⁷¹ Käte Hamburger: "Literaturtheoretische Übungen, Fiktionstheorie, Ironie/Humor". Vorarbeiten. In: Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.158.

³⁷² Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 188.

³⁷³ Käte Hamburger: Zum Gedicht Werner Bergengruens. In: Hamburger akademische Rundschau 3 (1948/49), S. 371.

³⁷⁴ Heinz Toni Hamm: Poesie und kommunikative Praxis. Heidelberg 1981, S. 168.

dem Leben des Dichters."³⁷⁵ Dementsprechend definiert das Vorhandensein eines lyrischen Ichs das Gedicht gegenüber anderen Gattungen.

Seitdem **der Begriff des lyrischen Ichs** 1910 von Margarete Susman eingeführt wurde, um eine "Grenze zwischen Wirklichkeit und Kunst" festzulegen,³⁷⁶ erfreut er sich in sehr vielen literaturwissenschaftlichen Arbeiten, nach Anthony Stephens, einer manchmal trügerischen Selbstverständlichkeit: "es `gibt` ein lyrisches Ich, so wie es einen Weihnachtsmann `gibt`"³⁷⁷. Gegen Anthony Stephens' "Überlegungen zum lyrischen Ich" ist einzuwenden, dass das lyrische Ich nicht nur in der kritischen Reflexion, sondern auch in den Gedichten selbst existiert. Das lyrische Ich bzw. das lyrische Aussagesubjekt ist das Organ, durch das der Leser den lyrischen Weltraum und alle seine Gehalte ergreift. Als Grund der lyrischen Gattung formt das lyrische Aussagesubjekt die lyrische Aussage, auch wenn diese Aussage die bestimmten fiktionalen Gestalten der Literatur und damit scheinbar die Literatur selbst verlassen hat. Man darf aber präjudizieren:

Die Kraft der lyrischen Aussage, die Autorität des lyrischen Aussagesubjekts, die Strenge der lyrischen Strukturformel bestimmen **Käte Hamburgers Logik der lyrischen Gattung**.

Den logischen Ort der Lyrik in einer "Poetik der reinen Bewegung" bezeichnend, stellt Ulrich Schödlbauer fest: "Der Schlaf der Vernunft - so urteilt rückblickend das achtzehnte Jahrhundert - erzeugt emblematische Ungeheuer: die Poesie verrät sich und gibt gerade dadurch der erwachenden Vernunft Gelegenheit, sie neu zu enträtseln."³⁷⁸ Der Schlaf der Fiktion - so könnte man

³⁷⁵ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957, S. 243-255. Siehe dazu Klaus-Dieter Hähnel: Tradition und Entwicklung des Lyrikbegriffs. Typologische Untersuchungen zur Geschichte der neueren deutschen Lyrik. Berlin 1988, S. 16 ff.

³⁷⁶ Vgl. Anthony Stephens: Überlegungen zum lyrischen Ich. In: Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Dichtung. Ulrich Fülleborn zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Theo Ulm und Gerd Hemmerich. München 1982, S. 53-69.

³⁷⁷ Ebd., S. 53-55. Für Anthony Stephens ist es keineswegs verwunderlich, dass das lyrische Ich heute ein ambivalentes Dasein führt: von den einen totgesagt oder als Überbleibsel der symbolistischen Epoche in der Lyrik und der Lyriktheorie abgetan, behält es doch für andere volle Aktualität. Die zwei ausführlichsten Darstellungen des lyrischen Ichs - von Käte Hamburger (Die Logik der Dichtung, 2., stark veränderte Auflage. Stuttgart 1968) und Karl Pestalozzi (Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin 1970) liegen so weit auseinander, dass keine Vermittlung möglich scheint. Während für Käte Hamburger die Aussage eines lyrischen Ichs das Gedicht gegenüber anderen Gattungen definiert, und seine weitere Qualifikation als "**Aussagesubjekt**" den fundamentalen Unterschied zwischen lyrischen und fiktionalen Texten begründen soll, ist der Begriff für Pestalozzi sowohl zeitbedingt als auch inhaltsbezogen. Für ihn gibt es erst seit Schiller ein lyrisches Ich in der deutschen Lyrik, und dieses verwirklicht sich nur im Zusammenhang mit dem thematischen Element der "Erhebung". Jürgen Peper (Transzendente Struktur und lyrisches Ich. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 46 (1972), S. 381-434.) kombiniert Elemente beider Betrachtungsweisen, indem er anfangs das lyrische Ich mittels "transzendentaler", d. h. "vor aller Erfahrung im Bewußtsein liegender", Strukturen zu erfassen sucht, um dann im Verlauf seiner Analysen sich eher für die Darstellung eines sich wandelnden "historischen Kultursubjekts" zu entscheiden.

³⁷⁸ Ulrich Schödlbauer: Entwurf der Lyrik. Berlin 1994, S. 173. Siehe dazu Carsten Zelle: Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitingen. In: Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Hrsg. von Christine Pries. Weinheim 1989, S. 55-73.

auch sagen - erzeugt die lyrische Subjekt-Objekt-Spaltung: der Schlaf der Fiktion hebt die lyrische Aussage heraus aus der Fesselung an das Objekt und aus der Beschränkung im Subjekt. Denn die lyrische Aussage schließt das Subjekt und Objekt ein, in die sie sich spaltet, wenn sie sich offenbar wird. Damit ist das Wesentliche noch nicht gesagt. Wenn die Fiktion schläft, sehen wir den "focus on the message for its own sake"³⁷⁹ mit der emotiven Funktion nicht, wie Barbara Wiedemann in ihrem Aufsatz "Von Fischen und Vögeln. Überlegungen zum modernen Gedichtbegriff" meint. Barbara Wiedemann weiß, dass Käte Hamburgers Gattungstheorie ganz besonders hinsichtlich ihrer Lyrikdefinition zu den Theorien gehört, die nach Hempfer als falsifiziert zu gelten haben. Aber sie weiß nicht, "warum sie [Käte Hamburger] eine `Prosaform` wie Trakls `Offenbarung und Untergang` als `spezifisch lyrisch` akzeptieren kann, Ponges Texte jedoch `schon jenseits der Grenze der lyrischen Aussage im Gebiet der mitteilenden` ansiedelt"³⁸⁰. Käte Hamburgers Wertung von Ponges Text zeigt nicht "eine Schwäche des Modells"³⁸¹ an, wie Barbara Wiedemann meint, sondern eine Stärke der lyrischen Strukturformel Käte Hamburgers, die wir im zweiten Teil zu entdecken versuchen.

Das Kriterium der Wirklichkeitsaussage ermöglicht unseres Erachtens die Orientierung in der lyrischen Welt, die lyrische Aussage erkennend, das lyrische Aussagesubjekt gestaltend, die lyrische Subjekt-Objekt-Polarität beherrschend. Fiktionen sind zu durchbrechen, um die Lyrik selber zu fassen. Fiktionen sind zu durchbrechen, um die Logik der lyrischen Gattung zu begreifen. Fiktionen sind zu durchbrechen, um das lyrische Aussagesubjekt zu finden.

Was ist erkennbar, wenn die Fiktion schläft?

"Sein Selbst und die Sonne: eins,
Und seine Gedichte, Machwerk des Selbst,
Waren nicht minder Machwerk der Sonne."³⁸²

³⁷⁹ Roman Jakobson: Linguistics and Poetics. In: Ders.: Selected Writings. Bd. 3. Hrsg. von Stephen Rudy. Haag, Paris, New York 1971-1988, S. 25.

³⁸⁰ Barbara Wiedemann: Von Fischen und Vögeln. Überlegungen zum modernen Gedichtbegriff. In: Poetica 27 (1995), S. 396-432.

³⁸¹ Ebd., S. 425.

³⁸² Stevens: The Planet on the Table. Zit. nach Harold Bloom: Eine Topographie des Fehllesens. Übersetzt von Isabella Mayr. Frankfurt am Main 1997, S. 38. Stevens ist für Harold Bloom "ein hoffnungsloser und unfreiwilliger Transzendentalist, der `das tote Glas` der Objektwelt oder des Nicht-Ich zurückweist und seinen Blick statt dessen auf den Himmel richtet, den `schrecklichen Spiegel`, der schrecklich ist, weil er entweder den Riesen der eigenen Imagination spiegelt oder den Zwerg eines Selbst im Prozeß der Desintegration." Ebd., S. 36. Dabei hat Stevens, wie Harold Bloom meint, eine vollendete Version des Selbst in "The Planet on the Table" gesehen. Merkwürdig. Das Selbst als solches für vollendetes Sein zu halten, das ist unseres Erachtens das Wesen aller Dogmatik. Im Medium des gegenständlich bestimmten Selbst und nur in ihm erfolgt **der Aufschwung des Ichs in das Lyrische**. Durch Sprache und Gegenständlichkeit gewinnt das Ich seine Bestimmtheit und damit Endlichkeit. Wir sind unvollkommen. Unsere Machwerke sind unvollkommen. Daher der Drang in uns zur Vollkommenheit. Dieses Ziel kann aber nicht erreicht werden, indem wir die Symbole als materielle Leibhaftigkeit für real halten. Dieses Ziel braucht keine leblose "Disziplin". Dieses Ziel verstehen ist der Beginn der literarischen Kunst. Dieses Ziel erreichen ist das Ende der literarischen Kunst. Das lyrische Ich kann dieses Ziel artikulieren. In diesem Sinn gilt unser Wort: Hier ist Wirklichkeit, Nähe, Fülle, Leben der lyrischen Gattung.

"The Planet on the Table" vermittelt eine neue Erfahrung und eine neue Welt. So liest man in Hiltrud Gnügs Aufsatz "Was heißt `Neue Subjektivität`?": "Das lyrische Subjekt nimmt sich als Medium, es verkündet keine Theoreme, sondern lichtet Wirklichkeit ab."³⁸³ Wo aber liegt der logische Ort der Lyrik im System der Dichtung?

Die **magna discordia**, die in der berühmten Stuttgarter Diskussion angeregt wurde, hilft uns, den logischen Ort der Lyrik im System der Dichtung zu fixieren. Den exakten Verlauf der Diskussion stellt Helmut Kreuzer in seiner Studie "Veränderungen des Literaturbegriffs. Fünf Beiträge zu aktuellen Problemen der Literaturwissenschaft" vor. Im Januar 1964 entfesselte der Herausgeber des Sammelbands "Literatur und Dichtung", Horst Rüdiger, in der "Stuttgarter Zeitung" eine vielbeachtete Diskussion über den Literaturbegriff, an der sich Ludwig Marcuse, Benno von Wiese, Herbert Singer, Dolf Sternberger, Carl Dahlhaus, Fritz Martini, Käte Hamburger, Fritz Schalk und Wolfgang Schadewaldt beteiligten. Horst Rüdiger setzte sich dafür ein, die Literaturgeschichte und -theorie nicht auf das Gebiet zu begrenzen, das im Deutschen als Dichtung bezeichnet wird, also die epische, dramatische und lyrische Gattung, sondern in sie auch solche Werke einzubeziehen, die "wenn auch Nicht-Dichtung, ausnahmslos Literatur"³⁸⁴ sind, und das heißt, wie er formulierte, das "Wort eines jeden Autors, der seinen Gegenstand in eine angemessene Form zu bringen vermag", "als sprachliches Kunstwerk gelten"³⁸⁵ zu lassen. Rüdiger wendet sich dabei besonders gegen die Definition von Wellek und Warren in "Theory of Literature", die zur Literatur nur die traditionellen Gattungen zählen und für das, was sie zur Literatur macht, das Kriterium der Fiktionalität aufstellen, wobei sie betonen, dass dies nur ein rein beschreibendes, klassifizierendes, kein wertendes Kriterium sei.

Herbert Singer stimmt Rüdiger zu, nur dass er das Kriterium der angemessenen Form durch das der Sprachartistik ersetzt wissen will. Eine Gegenpartei bilden Käte Hamburger und Carl Dahlhaus, die den kategorialen Unterschied zwischen Dichtung (als Lyrik, Epik, Dramatik) und theoretisch-wissenschaftlicher Prosa hervorheben. Die ästhetischen Qualitäten der letzteren seien akzidentell und insofern unangemessen als Kriterien ihrer Wertung. "Das Wort Dichtung", sagt Käte Hamburger, "etwa in Buchtiteln wie `Geschichte der deutschen Dichtung` (Gervinus u. a.), `Die Wissenschaft von der Dichtung` (J. Petersen), `Das

Das lyrische Ich ist die Stätte, an der und durch die alles in der Dichtung wirklich ist, was für uns überhaupt ist. Das lyrische Ich verkennen würde für uns bedeuten, in die Nicht-Wirklichkeit zu sinken. Was das lyrische Ich sei und sein könne, ist eine Grundfrage für die Literaturtheoretiker.

³⁸³ Hiltrud Gnüg: Was heißt "Neue Subjektivität"? Zit. nach Anthony Stephens: Überlegungen zum lyrischen Ich. In: Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Dichtung. Ulrich Fülleborn zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Theo Ulm und Gerd Hemmerich. München 1982, S. 53.

³⁸⁴ Horst Rüdiger: Was ist Literatur? Versuch einer Begriffsbestimmung. In: Stuttgarter Zeitung. 11.1.1964, S. 26-32.

³⁸⁵ Ebd., S. 26-32.

Erlebnis und die Dichtung` (W. Dilthey), `Die Dichtung` (H. Seidler), `Mathematik und Dichtung` (Hrsg. H. Kreuzer/R. Gunzenhäuser) kann in allen anderen Sprachen nur mit Literatur übersetzt werden. Und obwohl in vielen Fällen auch im Deutschen Literatur etwa für die Geschichte der deutschen (bzw. einer anderen) Literatur stehen kann, und auch bei uns das Fach Literaturwissenschaft heißt, so geht dies in den Fällen der anderen genannten Buchtitel nicht. Die Zusammenstellung `Das Erlebnis und die Literatur` oder `Mathematik und Literatur` trifft den Sachverhalt nicht, und zwar, wie vorwegnehmend gesagt sei, deshalb nicht, weil der Begriff Literatur in diesem Falle zu weit ist."³⁸⁶

Kann man von der epischen Literatur reden? Allerdings. Kann man von der dramatischen Literatur reden? Ja sicher. Kann man von der filmischen Literatur reden? Natürlich. Kann man von der lyrischen Literatur reden? Ausgeschlossen. Oder doch? Der Begriff **Literatur** ist so selbstverständlich geworden, dass sein Rätsel kaum zu spüren ist. Der Begriff Literatur hat seine ursprüngliche Bedeutung ("littera", "Buchstabe", "Geschriebenes", "Schrift") bewahrt. Der Begriff Literatur kann die lyrische Subjekt-Objekt-Spaltung nicht erfassen. Woran liegt das? Es gibt - wie Käte Hamburger denkt - kein Gedicht ohne das lyrische Aussagesubjekt und kein lyrisches Aussagesubjekt ohne Gedicht. An diesem Punkt unserer Analyse sei eingefügt, wie Helmut Kreuzer die Stuttgarter Diskussion begründet:

"Es sind zwei Bündel von Kriterien, die hier - und in anderen Beiträgen - immer wiederkehren und zum Teil gegeneinander ausgespielt werden: die Fiktionalität, der Schein- und Spielcharakter von Künsten oder Gattungen einerseits, die gebundene Rede, der literarische `Stil`, die Sprachkunst andererseits. [...] Daß in der Stuttgarter Diskussion niemand als Verfechter des Kriteriums der gebundenen Rede auftrat, ist nicht weiter überraschend nach einer hundertjährigen Rebellion gegen Reim und Metrik in der Lyrik und einem hundertjährigen Hinschwinden von Verserzählung und Versdrama."³⁸⁷

"Wie hebt sich die lyrische Aussage von der allgemeinen nichtlyrischen ab?"³⁸⁸ - das ist die Hauptfrage, die Käte Hamburger über die lyrische oder existentielle Gattung in der ersten Auflage der "Logik der Dichtung" (1957) stellt. Noch 1956 aber weist Käte Hamburger in ihrer Rezension zu Fritz Martinis „Das

³⁸⁶ Käte Hamburger: Das Wort Dichtung. In: Dies.: Kleine Schriften. Stuttgart 1976, S. 4.

³⁸⁷ Helmut Kreuzer: Zum Literaturbegriff der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland. In: Ders.: Veränderungen des Literaturbegriffs. Göttingen 1975, S. 68 ff.

³⁸⁸ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957, S. 161. "Wo aber finden wir die entscheidenden Kriterien? Ja, gibt es überhaupt Kriterien der Art wie sie im Falle der fiktionalen Gattung das Verhalten des Präteritums uns zur Verfügung stellte? Es gibt solche Kriterien in der Tat, und es nimmt nicht wunder, daß es wiederum das logische Aussagesubjekt ist, das sie enthält: das lyrische Ich, wie wir diesmal der allgemeinen Tradition folgend sagen dürfen, wenn wir es auch auf eine methodisch andre Weise, als es zu geschehen pflegt, zu bestimmen haben werden." Ebd., S. 162.

Wagnis der Sprache" darauf hin, dass "für die Lyrik - zu der wesensmässig auch die Ideen- und Erkenntnislyrik, auch der `Zarathustra` gehört - die Kategorie der Aussage konstituierend ist, für erzählende (epische) und dramatische Dichtung die der Mimesis (wie Aristoteles sie genannt hat) oder Fiktion; und zu ihr steht die Sprache im eigentlichen Sinne des Wortes im Verhältnis des `Materials`"³⁸⁹. Die besondere Problematik der Lyriktheorien hängt mit der kategorialen Unterschiedenheit der lyrischen Gattung von den fiktionalen, d. h. der epischen, der dramatischen und der filmischen Gattung zusammen. 1970 hat Käte Hamburger in ihrer Rezension zu Hilde Domin's „Wozu Lyrik heute?“ diesen Unterschied dergestalt formuliert, dass die erzählend oder dramatechnisch errichteten fiktiven Welten von ihrem Autor so abgelöst sind wie ein Gemälde von seinem Maler, das lyrische Gedicht dagegen die Aussage des lyrischen Ichs ist. Paul Valéry hat in seinem "Propos sur la poésie" den einschränkenden Satz geschrieben: "Il n'y eût jamais eu de poètes si l'on eût eu conscience des problèmes à résoudre."³⁹⁰ Aber die aus ihrer Praxis gewonnenen oder auf sie angewandten Theorien von Erzählern und, häufiger und entscheidender, von Dramatikern - von Corneille und Schiller bis Brecht - scheinen ein andersartiges Phänomen zu sein. Mit Käte Hamburgers prägnantem Wort: "Die Bemerkung Valéry's hätte hier keine Gültigkeit."³⁹¹ "Dies, ich bitte es zu beachten", sagt Walter Höllerer in seiner "Theorie der modernen Lyrik", "ist ein moderner Zug. [...] Wir stoßen hier auf eine entscheidende Eigentümlichkeit des modernen lyrischen Ich. Außer Valéry nenne ich Eliot, Mallarmé, Baudelaire, Ezra Pound, auch Poe, und dann die Surrealisten. Sie waren und sind alle an dem Prozeß des Dichtens ebenso interessiert wie an dem Opus selbst."³⁹²

Blicken wir zurück auf den Hegelschen Satz, dass die Poesie diejenige besondere Kunst sei, bei der die Kunst sich aufzulösen beginnt und in die Prosa des wissenschaftlichen Denkens übergeht, so gelingt es, nach Käte Hamburger, auf der Grundlage der sprachtheoretischen Untersuchungen, nunmehr festzustellen, wo und wieweit dieser Satz gültig ist und wo und wieweit nicht. Hegels Satz hat seine Gültigkeit eben dort, wo Aristoteles die Grenze zwischen mimetischer und elegischer Kunst setzt. Hegels Satz gilt nicht für den Bereich

³⁸⁹ Käte Hamburger: Fritz Martini: Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. In: Orbis Litterarum 11 (1956), S. 251-254. Käte Hamburger betonte schon in dieser Rezension ausdrücklich, dass die Prosa des epischen Dichters (auch in versifizierter Form wie im Versepos) eine andere Funktion und Beschaffenheit hat als die versifizierte Form eines lyrischen Gedichts. "Und nicht nur für die erzählende sondern auch für die dramatische Dichtung als Sprachkunstwerk", stellte Käte Hamburger fest, "besteht die auf den ersten Blick paradoxe Tatsache, daß das erzählend bzw. dramatisch Dargestellte zwar nur kraft dessen `ist`, daß es sprachlich hervorgebracht ist, dennoch aber das es hervorbringende, erzeugende `Wort` nicht in derselben Weise mit ihm identisch ist wie das Wort des lyrischen Gedichts, im weiteren Sinne der lyrischen Aussage mit dem Sinn, den es ausdrückt." Ebd., S. 253.

³⁹⁰ Paul Valéry: Propos sur la poésie. Zit. nach Käte Hamburger: Hilde Domin: Wozu Lyrik heute? Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft. In: Poetica 3 (1970), S. 310.

³⁹¹ Ebd., S. 310-315.

³⁹² Walter Höllerer: Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik. I. Reinbek bei Hamburg 1965, S. 198.

der Dichtung, wo dieser ein Bereich der Mimesis ist. "Hier verhindert die unüberschreitbare Grenze", so Käte Hamburger, "daß Dichtung in die `Prosa des wissenschaftlichen Denkens`, d. h. also ins Aussagesystem, übergehen kann."³⁹³ Aber wann hat man es mit einem lyrischen Ich oder Aussagesubjekt zu tun und wann nicht? Um das Gedicht als Aussage eines lyrischen Aussagesubjekts zu veranschaulichen, sollen drei Beispiele angeführt werden:

"1. Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser, so schreiet meine Seele, Gott, zu Dir. Meine Seele dürstet nach Gott, nach dem lebendigen Gott. Wann werde ich dahin kommen, daß ich Gottes Angesicht schaue?

(Psalm 42, 2, 3)

2. Wenn ich ihn nur habe
Wenn er mein nur ist,
Wenn mein Herz bis hin zum Grabe
Seine Treue nie vergißt:
Weiß ich nichts von Leide,
Fühle nichts als Andacht, Lieb` und Freude.
[...]

Wenn ich ihn nur habe,
Hab` ich auch die Welt;
Selig wie ein Himmelsknabe,
Der der Jungfrau Schleier hält.
Hingesenkt im Schauen
Kann mir vor dem Irdischen nicht grauen.

Wo ich ihn nur habe,
Ist mein Vaterland;
Und es fällt mir jede Gabe
Wie ein Erbteil in die Hand;
Längst vermißte Brüder
Find` ich nun in seinen Jüngern wieder.

(Friedrich von Hardenberg: "Geistliche Lieder")³⁹⁴

³⁹³ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 188. "Zwar bezieht er sich [Wolfgang Kayser, der das Wesen des Lyrischen als `Verinnerung alles Gegenständlichen` bestimmt] nicht direkt auf Hegel", wie Günter Saße meint, "sondern auf den Staigerschen Versuch einer vom konkreten Werk absehenden, auf Heidegger zurückgehenden, anthropologischen Bestimmung des Lyrischen, doch scheint bei ihm wie auch bei Staiger das Hegelsche Muster durch." Vgl. Günter Saße: Sprache und Kritik. Untersuchung zur Sprachkritik der Moderne. Göttingen 1977, S. 138.

³⁹⁴ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 191-196.

"3. Gewiß, so liebt ein Freund den Freund,
Wie ich dich liebe, Rätselleben,
Ob ich in dir gejauchzt, geweint,
Ob du mir Glück, ob Schmerz gegeben.

Ich liebe dich samt deinem Harme;
Und wenn du mich vernichten muß,
Entreiß mich deinem Arme
Wie Freund sich reißt von Freundesbrust."³⁹⁵

(Lou Andreas-Salomé: "Lebensgebet")

Der Psalm Davids, das "Geistliche Lied" Hardenbergs und das lebensfromme Gedicht Lous bieten sich in der Form dar, in der die Mehrheit lyrischer Gedichte auftritt: in der Ichform, als Aussage eines in diesem Fall preisenden, bittenden, betenden, seinen Glauben bekennenden Ichs. Käte Hamburger stellt in der "Logik der Dichtung" jedoch fest, dass Psalmen und Kirchenlieder nicht in den Bereich der Lyrik als Gattung gehören. Das beruht auf dem Aussagesubjekt, das hier erscheint. Es ist ein pragmatisches Aussagesubjekt und als solches objektiv ausgerichtet wie das historische und das theoretische Aussagesubjekt. Und in der Tat ändern Psalmen und Kirchenlieder ihren Charakter, wenn sie uns nicht im gottesdienstlichen Ritual und im Gesangbuch, sondern in den Werken der Dichter begegnen.

Für denjenigen, der z. B. das Kirchenlied "Wenn ich ihn nur habe/ Wenn er mein nur ist/ ..." niemals in der Kirche, sondern nur als Gedicht, als das fünfte der "Geistlichen Lieder" des Novalis im Rahmen von dessen Gedichtsammlung erlebt hat, ist es völlig aus dem Wirklichkeitszusammenhang des protestantischen Gottesdienstes entrückt. Er erlebt seinen religiösen Gehalt als Erlebnis des lyrischen Ichs, das seiner Frömmigkeit diesen und keinen anderen Ausdruck, diese und keine andere Form gibt. Wie kommt dieses Phänomen zustande? Durch nichts anderes als den Kontext, in dem der Leser dieses Gedicht nun vorfindet.

In unserem dritten Beispiel, das sich in Käte Hamburgers "Logik der Dichtung" nicht findet, macht sich der Prozess bemerkbar, der die lyrische Aussage konstituiert und damit sozusagen den "eindeutigen" pragmatischen Zweck eines Gebets nicht mehr erfüllt. Dies Gedicht Lous, "Lebensgebet" betitelt, hat Nietzsche in Musik gesetzt, ein Gedicht, das im Gegensatz zu Nietzsches gewaltsamer Preisung und Verewigung des Lebens eine Art von Lebensfrömmigkeit ausspricht. Diese kann man vielleicht als Grundlage ihres sich immer stärker herausbildenden Interesses am Menschen, ja am Menschlich-

³⁹⁵ Lou Andreas-Salomé: Lebensgebet. Zit. nach Käte Hamburger: Lou Andreas-Salomé. In: Frauen. Porträts aus zwei Jahrhunderten. Hrsg. von Hans Jürgen Schultz. Stuttgart/Berlin 1981, S. 192.

Allzumenschlichen bezeichnen, das sie Jahrzehnte später die Psychoanalyse als eine Offenbarung begrüßen ließ. 1981 schreibt Käte Hamburger in ihrem Aufsatz "Lou Andreas-Salomé": "Wenn ihre kindliche, aber nie verlorene Erfahrung war, daß Gott nichts anderes als der Inbegriff der Wirklichkeit des diesseitigen Lebens sei, so konnte sie unmittelbar Nietzsches Lebensphilosophie, sein in den Mund Zarathustras gelegtes emphatisches Jasagen zum Leben verstehen, wenn sie auch gerade dem Emphatisch-Übersteigerten dieser Lebensmetaphysik nicht folgen konnte. [...] Auch sie sagte ja zum Leben, aber wußte schon als Einundzwanzigjährige, daß dies auch Jasagen zum Leid, das es bringt, zu seinem Ende, zum Tod bedeutet."³⁹⁶

Es ist unseres Erachtens ersichtlich, dass die Aussagen dieses Gedichts keinen Objekt- und d. h. auch keinen Mitteilungszusammenhang bilden, sondern etwas anderes, was Käte Hamburger als **Sinnzusammenhang** bezeichnet. Dieser Prozess geht zwischen Aussagesubjekt und -objekt vor. Die Aussagen haben sich aus dem Objektpol zurückgezogen, sich zueinander hin geordnet und dabei Inhalte angenommen, die sich keineswegs auf den Objektzusammenhang beziehen. Man kann sagen: Im "Lebensgebet" wird die "fruchtbare Ich-Du-Spannung"³⁹⁷ von Freundschaft erfüllt!

"Gewiß, so liebt ein Freund den Freund,
Wie ich dich liebe, Rätselleben [...]"

"Gewiß bildet das Ich als solches den einen Pol", so reflektiert Willi Flemming. "Entscheidend ist aber der Gegenpol."³⁹⁸ Die Grundsituation aber sieht anders aus. Auch René Wellek denkt nicht scharfsinnig und subtil genug, um sich der Schwierigkeiten bewusst zu sein, die aus seiner Interpretation der Lyriktheorie Käte Hamburgers resultieren. "Aber für Käte Hamburger", sagt er, "ist nicht nur `Erlebnis` das Kriterium lyrischer Dichtung, sie vertritt auch die Anschauung, daß ein lyrisches Gedicht eine Funktion in der Wirklichkeit haben kann."³⁹⁹ Auf Seite 195 fixiert Käte Hamburger **den logischen Ort der Lyrik im System der Dichtung**. "Dieser Ort liegt", fasst Käte Hamburger zusammen, "im Aussagesystem der Sprache, im Unterschied von der fiktionalen Gattung, die von ihm abgetrennt ist. Aber er liegt im Aussagesystem an einer anderen Stelle als die mitteilenden Aussagen aller drei Kategorien, sozusagen jenseits der Grenze dieses Gebietes."⁴⁰⁰ Das lyrische Gedicht kann keine Funktion in der Wirklichkeit haben. Die Gefahr des Missverständnisses ist für Käte Hamburger hier groß, wenn ausgesprochen wird, dass jedes Aussagesubjekt, das sich als ein lyrisches setzt, d. h. eine lyrische (und keine historische, theoretische oder

³⁹⁶ Ebd., S. 191.

³⁹⁷ Willi Flemming: Das Problem von Dichtungsgattung und -art. In: Studium generale 12 (1959), S. 38-60.

³⁹⁸ Ebd., S. 53.

³⁹⁹ René Wellek: Gattungstheorie, das Lyrische und "Erlebnis". In: Ders.: Grenzziehungen. Beiträge zur Literaturkritik. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1972, S. 108.

⁴⁰⁰ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 195.

pragmatische) Aussage machen will, ein lyrisches Gebilde konstituiert. Es ist derselbe Prozess, der auch jeden Trivialroman in die episch fiktionale Gattung einordnet. Nur ist dort dieser Prozess greifbarer und ohne weiteres erkennbar, weil das fiktionale Erzählen die nachgewiesenen Merkmale aufweist, die es von der Wirklichkeitsaussage trennen. Solche Merkmale weist die logische Genesis des lyrischen Gedichts nicht auf. Aber wie ist die Gattung der Lyrik konstituiert? Warum erfahren wir das lyrische Gedicht als Aussage eines Aussagesubjekts? Was ist das vielumstrittene lyrische Ich?

Der Schädel, vor dem Rilke seine Pariser Nächte verbringt, zählt für Friedrich Kittler nur als hirnpfysiologisches Gehäuse.⁴⁰¹ Aber man muss genau lesen, um zu bemerken, dass der in der Geschichte der Lyrik wohl einzigartige Vers: "Durch alle Wesen reicht der eine Raum: /Weltinnenraum" sich von der transzendentalen Phänomenologie her erhellt. Käte Hamburger wagt die Meinung, "daß Husserl Rilke um diesen Begriff hätte beneiden, ja ihn durchaus selbst hätte bilden können. [...] Er bedeutet nicht Innenraum der Welt oder Weltraum des Inneren, sondern die korrelative und als solche subjektive Ganzheit von Welt und Innen, mit Husserl zu reden: das Universum der Gegenstands- und das der Ichpole."⁴⁰² Aber das Moment, das die lyrische Gattung von der epischen und dramatischen unterscheidet, erscheint nach Käte Hamburger an der Stelle, wo Schiller eben auf das Kriterium zu sprechen kommt, das in den Jahrzehnten, in denen eine Lyriktheorie sich zu konsolidieren begann, vor allem hervorgehoben wurde: die Empfindung oder Gemütsbewegung.⁴⁰³ Denn ohne dass das damals schon so benannt wurde, ist es das lyrische Ich, das dabei zur Rede stand und den Poetologen des 18. Jahrhunderts kaum weniger Kopfzerbrechen machte als den heutigen. Die größten aber machte es Schiller - ohne ihm freilich als Problem im modernen strukturellen Sinne bewusst zu werden. In seiner berühmten Rezension "Über Bürgers Gedichte" (1789) lehnt Schiller die allzu große Subjektivität und Individualität von Bürgers lyrischem Ich ab. Schillers Forderung, dass das lyrische Ich die Gattung Mensch repräsentieren müsse, weist darauf hin, dass die Lyrik als Gattung - wie Käte Hamburger in ihrer Studie "Schiller und die Lyrik" argumentiert - in der Betrachtungsweise Schillers keinen Raum hat.

Und es bedarf kaum einer besonderen Erwähnung, dass allen diesen Ansichten Käte Hamburgers eines gemeinsam ist: das Weitblickende und die Vostellungskraft ihrer Ideen. Dabei vermag **das lyrische Aussagesubjekt** die Subjekt-Objekt-Spaltung zu überschreiten zu einem völligen Einswerden von

⁴⁰¹ Friedrich Kittler: Gramophon. Film. Typewriter. Berlin 1986, S. 70.

⁴⁰² Käte Hamburger: Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes. In: Dies.: Philosophie der Dichter. Novalis Schiller Rilke. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1966, S. 136.

⁴⁰³ Käte Hamburger: Schiller und die Lyrik. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 16 (1972), S. 298-329.

Subjekt und Objekt, unter Verschwinden aller Gegenständlichkeit und unter Erlöschen des Ichs. Da öffnet sich das eigentliche Sein des Gedichts.

3.4.2. DANN WÄRE ES "KEIN GEDICHT MEHR"

Vom Präteritum zu sagen, es sei lyrisch,⁴⁰⁴ scheint uns absurd. "Das `lyrische Präteritum` ist nur einer der Auswege", wurde gesagt, "die sich dem Liebedichter bieten, der der Verwechslung der Darstellung eines fiktiven Zustandes mit vollziehenden, pragmatischen `Wirklichkeitsaussagen` vorbeugen will."⁴⁰⁵

Nicht immer ist der "parasitic use of language" im literaturtheoretischen Kontext so leicht erkennbar wie in dem angeführten Beispiel. Erst in der "Logik der Dichtung" wird es möglich, die Kluft zwischen dem lyrischen Aussagesubjekt und dem lyrischen Objekt zu überbrücken. So ändert sich die Zeitvorstellung in der Dichtung in etwas Wesentlichem: die Dichtung wird zeitlos, das heißt: Die "Gegenwart" der Lyrik ist ebenso "zeitlos" wie das "epische Präteritum" der Erzählung. Will man die logische Genesis des lyrischen Gedichts fassen, so gelangt man zuletzt wieder zu nichts anderem als zu dem lyrischen Aussagesubjekt. Das ist der allgemeinste Nenner der lyrischen Gedichte. Hier ein Beispiel. Es ist der 137. Psalm Davids, den Heine so weitersingt:

"Kennst du noch die alte Weise
Die im Anfang so elegisch
Greint und sumset, wie ein Kessel,
Welcher auf dem Herde kocht?

Lange schon, jahrtausendlang
Kochts in mir. Ein dunkles Wehe!
Und die Zeit leckt meine Wunde,
Wie der Hund die Schwären Hiobs."⁴⁰⁶

"Es ist das große Verdienst von Gerhard Storz", schreibt Käte Hamburger in ihrem Artikel "Die Freiheit, scherzend zu klagen", "daß er nicht nur zum erstenmal die Lyrik Heines als Gesamtphänomen dargestellt, sondern vor allem eben die Aufgabe, `nach dem Originalen und Singulären in Heines lyrischer Dichtkunst zu suchen`, in Angriff genommen und weitgehend gelöst hat."⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ Karl Maurer: Der Liebende im Präteritum. In: Poetica 5 (1972), S. 1-34.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 32.

⁴⁰⁶ Käte Hamburger: Heine und das Judentum. Stuttgart 1982, S. 16.

⁴⁰⁷ Käte Hamburger: Die Freiheit, scherzend zu klagen. Heinrich Heines Lyrik, interpretiert von Gerhard Storz. In: Stuttgarter Zeitung, 9. Oktober 1971, S. 52.

Tatsächlich bietet die literarische Erscheinung Heines das merkwürdige und fast paradoxe Bild dar, durchaus leicht verständlich und dennoch nicht leicht durchschaubar zu sein. Was aber besagen diese Verse von 1852, Verse des todkranken Dichters, gedichtet in seiner Matratzengruft, rue d'Amsterdam in Paris, vier Jahre vor seinem Tod? Was hat sich zwischen dem Subjekt- und Objektpol dieser als Gedicht geformten "religiösen" Aussage ereignet? Verändert sich der Charakter des Aussagesubjekts? Verändert sich der Charakter des Aussageobjekts? Diese Verse stehen im "Romanzero", in der zweiten der Hebräischen Melodien, "aber sie sind nicht dem großen jüdischen Dichter und Philosophen des 12. Jahrhunderts Jehuda Halevy in den Mund gelegt", betonte Käte Hamburger in ihrem Vortrag "Heine und das Judentum", "sondern sind eine Abschweifung des Dichter-Ichs Heines, abermalige Besinnung auf den tausendjährigen Schmerz, den er niemals aus seinem Sinne verlor, auch als deutscher Dichter des 19. Jahrhunderts nicht. [...] so ist es für das Problem von Heines Judentum und sein Verhalten zu ihm weniger bedeutsam, was die Mehrzahl der Heinebiographen, vor allem aber seine Zeitgenossen verkündet hatten: seine Rückkehr zum Glauben, zum Glauben an einen persönlichen, den alttestamentarischen Gott."⁴⁰⁸

Man kann sich in das Wesen der Lyrik nicht vertiefen, ohne **den Kontext** des Gedichtes genauer zu sehen. Die Lyrik ist dort, wo die Pole (der Subjekt- und der Objektpol), die kollidieren, jeder für sich relevant sind. Dabei stellen sich immer dieselben Fragen: Wie geschieht das Erstaunliche - das Wunder einer neuen Lyriktheorie? Welche Frage ist noch aktuell in der Lyriktheorie? Ist es die Frage der "Erinnerung"⁴⁰⁹, die Emil Staiger in seinem Aufsatz "Lyrik und lyrisch" zu beantworten versucht, oder die Frage "der krisenhaften Erscheinungen in der modernen Lyrik"⁴¹⁰, die Paul Böckmann in seinem Beitrag

⁴⁰⁸ Käte Hamburger: Heine und das Judentum. Stuttgart 1982, S. 17.

⁴⁰⁹ Emil Staiger: Lyrik und lyrisch. In: Zur Lyrik-Diskussion. Hrsg. von Reinhold Grimm. Darmstadt 1966, S. 75-77. Der Ausgangspunkt der Betrachtung Emil Staigers ist, dass Lyrisches unmittelbar verstanden wird, ohne dass der grammatische, logische oder anschauliche Zusammenhang klar sein müsste. "Es gibt keinen Abstand von Dichter und Leser", meint Staiger, "man setzt sich mit Lyrischem nicht auseinander, man beurteilt es nicht. [...] Für das Fehlen des Abstands wählt die Poetik den Titel 'Erinnerung'. Der Dichter erinnert die Natur, die Natur erinnert den Dichter. Beide vertiefen sich ineinander. Es gibt hier keinerlei Gegenüber." Ebd., S. 76.

Aber liegt die Sache so einfach? In der Rede zur Eröffnung der Rainer Maria Rilke-Ausstellung in Marbach a. N. am 10. Mai 1975, unter dem Titel "Rühmen, das ist 's!", markiert Käte Hamburger die Grundhaltung von Rilkes Dichtertum. Es ist die Haltung eines Lyrikers, "der nicht von **seinen** Stimmungen und Gefühlen spricht, sondern 'um sich nicht besorgt' dem Gegenüber, dem Außen, den Dingen, dem Seienden überhaupt zugewandt ist, ein Lyriker, dessen Sensitivität sich im Schauen, Erlauschen, Erspüren der seienden Dinge bis in die kaum noch wahrnehmbare Nuance herausgebildet hat und dessen Dichtersprache darin besteht, Bilder zu finden - wie er es schon in den Anfängen seiner Jugend bekannte, Bilder, um 'die Dinge zu sagen', 'aber zu sagen so, wie selber die Dinge niemals innig meinten zu sein' -, und das ist Zitat, Sie hören es, Zitat aus dem Spätwerk, der 9. Duineser Elegie." Käte Hamburger: "Rühmen, das ist 's!" Zur Eröffnung der Rainer Maria Rilke-Ausstellung in Marbach a. N. am 10. Mai 1975. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 19 (1975), S. 502. Erinnert Rilke die Natur? Erinnert die Natur Rilke? Vertiefen sich beide ineinander? Gibt es in der Rilkeschen Dichtung keinerlei Gegenüber?

⁴¹⁰ Paul Böckmann: Die Sageweisen der modernen Lyrik. In: Zur Lyrik-Diskussion. Hrsg. von Reinhold Grimm. Darmstadt 1966, S. 95 ff.

"Die Sageweisen der modernen Lyrik" fixiert, oder die Frage Heinrich Henels: "[...] warum die Auffassung der Natur als einer Gestaltensprache Gottes uns bei Eichendorff ergreift, während sie uns bei Rückert gleichgültig läßt?"⁴¹¹, oder die Frage der "Alchemie des Wortes"⁴¹², die Reinhold Grimm in seiner Abhandlung "Trakls Verhältnis zu Rimbaud" bezeichnet, oder schließlich die Frage des "lyrischen Subjekts"⁴¹³, die Karl Otto Conrady in der traditionellen wie in der modernen Lyrik entdeckt? Man muss diese Fragen wohl negativ beantworten. Nein, es ist nicht die Frage der "Erinnerung". Es ist nicht die Frage der "krisenhaften Erscheinungen in der modernen Lyrik". Es ist nicht die Frage der "Erlebnisdichtung". Es ist nicht die Frage der "Alchemie des Wortes". Und letztlich: Es ist nicht die Frage des "lyrischen Subjekts". Und damit gelangt man wieder zu der alten Frage: Welche Frage ist noch immer in der Lyriktheorie aktuell?

"Die Gattung der Lyrik", schreibt Käte Hamburger, "wird konstituiert durch den sozusagen `kundgegebenen` Willen des Aussagesubjekts, sich als ein lyrisches Ich zu setzen, und das heißt durch den Kontext, in dem wir ein Gedicht antreffen."⁴¹⁴ Die Frage des Kontexts oder "des Mediums Buch, das dem mittlerweile als falsch erkannten Konzept des Weges `vom Autor zum Leser` nicht mehr folgen muß"⁴¹⁵, ist in der Lyriktheorie noch lebendig. Es ist die Frage der logischen Genesis der Lyrik. Aber "**das Medium Buch**" darf wiederum nicht isoliert gesehen werden von anderen "**Mediensystemen**" (System Computer, System Film, System Fernsehen, System Hörfunk, System Zeitung, System Zeitschrift, System Schallplatte und System Video), und diese wiederum nicht global geschieden vom "System Gesellschaft" (Wissenschaftssystem, Politisches System, Rechtssystem, Mediensystem, Kultursystem und Wirtschaftssystem). Mit der Frage des Kontexts hat sich Käte Hamburger als Vorläuferin der Buch- und Medienwissenschaft bzw. der Kulturwissenschaften erwiesen.

Allerdings ist der Kontext des Gedichtes kein zufälliger Kontext. Heine nahm das Gedicht in seine Gedichtsammlung auf und machte es nicht zum Zweck eines gottesdienstlichen Gebrauchs. Wenn es überhaupt der Beweise bedarf, so sei daran erinnert, dass Heines Gedicht keinen praktischen Zweck hat, dass das Aussagesubjekt kein praktisches Ich, sondern ein lyrisches Ich sein will. Heines Gedicht hat keine Funktion in einem Wirklichkeitszusammenhang, sondern ist

⁴¹¹ Heinrich Henel: Erlebnisdichtung und Symbolismus. In: Zur Lyrik-Diskussion. Hrsg. von Reinhold Grimm. Darmstadt 1966, S. 222.

⁴¹² Reinhold Grimm: Trakls Verhältnis zu Rimbaud. In: Zur Lyrik-Diskussion. Hrsg. von Reinhold Grimm. Darmstadt 1966, S. 307-309.

⁴¹³ Karl Otto Conrady: Moderne Lyrik und die Tradition. In: Zur Lyrik-Diskussion. Hrsg. von Reinhold Grimm. Darmstadt 1966, S. 431-432.

⁴¹⁴ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 194.

⁴¹⁵ Werner Faulstich: Buch. In: Grundwissen Medien. 2. Auflage. Hrsg. von Werner Faulstich. München 1995, S. 126-146.

nichts als der künstlerische Ausdruck einer "frommen" Seele.⁴¹⁶ Das fünfte der "Geistlichen Lieder" des Novalis, der "kein schöpferischer Mathematiker war, aber der mit mathematischen Begriffen umging, die diejenigen der zeitgenössischen Mathematik waren"⁴¹⁷, ist ein besonderer Grenzfall für Käte Hamburger. Denn eine gewisse Schwierigkeit für die Interpretation bereitet die vierte Strophe dieses Gedichts, die wir zitiert haben. Wenn die vierte Strophe in den Fassungen der Gesangbücher fehlt, so kann Käte Hamburger das als ein Indiz dafür auffassen, dass das Ich dieser Strophe sich nicht mehr so leicht auf das Gemeinde-Ich übertragen ließ wie das der anderen Strophen. Das ist der erste Hinweis Käte Hamburgers auf den Prozess, der für die lyrische Aussage konstituierend ist und sie von der nicht-lyrischen Aussage unterscheidet. Käte Hamburger hat diesen Prozess an einigen Beispielen, die eine chronologische Folge aufweisen, präzisiert.

"1.

Frühling läßt sein blaues Band
Wieder flattern durch die Lüfte;
Süße, wohlbekannte Dürfte
Streifen ahnungsvoll das Land.
Veilchen träumen schon,
Wollen balde kommen.
-Horch, von fern ein leiser Harfenton!
Frühling, ja, du bist `s!
Dich hab` ich vernommen!

(Eduard Mörike: "Er ist `s")

2.

Ein Brunnen singt. Die Wolken stehn
Im klaren Blau, die weißen, zarten.
Bedächtig stille Menschen gehn
Am Abend durch den alten Garten.

Der Ahnen Marmor ist ergraut.
Ein Vogelzug streift in die Weiten.
Ein Faun mit toten Augen schaut
Nach Schatten, die ins Dunkel gleiten.

⁴¹⁶ "Obwohl Heine in einem Brief 1824 schrieb: 'Ich weiß, daß ich eine der deutschesten Bestien bin'", notierte Birgit Metzbauer am 12. März 1983 in den Badischen Neuesten Nachrichten, "sei Heine mit äußerster Skepsis der Assimilation gegenübergestanden. Welche innere Freiheit dazu gehörte, als Jude in der damaligen Zeit die Assimilation durch satirische Laune und Kunst auf die Schippe zu nehmen, müsse man erkennen und anerkennen." Birgit Metzbauer: "Ich weiß, daß ich eine der deutschesten Bestien bin". Prof. Käte Hamburger sprach über Heinrich Heine. In: Badische Neueste Nachrichten. 12. März 1983, S. 29.

⁴¹⁷ Siehe dazu Käte Hamburger: Novalis und die Mathematik. In: Dies.: Philosophie der Dichter. Novalis Schiller Rilke. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1966, S. 12.

Das Laub fällt rot vom alten Baum
Und kreist herein durchs offene Fenster.
Ein Feuerschein glüht auf im Raum
Und malet trübe Angstgespenster.

Ein weißer Fremdling tritt ins Haus.
Ein Hund stürzt durch verfallne Gänge.
Die Magd löscht eine Lampe aus,
Das Ohr hört nachts Sonatenklänge.

(Georg Trakl: "Musik im Mirabell")

3.

Mund im verborgenen Spiegel,
Knie vor der Säule des Hochmuts,
Hand mit dem Gitterstab:
reicht euch das Dunkel,
nennt meinen Namen,
führt mich vor ihn.

(Paul Celan: "Ins Nebelhorn")

4.

Die alten
eisenholzlauffetigen
buckelbildrigen, buckelringigen, buckelschildrigen
Bronzekanonen,
Bronzehaubitzen, Bronzemörser, Bronzehaufnitzen
Bronzebasiliken,
Bronzekartaunen und Bronzefalkaunen
unten im Hafen werden
abgeprotzt:

...

(Arno Holz: "Phantasmus")⁴¹⁸

Beginnen möchte José Ángel Valente seinen "Vorschlag für eine Annäherung an das poetische Wort" mit der Feststellung, dass das Wort, dem er sich zu nähern versucht, von solcher Natur ist, dass es keinerlei Information mit sich trägt. "Ein Wort, das nicht, wie es beim rein instrumentalen Gebrauch der Sprache geschieht, in dem, was es bezeichnet, aufgeht, sondern das dauerhaft zu seinem Inneren hin geöffnet bleibt."⁴¹⁹ Das poetische Wort ist niemals das, als

⁴¹⁸ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 198-206.

⁴¹⁹ José Ángel Valente: Vorschlag für eine Annäherung an das poetische Wort. In: Minima poetica. Für eine Poetik des zeitgenössischen Gedichts. Hrsg. von Joachim Sartorius. Köln 1999, S. 73.

was es erscheint. Wir haben so viel Mühe gehabt zu lernen, dass das Wort nur in der fiktionalen Gattung Material im strengen Sinne ist - nun wohlan! Es ist dort Material wie die Farbe das Material der Malerei, der Stein das der Plastik. Im lyrischen Gedicht aber ist das Wort ebenso wenig Material wie es dies in der nichtlyrischen Aussage ist. Beim Wiederlesen dieser Worte kommt uns eine Stelle Georg Bollenbecks ins Gedächtnis, welche wir anführen wollen, zum Beweis, dass die "Büchersprache" in der Kultur der abendländischen Tradition keineswegs, wie häufig vermutet, auf das fachspezifische Vokabular einer isolierten Gelehrtenwelt, sondern ganz im Gegenteil auf das Projekt einer neuen Intelligenz verweist: "Sie [unsere Begriffe] sind ja auch, wie zu hören ist, `neue Ankömmlinge`. Das kann sich nicht auf die Wortkörper beziehen - die sind ja `alt` -, sondern muß als Hinweis auf eine semantische Innovation bewertet werden. Ihre Reichweite sollte allerdings trotz der auf den ersten Blick einschränkenden Bemerkungen nicht gering geschätzt werden."⁴²⁰

Das poetische Wort im berühmten Frühlingsgedicht von Mörike teilt im eigentlichen Sinne nichts mit, sondern lädt uns ins Innere seines Selbst ein. Der Objektpol der Versaussagen ist für Käte Hamburger deutlich: der Frühling, mit dem ersten Wort aufgerufen, genauer der kommende Frühling. Unbestimmt aber ist die Aussage über die Veilchen. Sie träumen schon, sie wollen bald kommen. Der Objektbezug entzieht sich fast unbemerkt unserer Interpretation. Er entzieht sich ganz und gar bei der letzten Aussage. Sie ist wie die Bandmetapher Transformation des Dichters, ist aber nicht einmal mehr in eine Vorstellung des Sichtbaren, sondern nur noch des Hörbaren verändert: ein leiser Harfenton, von fern. Er ist der Frühling, und das lyrische Ich, das sich nun meldet, hat ihn vernommen. In welchem Stück des menschlichen Daseins (weben und) leben diese lyrischen Aussagen? Ist es ein Stück der Fiktion? Ist es ein Stück des mitteilenden Aussagesystems? Ist es ein Stück des lyrischen Aussagesystems? Das Eindringen in dieses Stück des menschlichen Daseins bringt eine eigentümliche Befreiung des unmittelbaren lyrischen Worts. Brauchen wir die Sprache als ein gehorsames Medium dieser eigentümlichen Befreiung? Wir brauchen sie noch immer.

Das Gedicht bleibt für Gerhard Kaiser, "wie Nietzsche sagen würde, der Erde treu. Es feiert die Übergängigkeit von Leben und Tod, Ich und Nicht-Ich als Lebensphänomenen."⁴²¹ Kann die Sprache eine befriedigende Erklärung für diese Lebensphänomene geben? Ein Wort zu finden, heißt schon Erkenntnis zu besitzen. Kann man über alles reden? Hat man mit der Sprache als solcher schon die Erkenntnis der Welt gewonnen? Man kann wohl behaupten: Nicht jeder wesentliche Gedanke lässt sich in unserer Sprache ausdrücken. Das

⁴²⁰ Georg Bollenbeck: Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters. Frankfurt am Main 1994, S. 31.

⁴²¹ Gerhard Kaiser: Das Ich im Gedicht: Wandlungen seit der Goethezeit. In: Seminar 24 (1988), S. 126.

Eindringen in ein Stück des lyrischen Aussagesystems ist von Käte Hamburger nach allen Richtungen der lyrischen Aussagen durch empirische Analysen erläutert worden. Es ist der Weg der lyrischen Aussagen:

"Sie haben sich sozusagen aus dem Objektpol zurückgezogen, sich zueinander hin geordnet und dabei Inhalte angenommen, die sich keineswegs auf den Objektzusammenhang, jedenfalls nicht direkt beziehen. Sie sind nicht auf diesen hin orientiert, nicht von ihm her gelenkt, gesteuert. Sie bilden keinen Objekt- und d. h. auch keinen Mitteilungszusammenhang, sondern etwas anderes, das wir als Sinnzusammenhang bezeichnen."⁴²²

Dabei ist **die lyrische Strukturformel** Bedingung für die entschiedenste Entwicklung der lyrischen Gattung. Diese Formel lautet: "je deutlicher bzw. undeutlicher der Objektzusammenhang, um so leichter bzw. schwerer erschließt sich der Sinnzusammenhang"⁴²³.

Karl Riha spricht von der Befreiung der Worte aus dem Korsett einer sie einengenden und ihre Mobilität hemmenden Grammatik. Er weiß, dass "die Lösung der Poesie aus den Schemata herkömmlicher Form- und Satzordnungen sich vom italienischen und russischen Futurismus herauf bis in den Einzugsbereich der konkreten Poesie verfolgen läßt"⁴²⁴. Mit Bezug auf das Grundmodell unserer Sprache: Subjekt - Prädikat - Objekt formuliert Helmut Heißenbüttel: "Satzsubjekte, Satzobjekte, Satzprädikate fallen weg, weil die Erfahrung, von der geredet wird, außerhalb der eindeutigen Subjekt-Objekt-Beziehung steht."⁴²⁵ Eine Argumentation erweist sich jedoch gegenüber dieser neuen Optik, die Heißenbüttel radikal fordert, als notwendig. Die Erfahrung, von der die Rede ist, steht innerhalb der mehrdeutigen Subjekt-Objekt-Beziehung. Mit Fug und Recht spricht Käte Hamburger von der "Variabilität und Unbestimmtheit der Ichbedeutungen"⁴²⁶, weil das Gedicht nichts anderes als das Erlebnisfeld des lyrischen Ichs präsentiert. Andererseits aber bleibt die Frage immer offen, die Lawrence Lipking in seiner brillanten Studie "Abandoned Women and Poetic Tradition" gestellt hat: "How far can signs be trusted?"⁴²⁷ Diese Frage hat ihre Berechtigung. Mit Käte Hamburger ist davon auszugehen, dass die meisten Gedichten genau um diese Frage kreisen.

⁴²² Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 200.

⁴²³ Ebd., S. 201.

⁴²⁴ Karl Riha: Prämoderne. Moderne. Postmoderne. Frankfurt am Main 1995, S. 277.

⁴²⁵ Helmut Heißenbüttel: Voraussetzungen. In: Mein Gedicht ist mein Messer. Hrsg. von Hans Bender. München 1961, S. 89 ff.

⁴²⁶ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 226. Käte Hamburgers Beispiele - Schillers "Worte des Glaubens" und das Gedicht "Mit leichtem Gepäck" von Hilde Domin - stellen logisch extreme Fälle der Subjekt-Objekt-Beziehung dar. Dazwischen liegen in unendlichen Nuancen alle anderen. Ebd., S. 222-225.

⁴²⁷ Lawrence Lipking: Abandoned Women and Poetic Tradition. Chicago /London 1988, S. 149.

Käte Hamburgers Gang durch die Verse und Strophen des Mirabellgedichts von Georg Trakl zeigt eine merkwürdige, nahezu paradoxe Erscheinung und gibt die Antwort auf die gestellte Frage. Verglichen mit den Versaussagen des Mörikegedichts sind diese Aussagen weitaus konkreter. Der Objektbezug ist bestimmter: eine Örtlichkeit, Haus und Garten, bei hereinbrechender Dunkelheit. Dennoch hat Käte Hamburger festgestellt, dass sich die Aussagen weit radikaler aus diesem Objektbezug zurückziehen, sich eben dadurch in die Stimmung angstvoller Verlorenheit und Unheimlichkeit auflösen. Und eben in dem Maß, in dem der Objektzusammenhang aufgelöst ist, verdunkelt sich auch der Sinnzusammenhang. Wir können den Zeichen unser Vertrauen nicht mehr schenken.

"Paul Celan's poetry", schreibt Timothy Bahti, "stands not only at the end of this book on poetic ending, but at the end of Western poetry. By this I do not mean something so fatuous and stupid as the claim that there can be no poetry after Celan. [...] I mean rather that Celan's poetry exists as the heir to the entire Western lyric tradition, and it is difficult to imagine a poet more resourceful, more full of resources, in this inheritance."⁴²⁸ Es ist wohl so, dass die Celansche Lyrik nicht mehr in sich geschlossen ist. Sie ist sich selber ungewiss, damit aufgeschlossen für neue, grenzlose Möglichkeiten. Sie erfährt die Furchtbarkeit der Welt und die eigene Ohnmacht. Sie stellt radikale Fragen, drängt vor dem Abgrund auf Befreiung und Erlösung des unmittelbaren lyrischen Worts. So Käte Hamburger: "Aber im Unterschied zum Mörike- und auch noch zum Traklgedicht fallen Sinnzusammenhang und Objektzusammenhang hier zusammen, sind nicht wie Frühling und Frühlingsahnung bei Mörike, wie einbrechende Nacht und Angststimmung bei Trakl, voneinander zu trennen. Es gibt in dem Celanschen Gedicht keine außersubjektive Gegenständlichkeit, keinen Objektzusammenhang. [...] Das Gedicht scheint, wenn unsere Deutung annähernd adäquat ist, nur Metaphern eines möglichen Identitäts- oder Nichtidentitätserlebens des Ich mit sich selbst auszusagen."⁴²⁹

Es ist kennzeichnend für die moderne Lyrik, nach Dieter Lamping, dass das Repertoire verfremdender Darstellungsmittel vom Symbol über den Vergleich und die Metapher bis hin zur Montage und zum Sprachspiel reicht. Baudelaire schreibt 1859:

"Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille,
Voilà bien ton emblème, Ame aux songes obscurs,
Que le Réel étouffe entre ses quatre murs!"⁴³⁰

⁴²⁸ Timothy Bahti: *Ends of the Lyric. Direction and Consequence in Western Poetry*. Baltimore/London 1996, S. 180.

⁴²⁹ Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, S. 204.

⁴³⁰ Charles Baudelaire: *Sur "Le Tasse En Prison"*. Zit. nach Dieter Lamping: *Moderne Lyrik. Eine Einführung*. Göttingen 1991, S. 75.

Was ist das Zauberwort Baudelaires? "Ame aux songes obscurs." Man könnte sagen, er drücke das Geheime des Geistes aus. Aber Gottfried Benn nennt in seinem Nachruf das an ihn gerichtete "Letzte Lied an Giselher", das Gedicht "Höre", das schönste und leidenschaftlichste, das Else Lasker-Schüler je geschrieben habe und das eifersüchtige Besitzergreifung ausdrücke.

"Ich raube in den Nächten
Die Rosen deines Mundes,
Daß keine Weibin Trinken findet.

Die dich umarmt,
Stiehlt mir von meinen Schauern,
Die ich um deine Glieder malte.

Ich bin dein Wegrand.
Die dich streift,
Stürzt ab.
Fühlst du mein Lebtum
Überall
Wie ferner Saum?"⁴³¹

Dieses Gedicht Else Lasker-Schülers hat ein lyrisch-metaphorisches Eigenleben. "Es ist natürlich richtig", betont Käte Hamburger in ihrer Studie über Else Lasker-Schüler, "daß ihre Lyrik eine einzige Ichaussage ist, ihr Ich die Gedichte überflutet, ihre Dichtung, wie Benn sagt, einen exhibitionistischen Zug hat, sie schrankenlos ihre Leidenschaftlichkeit exponiert. Aber eben weil diese Ichaussage im ausgedehntesten Sinne eben Aussage von Liebe ist, ist dieses Ich in demselben Maße wie auf sich selbst und sein Fühlen auf ein Du gerichtet."⁴³² Dabei schafft Else Lasker-Schüler eine neue Welt und ruft die Empfindung des Neuen hervor.

In der "Logik der Dichtung" richtet Käte Hamburger ihren Blick auch auf einige extreme lyrische Formen der Moderne sowie auf die ihr zugeordnete, mit Hilfe der Linguistik und Texttheorie entwickelte Poetik. Orientiert an solchen Erneuerern der poetischen Sprache wie Mallarmé und Arno Holz oder im 20. Jahrhundert Gertrude Stein, sagt Max Bense in seinen "Experimentellen Schreibweisen", "daß für diese Poesie die Wörter nicht Vorwände für Objekte, sondern die Objekte Vorwände für Wörter sind. Man spricht gewissermaßen rückwärts gewandt, also mit dem Rücken zu den Dingen, über Wörter, Metaphern,

⁴³¹ Zit. nach Käte Hamburger: Else Lasker-Schüler. In: Es ist ein Weinen in der Welt. Hommage für die deutschen Juden unseres Jahrhunderts. Hrsg. von Hans-Jürgen Schultz. Stuttgart 1990, S. 90.

⁴³² Ebd., S. 90.

kontexte, zeilen, laute, morpheme und phoneme, es handelt sich um poesie auf metasprachlicher stufe, um eigenweltliche poesie."⁴³³

Als ein instruktives Beispiel druckt Bense den zitierten Text von Arno Holz ab. Käte Hamburger stellt die Frage, ob die zweifellos neue und radikale Sprache und Weise, mit der hier Dinge beschrieben werden, letztlich nur eine äußerste Konsequenz der lyrischen Subjekt-Objekt-Struktur darstellt. In der Tat scheint ihr Benses Definition, daß für diese Poesie die Objekte Vorwände für Wörter sind, ein anderer Ausdruck gerade für ihren lyrischen Aussageprozess überhaupt zu sein.

"Bei den Textierungen der sogenannten `konkreten Poesie` ist es unschicklich", wie Karl Krolow meint, "von Gedichten zu sprechen, denn indem man `Gedicht` sagt, ist die alte Belastung, der das Gedicht ausgesetzt ist, sogleich evident. Mit derartigen Textierungen ist eine Entwicklung der Entindividualisierung der Lyrik erreicht, die anscheinend nicht mehr zu überbieten ist, und zugleich ein Prozeß, der in unsere unmittelbare Gegenwart zielt."⁴³⁴ Dieser Prozess besteht im Rückzug der Aussagen aus dem Objektpol bzw. darin, dass das Aussagesubjekt sich selbst als lyrisches setzt. Das ist **die lyrische Strukturformel**, die Karl Riha zum Vergnügen, zum Jokus wie zu hellender Heiterkeit verfeinert. Er macht die Kräfte des Spiels in der Lyrik frei. Die Kräfte des Spiels, der freien Verfügung über solche Kräfte.

"(((k)))

(((r)))

atemlos

beinlos

fusslos

handlos

haltlos

hautlos

haarlos

hoerlos

masslos

mundlos

lautlos

kinnlos

zahnlos

hirnlos

sinnlos

wahllos

wortlos"⁴³⁵

⁴³³ Max Bense: Experimentelle Schreibweisen. Zit. nach Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 206.

⁴³⁴ Karl Krolow: Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik. München 1963, S. 25.

⁴³⁵ Karl Riha: Tohuwabohu und andere Texte. Siegen 1995, S. 8.

"Läßt sich Liebe suchen"? Oder: "Ließ sich Liebe suchen"? "Wann der Stern der Liebe lacht"? Oder: "Wann der Stern der Liebe lachte"? "Steht ewig der Liebe Zelt"? Oder: "Stand ewig der Liebe Zelt"? Karl Maurer meint, die Gesetze der lyrischen Gattung zu kennen. "Ein Protestgedicht", sagt er, "ist zugleich Protest, der Psalm ist Anbetung, Gebetsvollzug. Anderswo ergeben sich unerwünschte Interferenzen, selbst schon von aktueller und lyrischer darstellender Aussage - so wenn Paul Celan das Präteritum im letzten Vers seines Bandes `Atemwende` verteidigt:

Licht war. Rettung.

(Wenn es hieße: `Licht ist. Rettung`, dann wäre es `kein Gedicht mehr`!)"⁴³⁶
Karl Maurer nennt als Beispiel den Fall der Liebesdichtung, wenigstens soweit sie, wie die große europäische Liebeslyrik von Properz bis zu den Metaphysical Poets durchwegs bei aller Leidenschaftlichkeit, mehr Sprechen von der Liebe als Liebeswerden ist - auch dort, wo die Geliebte angesprochen wird. Es sei hier noch einmal klargestellt:

Vom Präteritum zu sagen, es sei lyrisch, scheint uns absurd.

Die lyrische Aussage wird in der Liebesdichtung vergegenwärtigt. Ludwig Tieck kennt das "Wunder der Liebe":

"Liebe läßt sich suchen, finden,
Niemals lernen oder lehren;
Wer da will die Flamm entzünden,
Ohne selbst sich zu versehren,
Muß sich reinigen der Sünden.
Alles schläft, weil er noch wacht;
Wann der Stern der Liebe lacht,
Goldne Augen auf ihn blicken,
Schaut er trunken von Entzücken
Mondbeglänzte Zaubernacht.
[...]
Ewig steht der Liebe Zelt,
Von dem eignen Licht erhellt;
Aber Mut nur kann zerbrechen,
Was die Furcht will ewig schwächen,
Die den Sinn gefangen hält.
[...]"⁴³⁷

⁴³⁶ Karl Maurer: Der Liebende im Präteritum. In: Poetica 5 (1972), S. 32.

⁴³⁷ Ludwig Tieck: Wunder der Liebe. In: Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft. 2., durchgesehene Auflage. Hrsg. von Thomas Eicher und Volker Wiemann. Paderborn, München, Wien, Zürich 1997, S. 65.

"Sinnhaft" ist, unseres Erachtens, das Grundphänomen der Spaltung der lyrischen Aussage in Subjekt und Objekt. "Was wir zu erfahren und nachzuerleben erwarten", wie Käte Hamburger hervorhebt, "ist nichts Sachliches, sondern Sinnhaftes. Und diese unsere Einstellung ist nicht eine dem lyrischen Gedichte gegenüber völlig neue innere Erfahrung. [...] Beschreibt uns jemand lebhaft und anschaulich seine Eindrücke, die er bei einem Natur-, Kunst- oder sonst einem Lebensgenuß gehabt hat, so kann es geschehen, daß wir selbst an diesem subjektiven Eindruck und Ausdruck des Berichtenden mehr interessiert sind als an der Sache, die für jenen der Anlaß war."⁴³⁸

Wenn man die lyrische Aussage nicht als **Wirklichkeitsaussage**, als die Aussage eines echten Aussagesubjekts, erleben kann, dann wäre es "kein Gedicht mehr". Wenn man dem **lyrischen Aussagesubjekt** im Gedicht nicht begegnen kann, dann wäre es "kein Gedicht mehr". Wenn man das Gedicht nicht als das **Erlebnisfeld** des lyrischen Aussagesubjekts erfahren kann, dann wäre es "kein Gedicht mehr". Das Gedicht steht ständig in der Wahl, zu sein oder nicht zu sein. Das Gedicht kann sich, wie man sagen könnte, nur in einem Medium direkt mitteilen: im Medium des lyrischen Aussagesubjekts. In der Struktur des Gedichts liegt essenziell eine tiefere: Je verborgener der Objektzusammenhang, um so schwieriger deutbar der Sinnzusammenhang - **die lyrische Strukturformel Käte Hamburgers**.

⁴³⁸ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 215.

3.4.3. WAS IST DAS LYRISCHE AUSSAGESUBJEKT?

Die Bedeutung des lyrischen Aussagesubjekts wird uns einsichtiger, wenn man sich sein Erscheinen als solches bewusst macht: wie es stattfindet in der Mannigfaltigkeit seiner Gestalten, in den Grundzügen, die ihm als Erscheinen zukommen. Im Folgenden ist von **zehn Grundzüge des lyrischen Aussagesubjekts** zu sprechen, die 1997 in der Arbeit "Käte Hamburgers Sphinx der Poetik"⁴³⁹ bereits herausgestellt worden sind.

1. Das lyrische Aussagesubjekt ist ein echtes, ein reales Aussagesubjekt.
2. Das lyrische Aussagesubjekt ist nicht mit dem Dichter zu identifizieren, weil es kein exaktes Kriterium für diese Identifizierung gibt.
3. Das lyrische Aussagesubjekt kann das Objekt durch die Ergreifung verwandeln, kann aber selbst nicht verwandelt werden.
4. Das lyrische Aussagesubjekt ist nur im logischen Sinne und in modifizierter Gestalt identisch mit dem Verfasser (ebenso gut wie das Aussagesubjekt eines historischen, philosophischen oder naturwissenschaftlichen Werks identisch mit dem Verfasser des jeweiligen Werks ist).
5. Das lyrische Aussagesubjekt will mittels des Kontextes ein lyrisches Subjekt werden.
6. Das lyrische Aussagesubjekt bezieht das Objekt mit seinem Erlebnisfeld in sich selbst ein.
7. Das lyrische Aussagesubjekt ist differenzierter und empfindlicher als das mitteilende Aussagesubjekt.
8. Das lyrische Aussagesubjekt kann sich in der Variabilität und Unbestimmtheit der Bedeutungen seines Erlebnisfeldes darstellen.
9. Das lyrische Aussagesubjekt gibt seine subjektive, existentielle Wirklichkeit kund.
10. Das lyrische Aussagesubjekt hat im fiktiven Raume die Doppelfunktion.

⁴³⁹ Marija Zulja Vasić Daki: Sfinga poetike Käte Hamburger / Käte Hamburgers Sphinx der Poetik. Novi Sad 1997, S. 151-154.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die Schlüsselwörter zum Verständnis des lyrischen Aussagesubjekts sind:

- 1. Aussagesubjekt;**
- 2. Dichter;**
- 3. Verwandlung;**
- 4. Modifikation;**
- 5. Kontext;**
- 6. Erlebnisfeld;**
- 7. Differenzierung;**
- 8. Variabilität;**
- 9. Wirklichkeit;**
- 10. Doppelfunktion.**

Ist das lyrische Aussagesubjekt mit dem historischen, theoretischen oder pragmatischen Aussagesubjekt zu verwechseln? Keineswegs! Sucht man nach einem universalen und eindeutigen Sinn des lyrischen Aussagesubjekts, so wird Käte Hamburger enttäuschen. Der Umstand, dass das Objekt nicht Ziel, sondern Anlass der lyrischen Aussage ist, ist die Ursache für die unendliche Variabilität der lyrischen Subjekt-Objekt-Relation. Will man diese Relation in ihrer Variabilität auffassen, so mag man bei einer bestimmten Erscheinung auf dem Gebiet der Lyrik, bei der politischen Lyrik, ansetzen. "Politische Fragen als die großen Themen der Menschheit", erklärt Bernhard Zeller, "werden aber auch in der hohen Dichtung behandelt, finden sich im Werk Schillers, bei Kleist und Hebbel wie bei Bertolt Brecht, und ein Politikum besonderer Art bedeutet die Rezeptionsgeschichte einzelner Autoren, im besonderen die Wirkungsgeschichte Schillers, die auf die deutsche Einheitsbewegung des 19. Jahrhunderts, aber auch auf die Freiheitsbestrebungen vieler anderer Länder Einfluß gewann."⁴⁴⁰ Schon für Hegel drückt der Lyriker, nach Walter Hinderer, "seine Schwermut, Trauer, Heiterkeit, seine Glut des Patriotismus usf. in einem analogen Begebnis in der Weise aus, daß nicht der Vorfall selbst, sondern die sich darin widerspiegelnde Gemütslage den Mittelpunkt ausmacht"⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ Bernhard Zeller: Der Literat und die Politik. Aus den Quellen des deutschen Literaturarchivs Vortrag (Kurzfassung) des 54. Deutschen Archivtages. In: Der Archivar 35 (1982), S. 17; Vgl. Bernhard Zeller: Gedenken an Käte Hamburger. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 36 (1992), S. 457-460; Käte Hamburger: Zu Thomas Manns Schiller-Bild. Eine Dankrede aus Anlaß der Verleihung des Schillerpreises am 10. November 1989 in Stuttgart. In: LiLi - Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 83 (1991), S. 125.

⁴⁴¹ Walter Hinderer: Versuch über den Begriff und die Theorie politischer Lyrik. In: Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1978, S. 25. "Der 'Anschluß' und die damit zusammenhängenden Ereignisse im Österreich des Jahres 1938", schreibt Joseph P. Strelka, "sind natürlich auch selbst Thema der [politischen] Lyrik geworden, und selbst wenn man sich auf die Gegenwartslyrik beschränkt, kann aus der Vielzahl von Gedichten - wie auch bei den anderen folgenden Themen - nur eine winzige Auswahl von willkürlich gewählten Beispielen aus der riesigen Menge des vorhandenen Materials im vorliegenden Rahmen geboten werden. Die bald nach dem Anschluß nach den USA ausgewanderte Franzi Asher-Nash schrieb ihr Gedicht 'Gebet in harter Stunde' mit dem Untertitel 'Wien 1938', in dem die Verse stehen:

'Ich will in meinem Sinn
nicht zweifeln und nicht fragen.
Will eins als Eid nur sagen:

Der Begriff politische Lyrik ist dabei nur in dem Sinne zu verstehen, wie Käte Hamburger betont, dass eine politische Situation als solcher Gegenstand des Gedichts ist, nicht aber bloß der Anlass des emotionalen Erlebens (wofür etwa das Klagegedicht des Andreas Gryphius "Über den Untergang der Stadt Freystadt" ein Beispiel ist). Das lyrische Aussagesubjekt eines Heineschen oder Brechtschen "Zeitgedichts" - Käte Hamburger orientiert sich an um hundert Jahre getrennten Höhepunkten politischer Lyrik - kommt in vielen Fällen einem historischen, theoretischen oder pragmatischen Aussagesubjekt sehr nahe. Indem aber das Diskrepanzphänomen, das in dem Heineschen Gedicht "Michel nach dem März" als Erfahrung von Hoffnung und Enttäuschung in der ersten Person ausgesagt ist, das formgebende Element und Thema des Gedichts ist, erweist es sich ebenso wie der **Gedichtstitel**⁴⁴² als das lyrische Sinnmoment, das die Aussagen lenkt und - in jeweils verschiedener Art - zum Gedicht ordnet. Der Titel hat in der Lyrik eine weit wesentlichere Funktion als in den fiktionalen Gattungen. Er kann durch Nennung des Objekts den Sinnzusammenhang der Gedichtsaussagen erhellen oder verdunkeln. Für unseren Zusammenhang verdeutlicht Käte Hamburger damit zwei Phänomene:

"1. daß auch ein den Objektbezug angegebender Titel nicht bedeutet, daß die Aussagen des Gedichtes objektgerichtet sind, d. h. eine Funktion in einem Wirklichkeitszusammenhang haben, 2. die auf den ersten Blick umgekehrt erscheinende Tatsache, daß in jeder noch so sinn-immanenten lyrischen Aussage ein Objektbezug bewahrt ist, so in Sinn aufgelöst oder sinnüberspült - und damit schwer deutbar - er auch sein mag. Denn er ist, wie schon hervorgehoben, im Wesen der lyrischen Aussage als Aussage begründet, daß sie Aussage eines Subjekts über ein Objekt ist."⁴⁴³

Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang die diametral entgegengesetzten Auffassungen des lyrischen Aussagesubjekts. Man kann behaupten: Das lyrische Aussagesubjekt selber ist methodisch neu zu klären. Das lyrische Aussagesubjekt ist in seiner exakten Beschaffenheit zu gewinnen.

Dies ist Beginn."

Joseph P. Strelka: Literatur und Politik. Beispiele literaturwissenschaftlicher Perspektiven. Frankfurt am Main, Bern, Berlin, New York, Paris, Wien 1992, S. 122-125.

⁴⁴² Siehe dazu Käte Hamburger: Nachwort. In: Robert Kahn: Tonlose Lieder. Teilnachdruck der Erstausgabe von 1978. Hrsg. von Helmut Kreuzer. Siegen 1986, S. 33-35; Horst Joachim Frank: Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung. Tübingen 1991, S. 15 ff.

⁴⁴³ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 214-215. In ihrem Aufsatz "Sprache und Wirklichkeit bei Arno Holz" (In: Poetica 1 (1967), S. 62) hebt Ingrid Strohschneider-Kohrs diesen Satz hervor: "Holz [...] sucht, die Sprache zu einer totalen Verwörtlichung des Gemeinten [...] zu führen; das heißt: in einen Prozeß, in dem die Sprache nicht in verschwiegenen Sinnbezirken, sondern in der exponierenden Wortanreicherung ihre Möglichkeiten suchen muß." In der Tat entspricht die "**Verwörtlichung des Gemeinten**" sowohl der **Benseschen Formel** wie der **lyrischen Strukturformel Käte Hamburgers**. Eben weil der lyrische Prozess ein rein sprachlicher und nur das Verhältnis von zu beschreibendem Ding und beschreibender Sprache das Thema des Texts ist, erhält sich der Objektpol dieser lyrischen Aussagen deutlich.

Das lyrische Aussagesubjekt ist unerlässliche Bedingung der lyrischen Gattung. **Was ist das lyrische Aussagesubjekt?** Bezeichnet dieser Ausdruck im Grunde doch den Dichter, "[...] etwa unter dem Aspekt seines schöpferischen Vermögens oder als erhöhte, auf die Gedichtwirkung hin stilisierte Persönlichkeit, oder soll man [das lyrische Aussagesubjekt] wie den 'fiktiven Erzähler', den der Autor im Hinblick auf die Perspektive und Erzählhaltung eines Romans erfindet, von der Person des Dichters trennen und allein als Bestandteil des Gedichts erfassen"⁴⁴⁴? Ist das lyrische Aussagesubjekt, wie Jürgen Peper meint, "die Einheit der transzendentalen Vorstellungsstruktur, die Einheit der in das Gedicht eingebrachten mentalen Synthesis"⁴⁴⁵?

Warum ist das lyrische Aussagesubjekt für Margarete Susman "[...] nur das in den allgemeinen ewigen Zusammenhängen des Seins lebende Ich"⁴⁴⁶? Karl Pestalozzi weiß, dass dieser Begriff in das methodische Instrumentarium der Interpretation jeglicher Lyrik eingegangen ist.⁴⁴⁷ Bei Gottfried Benn wurde er beispielsweise "zur Formel für das dichterische Selbstverständnis"⁴⁴⁸. Bei Wellek und Warren ist "ein fiktives Ich"⁴⁴⁹ das lyrische Aussagesubjekt, während Wolfgang Kayser sich mindestens fragend zu den modernen Angriffen auf den Subjektivitätscharakter der Lyrik verhält, wenn auch diesen zustimmend, weil der Begriff des Subjektiven "die Aufmerksamkeit immer noch auf das reale Subjekt des Sprechenden lenkt"⁴⁵⁰. Aber warum bezeichnet das lyrische Aussagesubjekt für Herbert Lehnert die "Identität von Autor und Leser"⁴⁵¹? Die Monographie von Hiltvud Gnüg "Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit"⁴⁵² führt den Begriff des lyrischen Aussagesubjekts im Untertitel, aber er spielt als Terminus der Lyrikdiskussion bei ihr keine Rolle. Auch Walther Killy lässt in seinen "Elementen der Lyrik" das lyrische Aussagesubjekt unerörtert, "weil seine Nützlichkeit für die Mehrzahl der Zeiten und Gegenstände bezweifelt werden darf"⁴⁵³.

⁴⁴⁴ Eva M. Lüders: Die Ich-Form und die Tendenzen des Lyrischen. In: Helen Adolf Festschrift. Hrsg. von Sheema Z. Buehne, James L. Hodge und Lucille B. Pinto. New York 1968, S. 344.

⁴⁴⁵ Jürgen Peper: Transzendente Struktur und lyrisches Ich. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 46 (1972), S. 381-434. Wer auf der metaphorischen Ebene die Bezeichnung des lyrischen Aussagesubjekts weiterdenkt, spricht dann wohl, nach Jürgen Peper, von einer Krise des lyrischen Aussagesubjekts, oder wie Fritz Martini von einer "Krise des lyrischen Selbstbewußtseins". Ebd., S. 408.

⁴⁴⁶ Karl Pestalozzi: Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin 1970, S. 343.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 343.

⁴⁴⁸ Gottfried Benn: Probleme der Lyrik. Wiesbaden/Limes 1951/61, S. 34.

⁴⁴⁹ René Wellek/Austin Warren: The Theory of Literature. New York 1949, S. 15.

⁴⁵⁰ Zit. nach Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 218.

⁴⁵¹ Herbert Lehnert: Struktur und Sprachmagie. Stuttgart 1966, S. 123.

⁴⁵² Hiltvud Gnüg: Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit. Stuttgart 1983.

⁴⁵³ Walther Killy: Elemente der Lyrik. München 1972. Zit. nach Gerhard Kaiser: Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine. Ein Grundriß in Interpretationen. Zweiter Teil. Frankfurt am Main 1988, S. 582 f.

In seiner fruchtbaren Arbeit "Zur Struktur des lyrischen Ich" markiert Kaspar H. Spinner das lyrische Aussagesubjekt als "Leerdeixis"; er formuliert den Begriff "in begrifflicher Anlehnung an die `Leerstellen`, von denen W. Iser im Hinblick auf die literarische Prosa spricht, und an die `Leermeinung`, die nach E. Leibfried im dichterischen Text gegeben sei und durch verschiedene `sinnliche Ausfüllung` beim Lesen realisiert werde"⁴⁵⁴. Gegen das lyrische Aussagesubjekt als "Leerdeixis" richtet sich der Vorwurf, dass die Möglichkeit einer "Leerdeixis" utopisch ist. Dass an die Stelle des lyrischen Aussagesubjekts, wie Heinz Schlaffer das will, "das einzig anwesende `ich` tritt: [...] sei es der Dichter selbst, der Sänger, der Rezitator oder der Leser"⁴⁵⁵, das erklärt die Logik der lyrischen Gattung nicht. Deshalb hat Heinz Schlaffer in seiner "Aneignung von Gedichten" irrtümlicherweise, da er das lyrische Aussagesubjekt als das strukturbildende Prinzip der lyrischen Gattung nicht erwog, eine "Leerdeixis" hinter dem lyrischen Ich gesucht.

Zweifellos kann man die Gattungsdiskussion zur Lyrik auf der Basis weniger Gedichte, wie Kurt Binneberg in seinen "Interpretationshilfen. Deutsche Lyrik von der Aufklärung bis zur Klassik"⁴⁵⁶ bemerkt hat, nicht seriös führen. Aber an dieser Stelle wird für die Diskussion jedoch nur ein einziger Vers benötigt. Vorausgeschickt sei das Bekenntnis, dass dabei eine visionäre und eine dichterische Erfahrung nicht von einander unterschieden werden soll. Der lyrische Vorgang, der am reinsten von einem lyrischen Aussagesubjekt vollzogen werden kann, soll erhellt werden. Derselbe lässt sich als ein Schlüssel jeder menschlichen Erfahrungsmöglichkeiten erkennen. Wie merkwürdig, dass der Drang zum Tiefsinn und zum Grübeln über die Geheimnisse des Seelenlebens in einem Vers so mächtig sein konnte! Gemeint ist ein Vers aus dem Sonett "Es ist Alles eitel" von Andreas Gryphius:

"Soll denn das Spiel der Zeit,
der leichte Mensch, bestehn?"⁴⁵⁷

Wir glauben, dass dieser Vers eine noch nicht erreichte (aber erreichbare) menschliche Erfahrung ausdrückt. Wir glauben, dass der Mensch, seine an die Erde gefesselte Existenz, durch das "Spiel der Zeit" ins Kosmische transzendiert werden kann. Und wir glauben, dass die Frage dieses schlesischen Dichters durch die kühne Art, mit der er die Sprache behandelt, und ganz besonders durch den reichen Gedankengehalt seiner Lyrik die Schöpfung eines neuen

⁴⁵⁴ Kaspar H. Spinner: Zur Struktur des lyrischen Ich. Frankfurt am Main 1975. Zit. nach Hans-Werner Ludwig: Arbeitsbuch. Lyrikanalyse. 3. Auflage. Tübingen 1990, S. 21.

⁴⁵⁵ Heinz Schlaffer: Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik. In: Poetica 27 (1995), S. 38-57.

⁴⁵⁶ Kurt Binneberg: Interpretationshilfen. Deutsche Lyrik von der Aufklärung bis zur Klassik. Stuttgart/Dresden 1992, S. 6-15.

⁴⁵⁷ Andreas Gryphius: Sonett. Es ist Alles eitel. In: Lesebuch zur Geschichte der deutschen Literatur alter und neuer Zeit. 4., revidierte und vermehrte Auflage. Zusammengestellt und geordnet von Georg Weber. Leipzig 1978, S. 210-211.

Menschen andeutet. Das ist sehr auffällig und berechtigt uns, am kritischen Kommentar des Gervinus⁴⁵⁸ zu zweifeln. "In seinen Oden, Liedern und Sonetten, von denen viele auf wahren innern und äussern Erlebnissen und Erfahrungen beruhen", schreibt August Koberstein über Gryphius in seiner "Geschichte der deutschen Nationalliteratur", "hat er uns seine eigenste religiöse und sittliche Natur erschlossen: sie sind aus den Tiefen der Seele hervorgegangen und reden von den Leiden und Freuden seines Lebens, von seinem Gram und von dem Trost, der ihm darüber weggeholfen."⁴⁵⁹

Käte Hamburger unterstreicht immer wieder, "daß es ein ebenso unerlaubter Biographismus ist zu sagen, dieses Ich sei nicht Goethe, dieses Du nicht Friederike wie, daß dieses Ich Goethe und dieses Du Friederike sei"⁴⁶⁰. Es ist aber wohl ein ebenso unerlaubter Biographismus zu sagen, Andreas Gryphius habe seine eigenste religiöse und sittliche Natur in seinen Oden, Liedern und Sonetten nicht erschlossen wie, dass Andreas Gryphius seine eigenste religiöse und sittliche Natur in seinen Oden, Liedern und Sonetten erschlossen habe. Und darüber hinaus ist zu fragen: Können wir das **Aussagesubjekt (1.)**⁴⁶¹ des lyrischen Gedichts mit dem **Dichter (2.)** identifizieren? Man hat, nach Käte Hamburger, weder die Möglichkeit und damit auch nicht das Recht zu behaupten, dass der Dichter die lyrische Aussage als die seines Erlebens gemeint habe, noch zu behaupten, dass er nicht "sich selbst" meine. Hier muss der Leser des Gedichts sein Nichtwissen bekennen. Dabei wendet sich Käte Hamburger gegen die **Verwandlung (3.)** des lyrischen Aussagesubjekts. Das lyrische Aussagesubjekt kann nicht verwandelt werden. Das lyrische Aussagesubjekt will nicht als theoretisches, historisches oder pragmatisches Aussagesubjekt betrachtet werden. Der lyrische Vorgang hat nur einen Einfluss auf den Objektpol, aber nicht auf den Subjektpol der Aussage.

Nun soll die logische Identität des lyrischen Aussagesubjekts mit einer gewissen **Modifikation (4.)** erklärt werden. Aber darüber hinaus ist die Hauptfrage der **Logik der lyrischen Gattung** zu enträtseln. Diese Frage lautet: Wo erleben wir ein echtes lyrisches Phänomen? Das Aussagesubjekt ist immer identisch mit dem Aussagenden, dem Sprechenden oder dem Verfasser eines Wirklichkeitsdokuments. Darum ist das lyrische Aussagesubjekt identisch mit dem Dichter. Es bedarf für das lyrische Aussagesubjekt einer gewissen Modifikation: "Die logische Identität besagt hier nicht, daß jede Aussage eines

⁴⁵⁸ Vgl. August Koberstein: Geschichte der deutschen Nationalliteratur. Vom Anfang des siebzehnten bis zum zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts. 5., umgearbeitete Auflage. Leipzig 1872, S. 135.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 134.

⁴⁶⁰ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 219. Siehe dazu Lotte Köhler: Rahel Varnhagen. In: Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk. 2., überarbeitete und vermehrte Auflage. Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1983, S. 296-303.

⁴⁶¹ Die Ziffern in der Klammer beziehen sich auf die Modalitäten des lyrischen Aussagesubjekts, die wir schon angeführt haben.

Gedichtes, oder auch das ganze Gedicht, mit einem wirklichen Erlebnis des dichtenden Subjekts übereinstimmen muß."⁴⁶² Wenn das lügende oder träumende Ich sich als das lyrische Aussagesubjekt setzt, sich in den **Kontext (5.)** des Gedichts zurückzieht, ist man als Leser nicht mehr berechtigt, den Aussageinhalt einer verifizierender Prüfung zu unterziehen.

Aber die Tatsache, dass der Begriff **Erlebnis** bzw. **Erlebnisfeld (6.)** nicht nur, von Diltheys psychologischer Dichtungstheorie herkommend, einen historisch bedingten Begriff, sondern auch einen legitimen Begriff der Husserlschen Erkenntnistheorie repräsentiert, ist hinzunehmen. Jedenfalls schält sich bei Henels Bestimmungen der "Erlebnislyrik", die Staigers Beschreibung des "Lyrischen" so verwandt sind, als Kern heraus, dass Gedichte gemeint sind, in denen ein Dichter-Ich seine Gefühle und Stimmungen ausdrückt. Schon 1982 hat Karl Otto Conrady deshalb folgende Reihe von rhetorischen Fragen formuliert:

"Kann aber nicht auch etwas ganz anderes zu einem `Erlebnis` werden? Gibt es nicht bezwingende Erlebnisse des Denkens, der Beschäftigung mit Kunst, mit Literatur, in der Klärung des politischen Standorts usw.? Liegen Gedichten nicht Erlebnisse sehr verschiedener Art zugrunde?"⁴⁶³

Käte Hamburger wendet den Erlebnisbegriff in einem phänomenologisch umfassenden Sinn auf die lyrische Aussage an, ohne ihn auf den engeren Erlebnisbegriff zu beschränken, der im Begriff der Erlebnislyrik gemeint ist. Das lyrische Aussagesubjekt macht nicht das Objekt des Erlebnisses, sondern das Erlebnis des Objekts zu seinem Aussageinhalt. Und es mag auch deutlich geworden sein, dass es auf die Art des Erlebnisses dabei nicht ankommt: es gilt für das Dinggedicht und das politische Gedicht so gut wie für das personale Gefühlsgedicht, ja für alle Lyrik überhaupt. Mit einem prägnanten Wort Käte Hamburgers: "Die Grenze, die die lyrische von der nichtlyrischen Aussage trennt, ist nicht durch die äußere Form des Gedichtes gesetzt, sondern, wie gezeigt wurde, durch das Verhalten der Aussage zum Objekt. Denn daß wir das lyrische Gedicht als das Erlebnisfeld, und nur das Erlebnisfeld des Aussagesubjekts erfahren, kommt dadurch zustande, daß seine Aussage sich nicht auf den Objekt pol richtet, sondern ihr Objekt in die Erlebnissphäre des Subjekts hineinzieht und damit verwandelt."⁴⁶⁴

Nur in der Nähe, bei lebendiger Anschauung, bei Zuwendung im Einzelnen geht das lyrische Aussagesubjekt den Leser wirklich an. Und er ist nie genug empfänglich für das, was der klarste und einfachste Dichter tut. Wodurch

⁴⁶² Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 220.

⁴⁶³ Karl Otto Conrady: Noch etwas über den Begriff Erlebnislyrik. In: Architectura poetica. Festschrift für Johannes Rathofer zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Ulrich Ernst und Bernhard Sowinski. Köln/Wien 1990, S. 368.

⁴⁶⁴ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 232.

unterscheidet sich nun das lyrische Aussagesubjekt von dem theoretischen, dem pragmatischen und dem historischen Aussagesubjekt? Dadurch, dass das lyrische Aussagesubjekt **differenzierter** (7.) und empfindlicher als das mitteilende Aussagesubjekt ist, kann sich das lyrische Aussagesubjekt als ein persönlich-individuelles und ein unpersönliches bzw. unbestimmtes darstellen. Dadurch, dass das Gedicht nichts anderes als das Erlebnisfeld des lyrischen Aussagesubjekts in der **Variabilität** (8.) und Unbestimmtheit seiner Bedeutungen darbietet, kann das ichlose Ding- oder Phänomengedicht unter Umständen Erlebnisgedicht im personalen Erlebnissinn sein.

Erst nachdem diese Strukturverhältnisse aufgedeckt sind, kann auch Klärung in das vielfach ungeklärte Problem des Verhältnisses von **Dichtung und Wirklichkeit** gebracht werden. Neu ist, dass die Frage nach der Verifizierung sinnvoll nur für die fiktionale Gattung gestellt werden kann. Was die **Wirklichkeit** (9.) des Gedichts genannt wird, kommt im bisherigen Sinn zu einem Ende. Käte Hamburger erblickt die Maßstäbe der "neuen" Wirklichkeit: "Wir haben es nur mit der Wirklichkeit zu tun, die das lyrische Ich uns als die **seine** kundgibt, die subjektive, existentielle Wirklichkeit, die mit irgendeiner objektiven, die der Kern seiner Aussage sein mag, nicht verglichen werden kann. Denn verglichen können nur zwei voneinander verschiedene, isolierte Phänomene werden."⁴⁶⁵

Die fiktive Wirklichkeit, die Nicht-Wirklichkeit eines Romans, eines Dramas oder Films kann dagegen auf die verschiedenste Weise mit einer realen Wirklichkeit verglichen werden. Dies kommt schon, wie Käte Hamburger feststellt, in der umgekehrten, fast banalen Erscheinung zum Ausdruck, dass wir in der Welt eines Romans leben können, als ob sie eine Wirklichkeit wäre, für das Schicksal der fiktiven Personen uns so interessieren können, als handelte es sich um wirkliche Personen. Dementsprechend darf man an die geschlossene Struktur des Romans glauben, weil er von dem offenen Bereich der Aussage durch die mimetischen Funktionen abgetrennt ist. Der Roman ist prinzipiell deutbar. Das Gedicht ist deutungs offen. Es ist eine offene logische Struktur, weil es durch ein Aussagesubjekt konstituiert ist.

Hier sei noch kurz die **Doppelfunktion** (10.) der Gedichteinlagen im Roman charakterisiert, der Gedichteinlagen, für die einerseits die Mignon- und Harfnerlieder in "Wilhelm Meisters Lehrjahre", andererseits die Lyrik der Eichendorffschen Romane stellvertretend stehen können. Die Lieder "Wer nie sein Brot mit Tränen aß" und "Kennst du das Land" sind sofort der Romangestalt, die das Lied sagt oder singt, zugeordnet. Die lyrische Aussage ist in diesen Liedern in den Dienst einer epischen Kunst getreten. Einen ganz

⁴⁶⁵ Ebd., S. 227.

anderen Eindruck hinterlassen, nach Käte Hamburger, die unzähligen Lieder, die die Gestalten der Eichendorffschen Romane singen. Wie auch die Lieder eingeleitet werden: ob ein Graf Friedrich, ein Leontin, ein Lothario usw. sie singen, das Gedicht bricht aus dem Medium der singenden Romangestalt und aus dem Romanzusammenhang überhaupt aus. Hier spricht Käte Hamburger über die Doppelfunktion des lyrischen Aussagesubjekts im fiktiven Raum: 1. das lyrische Aussagesubjekt erfüllt im fiktiven Raum ganz und gar die existentielle Wesenheit des lyrischen Gedichts; 2. das lyrische Aussagesubjekt steht in seinem je eigenen kleinen lyrischen Raum im großen fiktiven Raum des Romans, ohne mit diesem zu verschmelzen.

"Literarisches Urteil", sagt Longinus, "ist die letzte Frucht langer Erfahrung."⁴⁶⁶ Das Phänomen der Lyrik ist die erste Frucht erblickter Wirklichkeit. Das lyrische Aussagesubjekt ist die letzte Frucht des schöpferischen Drangs ins Weite. Man erlebt ein echtes lyrisches Phänomen, wo man ein echtes lyrisches Aussagesubjekt erlebt. Was ist das lyrische Aussagesubjekt? Das lyrische Aussagesubjekt ist "der Garant für den Wirklichkeitscharakter der lyrischen Aussage, ob dieses Ich sich als Ich nennt oder nicht"⁴⁶⁷. "In der Hand der Dichterin", schreibt William H. Rey in seinem Buch "Poesie der Antipoesie. Moderne deutsche Lyrik", "findet der kosmische Zyklus seinen Ruhepunkt. Das lyrische Ich, das den Kreis der Verwandlungen durchläuft, steht gleichzeitig in seinem Zentrum. Indem es das Unmögliche vollbringt, indem es Peripherie und Mittelpunkt in sich vereint, versöhnt es die Polaritäten des Daseins und gewährleistet die Harmonie der Welt."⁴⁶⁸ "Die Harmonie der Welt"? Ist das nicht ein Endziel des Menschseins, aber ein Ziel, das seinerseits selbst die Bedingung für das Erreichen der höchsten Möglichkeiten des Menschseins wäre? Ist nicht jedes Ziel partikular, vorläufig und überholbar? In Käte Hamburgers "Logik der Dichtung" begegnet man noch einmal dem phänomenologischen Modus der Aufstellung eines Problems. Die vitalen Fragen der **Lyriktheorie Käte Hamburgers** sollen hervorgehoben werden:

1. Was konstituiert ein echtes lyrisches Phänomen?
2. Was garantiert den Wirklichkeitscharakter der lyrischen Aussage?
3. Gibt es ein exaktes Kriterium für die Bestimmung der Aussage: Ich Goethe, Du Friederike?

⁴⁶⁶ Zit. nach Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 5. Auflage. Bern/München 1965, S. 402.

⁴⁶⁷ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 231 ff.

⁴⁶⁸ William H. Rey: Poesie der Antipoesie. Moderne deutsche Lyrik. Genesis. Theorie. Struktur. Heidelberg 1978, S. 293.

4. Warum hat der Titel in der Lyrik eine weit wesentlichere Funktion als in der fiktionalen Gattung?

5. Was ist angesichts der diametralen Auffassungen des lyrischen Aussagesubjekts zu sagen, die sich keineswegs durch die Epochen oder eventuell die fortgeschrittenen literaturwissenschaftlichen Forschungsmethoden erklären lassen?

6. Wirft das Faktum der Gedichteinlagen in episch-fiktionalen Werken nicht die hier entwickelte logische Theorie über den Haufen?

7. Was sollen wir, die Interpreten, mit diesem lyrischen Aussage-Ich nun anfangen?

Käte Hamburgers Logik der lyrischen Gattung ist die geistige und theoretische Ausrüstung, mit deren Hilfe man das Spiel der Zeit im Sinne des Verses von Andreas Gryphius und die neue Reise bestehen kann. Wir beginnen diese Reise gerade; es ist das Sein, in dem und durch das wir sind: die Literatur.

3.5. DIE LOGIK DER SONDERFORMEN - DIE FREMDLINGE

3.5.1. KNOTENPUNKT DER GATTUNGSGEBIETE

Wo beginnt der Irrtum in der Aussage der literaturtheoretischen Behauptungs- und Ausrufesätze? Poetische Reflexionen, meint Wolfgang Victor Ruttkowski in seinen "Literarischen Gattungen", sind gefährlich. Sie sind nicht nur reizvoll, sondern auch notwendig! Wenn poetische Reflexionen die Kunst sind, der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft der literarischen Produktion zugleich Rechnung zu tragen, wer sieht da nicht ein, dass diesen Reflexionen eine bedeutsame Aufgabe zuteil würde? Aber solche Reflexionen, in den unendlichen Grundkategorien ausgesprochen, scheinen sinnvoll, und es sollte möglich sein, die Urteile über die Sonderformen der literarischen Gattungen daraufhin zu bilden. Es sind die weitesten Horizonte der **Literaturtheorie**. Es sind die tiefsten Wurzeln der **Literaturgeschichte**. Es sind die lebendigsten Inhalte der **Literaturkritik**.

Der Irrtum im Umgang mit literaturtheoretischen Behauptungs- und Ausrufesätzen beginnt, wo sie als Mitteilung eines festgestellten Inhalts genommen werden. Denn im Sinne eines jeden dieser Sätze liegt, wie wir meinen, nicht ein absoluter Gegenstand, sondern die Bewegung der unendlichen Zahl der Reflexionen. Diese Bewegung ist eine vieldeutige Erscheinung des kritischen Grenzbewusstseins. Und es ist nicht möglich, diese Bewegung rational zu erzwingen, gar nicht durch die Literaturwissenschaft, auch nicht durch die Philosophie. Aber was ist dann möglich? Die Erfahrung an anderer Erfahrung zu prüfen. Dabei ist man auf die Kategorien angewiesen, die man zum Erkennen und Erklären logischer und ästhetischer Wirkungen braucht. Es ist indessen ganz klar, dass es in Käte Hamburgers "Logik der Dichtung" nicht darum geht, eine neue normative Poetik zu schaffen. Es geht lediglich darum, nach einer Antwort zu suchen. Das ist die Antwort auf die Frage nach der Funktion der Logik der Dichtung für die ästhetische Erkenntnis und Interpretation der Literatur als solcher wie auch der einzelnen literarischen Werke. Das ist die Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis von Dichtungslogik und Dichtungsästhetik, die in den "Abschließenden Bemerkungen" dieser Arbeit beantwortet werden soll.

Aber ist dieser Diskurs mehr als die Spiegelung einer subjektiv empfundenen Wahrheit? Lässt sich irgendeine Gattungsform definieren? "Ballade lässt sich definieren", betont Bernhard Sorg in seinen Untersuchungen zu deutschen

Gedichten von Gryphius bis Benn, unter dem Titel "Das lyrische Ich", "als dramatisches Gedicht mit epischen Zügen. Also alle Gattungen auf engstem Raum; eine knappe, auf einen Höhepunkt zutreibende Geschichte, dialogisiert und in Reim und Rhythmus gebracht."⁴⁶⁹

Eins ist auch für Heinz Piontek klar: "Die Ballade ist ein erzählendes Gedicht. Vom rein Lyrischen hat sie das Liedhafte, den Reim und Refrain; vom Drama das zugespitzt Szenische, den Dialog, das Tempo, die starken Auftritte der Figuren, die Schicksalsmomente; vom Epischen das speziell Novellistische, also die konzentrierte Fabel, das Absonderliche und Geheimnisvolle, das in einer `unerhörten` Pointe gipfelt, die Gradlinigkeit des Vortrags, kurzum: den Erzählton."⁴⁷⁰

Indem so das Geheimnis ihres eigenen Wesens entfaltet wird, ist in diesen Worten bereits ein Sinn erkennbar, den Goethes Satz nur noch zu heben braucht: "Die Ballade hat etwas Mysteriöses, ohne mystisch zu sein."⁴⁷¹ Es stellt sich die Frage, ob das Mysteriöse der Ballade nicht in der bewegten Spannung zwischen der Aussage eines lyrisch beschreibenden Ich und einer erzeugenden Erzählfunktion liegt. Man muss sich darüber im Klaren sein, dass dieses Mysteriöse Hegels ästhetischen Gedanken vertraut ist, wenn er feststellt: "Die Balladen dagegen umfassen [...] meist die Totalität eines in sich beschlossenen Begebnisses, dessen Bild sie freilich auch nur in den hervorstechendsten Momenten entwerfen, zugleich aber die Tiefe des Herzens, das sich ganz damit verwebt, und den Gemütston der Klage, Schwermut, Trauer, Freudigkeit usf. voller und doch konzentrierter und inniger hervordringen lassen."⁴⁷²

Nun ist vom Mysteriösen der Ballade in ihren inneren und verborgenen Kern einzudringen, in die Mitte ihrer Bedeutung, die sich in ihm manifestiert. Aber warum bleibt diese Bedeutung für Maria Wagner rätselhaft und unfassbar? Maria Wagner glaubt, dass sich für die Ballade die folgende Definition formulieren lässt: "Die Ballade ist eine lyrische Dichtungsart, in der sich das

⁴⁶⁹ Bernhard Sorg: Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn. Tübingen 1984, S. 74. Die Außenwelt wird, so glaubt Bernhard Sorg, als objektives Phänomen in der Ballade konstituiert und als Projektion des Innenraums der handelnden Gestalten begriffen und begreifbar gemacht. Dementsprechend ist kein einheitliches lyrisches Subjekt und eine daraus sich entwickelnde lyrische Subjektivität feststellbar. Friedrich Theodor Vischer hat die Ballade ihres Reichtums und ihrer Merkmale wesentlich entkleidet: "Die Zeichnung", sagt er, "wird dem Tone untergeordnet, der ganze Hauch und Wurf wird subjektiv bewegt, der Gang übersteigt rasch die retardierenden Elemente und eilt zum Schlusse, der Rhythmus baut sich musikalisch in lyrischen Strophen, das epische Lied entsteht mit der Melodie oder nach einer vorhandenen Melodie, lebt im Volksgesange oder muß doch, wenn es echter Kunstpoesie angehört, den Charakter des Sangbaren tragen." Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Bd. 6. 2. Auflage. München 1923, S. 244.

⁴⁷⁰ Heinz Piontek: Vorwort. In: Neue deutsche Erzählgedichte. Hrsg. von Heinz Piontek. Stuttgart 1964, S. 6.

⁴⁷¹ Johan Wolfgang Goethe: Ballade, Betrachtung und Auslegung. In: Balladenforschung. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. Königstein/Ts. 1980, S. 6.

⁴⁷² Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik. Mit einem einführenden Essay von Georg Lukács. Berlin 1955, S. 1003.

lyrische Ich an einer Gegenwelt findet, die eine Handlung anschaulich macht. Die Ballade unterscheidet sich von anderen lyrischen Formen durch das Element der Handlung, sie scheidet sich von fiktionaler Dichtung durch die ihr eigene lyrische Ich-Aussage."⁴⁷³

Zu fragen ist, ob diese Definition z. B. für die Balladen der Klassik gilt. Norbert Mecklenburg weiß, dass einige der klassischen Balladen als Höhepunkte metrisch gebundener Erzählkunst gelten können. "Eine kunstvolle Bauform", so formuliert er pointiert, "die bei großer Konzentration retardierenden, beschreibenden, berichtenden Momenten Raum gibt; Rahmungstechniken, die es durch Rollenerzähler ermöglichen, Erzählkunst als solche auszustellen; Einsatz gestischer und symbolischer Mittel; spielerische oder expressive Laut- und Klangvirtuosität; die Gestaltung von der als 'balladisch' intendierten Vortragsart her - solche für die Gattung teils neuen, teils ihr vorher schon eigene stilistisches Potential herausarbeitenden Techniken haben zu den Erfolgen des klassischen Balladenexperiments beigetragen."⁴⁷⁴ Die Ballade ist, nach Norbert Mecklenburg, keine lyrische Dichtungsart. Sie ist, wie auch Friedrich Wilhelm Neumann betont, "unbestreitbar und unbestritten eine selbständige Gattung"⁴⁷⁵. Nun ist ihr Gattungscharakter als solcher, unseres Erachtens, durchaus komplexer Art.

Noch 1895 wollte Karl Borinski in der Ballade den lyrischen Ansatz zum Drama und in der Romanze das Zurückgehen des Epos in den Kreis des lyrischen Sängers finden.⁴⁷⁶ In dieser Arbeit aber soll in der Ballade kein lyrischer Ansatz zum Drama und in der Romanze kein Zurückgehen des Epos in den Kreis des lyrischen Sängers gesehen werden. Und damit stellen sich erneut die Fragen: **Warum ist die Ballade keine lyrische Dichtungsart?** Warum ergeben sich weder Unklarheit noch Diskrepanzen in der Entwicklung des Balladenbegriffs bei Käte Hamburger, durch den Schritt von der Sonderform - die, "in bezug auf ihre sprachlogische Struktur, die fiktionale ist"⁴⁷⁷ - zu "dem Stück des lyrischen Raumes, in dem sie ihren Platz gefunden hat"⁴⁷⁸? Warum ist Maria Wagners Definition der Ballade irreführend und falsch? Hier eine These aus ihrer Studie "Die Kunstballade und die Logik der Dichtung": "Solange sich der Leser mit dem lyrischen Ich in Gemeinschaft findet, ist das Gedicht Ballade."⁴⁷⁹ Und noch eine These: "Auch Balladen Agnes Miegels wurden

⁴⁷³ Maria Wagner: Die Kunstballade und die Logik der Dichtung. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Bd. XXII. 1 (1972), S. 86.

⁴⁷⁴ Norbert Mecklenburg: Balladen der Klassik. In: Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik. Hrsg. von K. O. Conrady. Stuttgart 1977, S. 156.

⁴⁷⁵ Friedrich Wilhelm Neumann: Geschichte der russischen Ballade. Königsberg/Berlin 1937, S. 2.

⁴⁷⁶ Karl Borinski: Deutsche Poetik. Stuttgart 1895, S. 124 ff.

⁴⁷⁷ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 232.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 233.

⁴⁷⁹ Maria Wagner: Die Kunstballade und die Logik der Dichtung. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Bd. XXII. 1 (1972), S. 86.

durch Bilder angeregt - `La Furieuse` von einem Bilde Käte Kollwitzens, `Die Carmagnole` und `Die schlafenden Götter` von einem Bild der Statuen auf den Osterinseln. So wie diese Bilder Anlaß zu Balladendichtungen wurden, hätten sie ebensogut Anlaß zu jeder anderen Dichtungsart werden können, zu einem Roman so gut wie zu einem rein lyrisch gestalteten Gedicht."⁴⁸⁰ Und noch eine These: "Es erscheint daher unnötig, dieser Mischung wegen eine Sonderform der Dichtung aufzustellen. Wesentlicher wird es sein, die tragende Intention des Werkes festzustellen."⁴⁸¹

Wesentlich ist vielmehr, zunächst die vieldeutig ambivalente Stellung der Ballade zu verstehen. Mit einem präzisen Wort Käte Hamburgers: Die Ballade ist "ein struktureller Fremdling im lyrischen Raum"⁴⁸². Diese Zuordnung mag, nach Käte Hamburger, vor allem schockierend klingen. Aber hier zeigt sich das zutiefst Mysteriöse der Ballade, das nicht mehr losgelöst auf einen Gegenstand zugeht, sondern im Innersten seines Wesens Vollzug ist. Maria Wagners Definition der Ballade ist eben deshalb irreführend und falsch, weil sie das Mysteriöse der Ballade nicht kennt.

Es ist höchst merkwürdig, dass die verwickelte Phänomenologie des lyrischen Grenzraums, in dem sich die Ballade befindet, noch nicht durchschaut worden ist. Was das Wesen der Ballade als Gattungsform sei, wird geklärt auf dem Weg der **Logik der Sonderformen**. Und dabei stellt man fest: Dieser Weg ist nicht zufällig. Es genügt nicht, wie Käte Hamburger zu Recht feststellt, die Ballade als eine Form zu definieren, "in der ein Geschehen als schicksalsvolle Begegnung erfaßt und erzählt wird". Denn erst der Umstand, daß fiktional erzählt wird, ist das strukturelle Kriterium, das nun auch eine exaktere Grenzziehung ermöglicht. Sie bedeutet, daß wir den Inhalt des Balladengedichts nicht mehr als Aussage eines lyrischen Ichs, sondern als fiktive Existenz fiktiver Subjekte aufnehmen."⁴⁸³

Wo aber ist die Balladenstruktur angesiedelt? **An einem Knotenpunkt der Gattungsgebiete**. Die Logik der Ballade wird weiter ausgebaut durch die Erscheinungen des Bildgedichts und des Rollengedichts. Am Beispiel des Bildgedichts "Damenbildnis aus den achtziger Jahren" von Rainer Maria Rilke erörtert Käte Hamburger das Schwebende der Gestalt, die aus sich selbst zu leben beginnt. Ein fiktives Ich verdrängt das lyrische Ich; dieses ist kein Aussagesubjekt mehr, sondern verwandelt sich in eine fiktionale Erzählfunktion. Am Beispiel des Rollengedichts "Der Spielmannssohn", das der Volksballade zugeordnet wird, erklärt Käte Hamburger eine gewisse Nähe des

⁴⁸⁰ Ebd., S. 78

⁴⁸¹ Ebd., S. 77 ff.

⁴⁸² Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 245.

⁴⁸³ Ebd., S. 243.

Rollengedichts zur balladesken Fiktionalitätsform. "Und zweifellos erleben wir Ich-Figuren wie den Spielmannssohn, die schöne Barbel, oder auch Fontanes Cromwell ('Cromwells letzte Nacht') als ebenso fiktive Figuren wie die Er-Figuren der meisten Balladen, diese Rollengedichte als eine der verschiedenen Formen der Fiktionalisierung der Gestalten, als eine monologische (oftmals monodramatische) neben der dialogischen (wie sie z. B. in der 'Edward'-Ballade und der Ballade Brentanos 'Großmutter Schlangenköchin' vorkommt) und der vollständigen, von einer Form zur anderen fluktuierenden Erzählfunktion der erzählenden Dichtung."⁴⁸⁴

"Mag es denn nicht falsch sein", wie Ingrid Strohschneider-Kohrs in ihrem Aufsatz "Gesprächsformen als Konstituens lyrischer Struktur" ganz genau festhält, "auch die Redepartner dieser Dialogie mit dem für Rollengedichte gemeinhin zutreffenden Begriff als 'fingierte Aussagesubjekte' zu bezeichnen, so muß gleichwohl der für lyrische Gedichte üblich gewordene Begriff des 'lyrischen Ich' inadäquat erscheinen - auch dann, wenn er strikt aussagelogisch verstanden wird."⁴⁸⁵

Es ist sicher nicht unangemessen, die erkennbaren Erscheinungen an einem Knotenpunkt der Gattungsgebiete unter dem allgemeinen Satz zusammenzufassen: Der sprachliche Grund für die lyrisch-epischen Gebilde des Bildgedichts, des Rollengedichts und der Ballade ist ihre **"Ichform"**⁴⁸⁶.

Die Ballade ist nicht aus sich selbst erklärbar. Wer weiß, an welche Grenze eine künftige Balladenforschung noch dringen wird? Wird es die Grenze zwischen Ballade und Lyrik sein? Der Verzicht auf diese Grenze ist schon eine Forderung der Logik der Ballade als Sonderform der Dichtung. Aber Eichendorffs "Waldgespräch" und "Der stille Grund", meint Wolfgang Kayser, "halten genau auf der Grenze zwischen Ballade und Lyrik"⁴⁸⁷. Käte Hamburger gibt der Balladenforschung einen entscheidenden neuen Impuls, wenn sie behauptet, dass die beiden Gedichte gerade nicht zusammen auf der Grenze zwischen lyrischem Gedicht und Ballade stehen, sondern dass diese Grenze zwischen ihnen verläuft. Denn die Nixengestalt im Gedicht "Der stille Grund" steht, als Aussageobjekt, ebenso wie die mondbeschienene Landschaft im Erlebnisfeld des in der Ichform aussagenden lyrischen Ichs. Das Ich aber, das in "Waldgespräch" redet, ist kein lyrisches Ich, sondern ein fiktives Figuren-Ich, das, zusammen mit dem anderen fiktiven Ich, dem der Hexe Loreley, eine

⁴⁸⁴ Ebd., S. 240.

⁴⁸⁵ Ingrid Strohschneider-Kohrs: Gesprächsformen als Konstituens lyrischer Struktur. In: Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacher. Hrsg. von Wolfgang Düsing. Tübingen 1997, S. 156. Siehe dazu Andreas Höfele: Rollen-Ich und lyrisches Ich. Zur Poetik des dramatic monologue. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 26 (1985), S. 185-204.

⁴⁸⁶ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 238.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 241.

dialogische Szene entwickelt. In diesem Falle liegt eine Balladenstruktur vor. Damit stellt Käte Hamburger den sprachlich-strukturellen Ort der Ballade im System der Dichtung fest. Unter diesem Gesichtspunkt scheint es Käte Hamburger legitim, die Ballade als **ein fiktionales Figurengedicht** bzw. als **eine episch-fiktionale Dichtungsart im lyrischen Raum** zu fixieren.

"Wo Sporenklirr und Mut und Manneszorn, /Wo Grimm und Scham die harten Fäuste ballen", bzw. "Das Hifthorn tönt... es gurrts der wilde Tauber... /Ein Schrei im Wald... ein mörderisches Erz... /Ein letzter Hauch...! - Das ist Balladenzauber!"⁴⁸⁸, schreibt Joseph Lauff im "balladischen" Geleitwort zum "Neuen deutschen Balladenschatz", und Karl Riha zitiert dies in seinem Werk "Moritat, Bänkelsong, Protestballade". Harro Müller charakterisiert das balladeske Erzählgedicht in seinem Aufsatz "Formen des neuen deutschen Erzählgedichts". Dabei hebt er hervor, dass "Riha den Begriff der Ballade auf Moritat, Song und Bänkelsong ausgeweitet hat mit der Begründung, daß sowohl die klassische als auch die moderne Kunstballade die gleiche historische Wurzel in der Volksballade und in dem von einem Bänklein herab gesungenen Zeitungslied haben"⁴⁸⁹.

Mit Recht spricht Riha auch von einer Erneuerung der Ballade in der literarischen Epoche der Jahrhundertwende, die bis heute unvermindert anhält: "Die Suche nach neuen inhaltlichen oder formalen Möglichkeiten der Ballade reicht von der Kabarettpoesie des ersten Jahrhundertjahrzehnts bis zur `Gebrauchslyrik` der zwanziger Jahre, von Morgensterns Grotteskpoesie und der expressionistischen Lyrik vor dem ersten Weltkrieg bis in die unmittelbare literarische Gegenwart, so daß man in der Tat von einer Geschichte der modernen Ballade sprechen darf."⁴⁹⁰ Tatsächlich ist mit dem Anfang des 20. Jahrhunderts die Geschichte der Ballade nicht zu Ende. Alles hat seine Zeit, aber die Zeit der Balladen in den uns geläufig gewesenen Formen ist noch nicht zu Ende. In der Ballade liegt eine unersetzliche Quelle der elementaren Mächte des Sagens. Ihr Sinn ist es, das Eingreifen des Wunderbaren in das Menschenleben zu schildern.

⁴⁸⁸ Karl Riha: Moritat, Bänkelsong, Protestballade. Kabarett-Lyrik und engagiertes Lied in Deutschland. 2., durchgesehene, ergänzte und erweiterte Auflage. Königstein 1979, S. 72. Vgl. Karl Riha: Goethe als Dadaist. Anmerkungen zu Schwitters' Ballade `Die Nixe`. In: Ders.: Kritik, Satire, Parodie. Gesammelte Aufsätze. Opladen 1992, S. 226-231.

⁴⁸⁹ Harro Müller: Formen des neuen deutschen Erzählgedichts. In: Der Deutschunterricht 21 (1969), S. 97.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 96.

3.5.2. DAS "ICH-MIT-LEIB"

"Das, was poetische Sätze aussagen, wird als seiend hingenommen, sie sind also wahr, aber es handelt sich nicht um die Richtigkeit (oder Falschheit) von Wirklichkeitsaussagen, sondern um eine eigene Wahrheit."⁴⁹¹

Diese Stelle aus dem Aufsatz "Über Fiktionalität und fiktionales Erzählen" von Jürgen H. Petersen ist lehrreich. Sie zeigt, dass es sich um poetische Sätze handelt, die nicht auf die Realität ihres Inhalts hin ausgesagt werden. Dieser Punkt ist in der Literaturtheorie umstritten. Wir aber wollen in der "eigenen Wahrheit" der poetischen Sätze die schönste Frucht der literarischen Produktion erblicken. Wie stellt sich die "eigene Wahrheit" der Ich-Erzählung dar? Die Ich-Erzählung "ist ein struktureller Fremdling im epischen Raum. Wie die Ballade ihre fiktionale Struktur in das lyrische Gebiet mitgenommen hat, so die Ich-Erzählung die ihre, die Struktur der Aussage, in das epische Gebiet. Denn sie hat ihren Wesensursprung in der autobiographischen Aussagestruktur."⁴⁹² Eine Beispielanalyse wird an dieser Stelle angefügt, weil sie durch den Nachweis der fingierten Wirklichkeitsaussage für die Einordnung der Ich-Erzählung in das logische System der Dichtung sehr aufschlussreich ist.

1. "Was ist es denn eigentlich? Ich muß das Programm anschauen... Ja, richtig: Oratorium? Ich hab` gemeint: Messe. Solche Sachen gehören doch nur in die Kirche. Die Kirche hat auch das Gute, daß man jeden Augenblick fortgehen kann. -Wenn ich wenigstens einen Ecksitz hätt`! Auch Oratorien nehmen ein End`! Vielleicht ist es sehr schön, und ich bin nur nicht in der Laune. Woher sollt` mir auch die Laune kommen? Wenn ich denke, daß ich hergekommen bin, um mich zu zerstreuen."⁴⁹³

(Artur Schnitzler: "Leutnant Gustl")

2. "Ich erzählte von Blattflöhen, Schafen mit roten Füßen, Maulbeerbäumen und der Gegend in Lolas Gesicht. Wenn ich allein an Lola dachte, fiel mir vieles nicht mehr ein. Wenn sie zuhörten, wußte ich es wieder. Ich hatte vor ihren starren Augen in meinem Kopf lesen gelernt. Ich fand im Schädelzerspringen jeden verschwundenen Satz aus Lolas Heft. Ich sagte ihn laut. Und Edgar schrieb viele Sätze in sein Heft. Ich sagte: Auch dein Heft wird bald verschwinden, weil Edgar, Kurt und Georg auch in einem Studentenheim

⁴⁹¹ Jürgen H. Petersen: Über Fiktionalität und fiktionales Erzählen. Eine Erwiderung. In: Euphorion 89 (1995), S. 97.

⁴⁹² Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 246.

⁴⁹³ Zit. nach Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft. 2., durchgesehene Auflage. Hrsg. von Thomas Eicher und Volker Wiemann. Paderborn, München, Wien, Zürich 1997, S. 115.

wohnten auf der anderen Seite des struppigen Parks, in einem Heim für Jungen."⁴⁹⁴

(Herta Müller: "Herztier")

3. "Sorgsam legte ich dann wieder mein Kind in seine Kissen und drückte ihm sanft die beiden Augen zu. Dann tauchte ich meinen Pinsel in ein dunkles Roth und schrieb unten in den Schatten des Bildes die Buchstaben: C. P. A. S. Das sollte heißen: Culpa Patris Aquis Submersus, `Durch Vaters Schuld in der Fluth versunken`. -Und mit dem Schalle dieser Worte in meinem Ohre, die wie ein schneidend Schwert durch meine Seele fuhren, malte ich das Bild zu Ende."⁴⁹⁵

(Theodor Storm: "Aquis submersus")

Um zu erkennen, wie **die fingierte Wirklichkeitsaussage** aussieht, muss nochmals auf den im ersten Teil des dritten Kapitels dargelegten kategorialen Unterschied zwischen den Begriffen **fingiert** und **fiktiv** aufmerksam gemacht werden. Der Begriff des Fingierten bedeutet nach Käte Hamburger ein Uneigentliches, Unechtes, der des Fiktiven dagegen die Seinsweise dessen, was nicht wirklich ist: der Illusion, des Scheins. "Das spielende Kind", so verdeutlicht Käte Hamburger diesen Unterschied an einem Beispiel, "kann zwar einen Erwachsenen fingieren, aber indem es spielt und nicht täuschenderweise vorgibt, ein Erwachsener zu **sein**, spielt es die fiktive Rolle eines Erwachsenen, wie der Schauspieler, der die Dichtungsgestalt, die er verkörpert, nicht fingiert, sondern sie als eine fiktive darstellt."⁴⁹⁶

Der Begriff des Fingierten bezeichnet die Stelle des Dichtungssystems, an dem die Ich-Erzählung ihren logischen Ort hat. Hier aber tauchen sogleich die Fragen auf: Ist das Ich der Ich-Erzählung eine fiktive Gestalt? Ist das Ich der Ich-Erzählung ein echtes Aussagesubjekt? Ist das Ich der Ich-Erzählung eine fluktuierende Erzählfunktion? Man weiß von der Welt des Leutnants Gustl (er beschreibt seine Eindrücke, die er bei einem Konzertbesuch gehabt hat) nur durch den Ich-Erzähler, der nicht erzeugt, was er erzählt, sondern erzählt von ihm in der Weise der Wirklichkeitsaussage. "Das Ich (das immer Mittelpunkt ist, als Betrachter wie als Akteur)", so deutet Ingrid Kreuzer die Struktur der Ich-Erzählung in ihrem Werk "Märchenform und individuelle Geschichte" ganz richtig, "agiert bei solchem Wandern nicht, sondern rezipiert primär Bilder; seinem Weg fehlt das Aktionselement eines fiktiven Handlungsvorgangs, das dem Theaterstück einliegt."⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ Herta Müller: Herztier. Roman. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 43.

⁴⁹⁵ Theodor Storm: Aquis submersus. Text, Entstehungsgeschichte, Quellen, Schauplätze, Aufnahme und Kritik. Mit 10 Abbildungen. Hrsg. von Karl Ernst Laage. Heide 1992, S. 87.

⁴⁹⁶ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 247.

⁴⁹⁷ Ingrid Kreuzer: Märchenform und individuelle Geschichte. Zu Text- und Handlungsstrukturen in Werken Ludwig Tiecks zwischen 1790 und 1811. Göttingen 1983, S. 30 f.

Die Menschenwelt wird eben darum, weil sie das Aussageobjekt des Ich-Erzählers ist, niemals ganz objektiv geschildert. Herta Müllers Roman "Herztier", das zweite Beispiel, stellt diese Struktur einer Ich-Erzählung in besonders scharf ausgeprägter Weise dar. Es gehört zum Sinngehalt dieser Ich-Erzählung, dass der Leser nur durch die subjektive Auffassung des Ich-Erzählers vom (Selbst)mord Lolas, von den Gesten des Widerstands und den Verstößen gegen die Norm weiß. Hier spricht, wie Franz Stanzel es nennt, ein "Ich-mit-Leib"⁴⁹⁸, das meist auch ein Ich-mit-Namen ist. Seine Unterscheidung vom Autor ist oft schon im Titel ausdrücklich markiert: Thomas Mann: "Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull". Die narratologischen Kennzeichen der Fiktionalität bestimmend, stellt Dorrit Cohn fest, dass "die Namensdifferenz zwischen Autor und Ich-Erzähler auch das sicherste Signal ist, an dem wir eine fiktionale Autobiographie als Fiktion erkennen, sie also nicht für eine wirkliche Autobiographie halten, somit als historisches Dokument (also als Wirklichkeitsaussage) bewerten"⁴⁹⁹.

Man kann behaupten, dass diese Namensdifferenz als narratologisches Kennzeichen der Fiktionalität überhaupt nicht triftig und wesensbestimmend ist. Wie aber kann man eine "fiktionale" (unseres Erachtens fingierte) Autobiographie als Fiktion erkennen und sie damit nicht für eine wirkliche Autobiographie halten? Es stimmt, dass der Ich-Erzähler in der Autobiographie der fiktionalen Erzählfunktion schon sehr nahe kommt, "sobald er die Personen seiner Vergangenheit Rede und Gegenrede mit `sich selbst` in seinen früheren Stadien wechseln läßt"⁵⁰⁰. Und es stimmt, dass der strukturelle Keim für die epischen Möglichkeiten der Autobiographie und damit auch die Ursache für die starke Variabilität der Ich-Erzählung hier liegt. Dies bedeutet aber nicht, dass in der Ich-Erzählung nicht die Form der Wirklichkeitsaussage vorliege. Für die Ich-Erzählung ist entscheidend, dass das Aussagesubjekt, der Ich-Erzähler, von anderen Personen nur als von Objekten sprechen kann. Dementsprechend ist im Sinne Käte Hamburgers in der Ich-Erzählung keine fiktive Gestalt anwesend.

Die Ich-Erzählung erweckt nicht das Erlebnis der Fiktion.

Erst im Rückblick ist das große Erstaunen über die fingierte Wirklichkeitsaussage möglich. Käte Hamburger betont ausdrücklich, dass das Ich der Ich-Erzählung Selbsterlebtes erzählt, aber nicht mit der Tendenz, dies als sein Erlebnisfeld darzustellen; vielmehr ist es wie jedes historische Ich auf die objektive Wahrheit des Erzählens ausgerichtet. Käte Hamburger muss diese Behauptung mit einem Blick etwa auf den "Werther" oder andere stark gefühlsgefärbte, subjektiven Stimmungen Ausdruck gebende Ich-Erzählungen (wie in dem dritten Beispiel) allerdings in Frage stellen. Und diese Frage ist

⁴⁹⁸ Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens. Göttingen 1979, S. 127.

⁴⁹⁹ Dorrit Cohn: Narratologische Kennzeichen der Fiktionalität. In: Sprachkunst 26 (1995), S. 111.

⁵⁰⁰ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 256.

durchaus berechtigt. In der Tat ist es der Begriff der "unechten" bzw. fingierten Wirklichkeitsaussage, der die Sonderform der Ich-Erzählung definiert. Dieser Begriff unterscheidet die Ich-Erzählung einerseits von der Fiktion, andererseits aber auch von der Lyrik. Diese Feststellung hat zur Folge, dass man nun wissen muss, was das Ich der Ich-Erzählung ist und was nicht. Es ist das fingierte Aussagesubjekt, das die Ich-Erzählung nie zur Fiktion machen kann.

3.5.3. "WER LÄUTET DIE GLOCKEN?"

Literaturtheoretisch gesehen, ist die Stimme des autobiographischen Romanciers nur in der Ich-Form wahrnehmbar. Diese Stimme kann aus der zeitlichen Distanz heraus kommentieren, Reflexionen anstellen oder über ihre Position als Erzähler rasonieren, aber sie kann die radikale Innenperspektive der anderen Personen nicht einnehmen. Es ist notwendig, an diesem Punkt aufzugreifen, was Roy Pascal über die letzte Konsequenz der Ich-Form in der Autobiographie gesagt hat. Wenn wir auf Roy Pascal verweisen - mit Recht, wie uns scheint -, so möchten wir zugleich betonen, dass seine Gedankengänge unverlierbar und unersetzbar sind. "In der Autobiographie", sagt er, "fehlen die lebendigen Wirkungen auf den Helden, und sie fehlen nicht nur in den Augen des Lesers, sondern auch von der Sicht des Helden selbst aus."⁵⁰¹ Oder genauer: dem Weg des Ich-Erzählers - mit Ingrid Kreuzers Worten - "fehlt das Aktionselement eines fiktiven Handlungsvorgangs"⁵⁰².

Die bewundernswerte Intensität und Präzision des Standpunkts im Werk Roy Pascals ist nicht zufällig. Seine Untersuchungen sind nicht bloß feine seelische Analysen, plastische Schilderungen oder gehaltvolle Beobachtungen. Er behauptet, dass der autobiographische Romancier dadurch, dass er Situationen erfindet, in einer Person Dinge enthüllen kann, die im Leben verborgen und nur latent vorhanden sind. Er muss noch weitergehen. Er will die tiefe Wahrheit der

⁵⁰¹ Roy Pascal: Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1965, S. 205. 1973 stellt Philippe Lejeune eine intelligente Frage in seiner Studie "Le pacte autobiographique": "Ist es möglich, Autobiographie zu definieren?" Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt. In: Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Hrsg. von Günter Niggel. Übersetzt von Hildegard Heydenreich. Darmstadt 1989, S. 214. Aber seine Antwort muss enttäuschen: "Zwanglos formuliert, wäre die Definition der Autobiographie etwa diese:

Definition: **Rückblickender Bericht in Prosa, den eine wirkliche Person über ihr eigenes Dasein erstellt, wenn sie das Hauptgewicht auf ihr individuelles Leben, besonders auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt.**" Ebd., S. 215. "Man könnte nun meinen", hebt Wulf Segebrecht hervor, "was für den Roman und die Erzählung gelte, das müsse auch für die Autobiographie zutreffen, zumal dann, wenn sie, wie es häufig genug vorkommt, in romanhafter Gestalt erscheint. Doch das ist durchaus nicht der Fall." Wulf Segebrecht: Über Anfänge von Autobiographien und ihre Leser. In: Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Hrsg. von Günter Niggel. Darmstadt 1989, S. 159.

⁵⁰² Ingrid Kreuzer: Märchenform und individuelle Geschichte. Zu Text- und Handlungsstrukturen in Werken Ludwig Tiecks zwischen 1790 und 1811. Göttingen 1983, S. 30 f.

Autobiographie erfassen. Für ihn ist diese Wahrheit jederzeit die gleiche, die eine und ganze. Ihr "fehlen die lebendigen Wirkungen auf den Helden", aber ihr fehlt, unseres Erachtens, nicht ein intensives und lebendiges Dasein. Roy Pascal zeigt die Wahrheit der Autobiographie in ihrer ganzen Tiefe, wenn er sagt: "Der Autobiograph kann weder in andere Menschen hinein, noch aus sich selbst heraus gelangen."⁵⁰³

Käte Hamburger weiß, dass der Autobiograph die Welt nicht nur als Ich-Erlebnis, sondern auch an sich, als von ihm unabhängige, ihm gegenüberstehende Wirklichkeit erzählen will. Er "kann weder in andere Menschen hinein, noch aus sich selbst heraus gelangen", weil die Ich-Erzählung, sei sie dies als Brief- oder Memoirenroman, "eine Mimesis der Wirklichkeitsaussage"⁵⁰⁴ ist. Das ist "etwas anderes als Mimesis der Wirklichkeit selbst, durch die die fiktionale Gattung entsteht. Als Wirklichkeitsaussage der ersten Person spricht sie [die Ich-Erzählung] zwar von sich selbst und kann darum nicht umhin, auch subjektive Wahrheit in sich aufzunehmen, aber ist, wie jeder echte Ich-Bericht, zugleich darauf gerichtet, auch objektive Wahrheit und Wirklichkeit darzutun."⁵⁰⁵

Käte Hamburger hat die Antwort auf die verdächtige Unruhe: Unruhe angesichts dessen, was **die Fingiertheit des Ich-Erzählers** ist. Diese Unruhe bedeutet, dass Cesare Jacobazzi die folgenden Fragen in seinem Aufsatz "Gadamer in Neapel" mit Recht stellen kann: "Wie wahr ist ein erfundener Lebenslauf? Wie kann man den zwingenden Beweis erbringen, daß ein Bezug zwischen den Erfahrungen Gadamers in Neapel und seiner philosophischen Hermeneutik besteht?"⁵⁰⁶ Erst auf Grund einer Strukturanalyse der Ich-Erzählung stellt sich nach Käte Hamburger heraus, wie fehlerhaft die übliche Begründung der Ich-Form ist: dass sie ein Garant für die Glaubhaftigkeit des Erzählten sei. Die Ich-Form lässt das `Unwirkliche` nicht `wirklicher` erscheinen, sondern umgekehrt lässt die Unwirklichkeit des Berichts auch das berichtende Ich als unwirklich, als fingiert erscheinen. Deshalb gehört es freilich zur Komplexität der Ich-Erzählung nicht, wie Karl-Heinz Hartmann fälschlicherweise behauptet, dass "der Ich-Erzähler sich noch einmal eines fiktiven Ich bedienen kann, [...] um im Spiel mit ihm sich und seinem Leser erst die wahre Überlegenheit in der Beurteilung der eigenen Person zu beweisen"⁵⁰⁷. Aber warum ist der Begriff "Erzähler" nur für die Ich-Erzählung terminologisch richtig? Warum wird die Fiktion eben nicht durch einen "Erzähler", sondern eine Erzählfunktion konstituiert? Wie unterscheidet der Begriff des fingierten

⁵⁰³ Roy Pascal: Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1965, S. 205.

⁵⁰⁴ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 260.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 260.

⁵⁰⁶ Cesare Jacobazzi: Gadamer in Neapel. Wie wahr ist ein erfundener Lebenslauf? In: Interkulturelle Lebensläufe. Hrsg. von Bernd Thum und Thomas Keller. Tübingen 1998, S. 125.

⁵⁰⁷ Karl-Heinz Hartmann: Wiederholungen im Erzählen. Zur Literarität narrativer Texte. Stuttgart 1979, S. 33.

Aussagesubjekts den epischen Ich-Erzähler einerseits von dem echten Aussagesubjekt einer Autobiographie, andererseits aber auch von dem Erzähler-Ich des Autors und schließlich von dem lyrischen Ich? Was besagt das Fingiertsein des Ich-Erzählers? "Wer läutet die Glocken?"⁵⁰⁸

In ihrer "Logik der Dichtung" bringt Käte Hamburger eine Deutung der Ich-Erzählung als Fingiertsein des Ich-Erzählers - eine Deutung, die, wo sie aufgenommen wird, das Ende der Fiktivität des Ich-Erzählers bedeutet. Ihrer Ansicht nach gehorcht die Ich-Erzählung nicht dem Gesetz der Fiktion, sondern dem des Fingiertseins. Hans-Albrecht Koch thematisiert die Differenz zwischen der **Er-Form** und der **Ich-Form** der epischen Texte. Entsprechend werden, wie er denkt, auch die Ausdrücke Er-Erzähler und Ich-Erzähler gebraucht. Fälschlicherweise! - da dabei der Unterschied zwischen einem fingierten Ich-Erzähler und einer fiktiven Erzählfunktion unbeachtet bleibt. So hat Klaus Weimar durchaus nicht scharfsinnig "[...] darauf hingewiesen, daß die Unterscheidung zwischen Ich- und Er-Erzähler in den unterschiedlichen Weisen gründet, in denen der Erzähler von sich selbst redet, per Ich und den zugehörigen Pronomina in der Ich-Erzählung, während er von Dritten per Er redet - wie in der Er-Erzählung"⁵⁰⁹.

Man kann ja auch nicht "sinnvoll nur von Ich-Erzähler-Erzählung und von Null-Erzähler-Erzählung sprechen"⁵¹⁰. Der Begriff der Fiktivität ist auf den Ich-Erzähler nicht anzuwenden. Man kann den Ich-Erzähler nicht als fiktive Figur bezeichnen. Das Fingiertsein des Ich-Erzählers besagt, daß der Autor den Ich-Erzähler erfunden hat wie jede Romanperson auch. Der Ich-Erzähler ist kein reales, sondern **ein fingiertes Aussagesubjekt**. Daher ist es für die Ich-Erzählung ebenso irrelevant wie für die Er-Erzählung, ob und wie weit der Autor sich in irgendeiner der Figuren darstellt.

Da die Vergangenheit der Ich-Erzählung auf das fingierte Aussagesubjekt bezogen ist, soll sie als fingierte oder mit einem noch prägnanteren Terminus Käte Hamburgers als **Quasivergangenheit** bezeichnet werden. Vergleicht man das Leseerlebnis eines Ich-Romans mit dem eines Er-Romans, bemerkt man, dass das Präteritum seine Vergangenheitsfunktion bewahrt. Was für eine Vergangenheit erlebt z. B. der Leser des "Odysseus"? Zweifellos nicht seine eigene, sondern eben die Vergangenheit des Odysseus. Er erlebt eine Quasivergangenheit, deren Ich-Origo die des Odysseus ist, auf welchen bezogen aber diese Vergangenheit eine echte Vergangenheit ist. Strukturelle Gefahrenmomente sieht Käte Hamburger bei einschichtigen

⁵⁰⁸ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 267.

⁵⁰⁹ Hans-Albrecht Koch: Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Eine praxisorientierte Einführung für Anfänger. Darmstadt 1997, S. 91.

⁵¹⁰ Ebd., S. 91.

Rahmenerzählungen: wo ein Ich-Erzähler eine Er-Erzählung berichtet. "So hält Emily Brontes Roman `Wuthering Heights` nur mit äußerster Anstrengung die Ich-Perspektive der erzählenden Haushälterin aufrecht. Und im Grunde ist auch diese Form nur dann erträglich, wenn sie in so souverän humoristischer Weise behandelt wird wie in Thomas Manns `Der Erwählte`."⁵¹¹ Hier treibt der Autor mit dem Ich-Erzähler, dem irischen Mönch, ein Spiel. Hier zeigt es sich noch einmal, dass "ein narrativer Text immer vermittelte Geschichte ist. Nicht nur die Struktur der erzählten Zeit", so lesen wir im "Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft" von Thomas Eicher und Volker Wiemann, "zeigt die Spuren dieses Vermittlungsprozesses, sondern auch die mehr oder weniger spürbare Präsenz einer Mittlerinstanz, eines Subjekts des Erzählens. Dieses Erzählsubjekt ist mit dem Autor nicht identisch; es ist vielmehr Teil einer innerliterarischen Kommunikationssituation, die einen Leser ebenso nur als Teil eines textinternen Verständigungsprozesses kennt."⁵¹²

Dann bleibt zu fragen: Was macht das Vorhandensein "einer innerliterarischen Kommunikationssituation" in der Ich-Erzählung anschaulich? Die Frage muss mit der Existenz einer fingierten Wirklichkeitsaussage beantwortet werden. Damit keine Verwirrung aufkommt: Es ist klar, dass "die Form der Wirklichkeitsaussage bei der Interpretation von Ich-Erzählungen nicht vernachlässigt werden darf. Sie ist das strukturelle Gesetz, das weit in das ästhetische und weltanschauliche Gebiet hinein wirksam ist - und zwar auch gerade dann aufschlußreich ist, wenn es einmal durchbrochen wird."⁵¹³

Dementsprechend fingiert der Autor die Erzählfunktion bzw. den "Geist der Erzählung"⁵¹⁴ als Ich-Erzähler. "Wer also läutet die Glocken Roms?" - fragt Thomas Mann. Die Antwort: "Der Geist der Erzählung... Er ist es, der spricht: Alle Glocken läuten, und folglich ist er `s, der sie läutet... Und doch kann er sich auch zusammenziehen zur Person, nämlich zur ersten, und sich verkörpern in jemanden, der in dieser spricht und spricht: ich bin es, ich bin der Geist der Erzählung."⁵¹⁵

Hier ist die "innerliterarische Kommunikationssituation" durch ein Verschwinden der Erzählfunktion gekennzeichnet. Es ist ersichtlich, dass die Erzählfunktion sich nicht im Verfasser-Ich, sondern in einem Rahmen-Ich-Erzähler "verkörpert", statt eines echten ein fingiertes historisches Aussagesubjekt scherzhaft in die Fiktion eintreten lässt. Das, was zu begreifen so schwer fällt, ist die Unwissenheit der Kritik an Käte Hamburger über die

⁵¹¹ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 267.

⁵¹² Thomas Eicher/Volker Wiemann (Hrsg.): Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft. 2., durchgesehene Auflage. Paderborn, München, Wien, Zürich 1997, S. 102 ff.

⁵¹³ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 258.

⁵¹⁴ Ebd., S. 267.

⁵¹⁵ Zit. nach Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 267 ff.

Grenze, die zwischen der Wirklichkeitsaussage und dem fiktionalen Erzählen läuft. Diese Kritik zieht einen Schluss aus einem Material, in welchem die Ausnahmen die Regel überwiegen. Die literarischen Gesetzmäßigkeiten müssen klar und zum sicheren Besitz verständigen Wissens werden. Dabei erwies sich die Wirklichkeitsaussage als das Erkenntnisinstrument größter Effektivität, und die Ich-Erzählung zeigt in ihrer Eigenschaft als erzählende Dichtung, dass auch eine noch so hochgradig fingierte Wirklichkeitsaussage diese nicht in ein fiktionales Erzählen verwandelt.

Aber die Quintessenz und der Gipfel der Erscheinung der Ich-Erzählung sind die Augenblicke ihres Fingiertseins. Da leuchtet auf, was allen Forschungen zu diesem Thema erst den Sinn gibt und sie zugleich zu einer Frage verstoßen lässt, der kostbaren und lebendigen Frage: "Wer läutet die Glocken?"

ABSCHLIEßENDE BEMERKUNGEN

"Camus: Über Joseph Roth haben Sie sich geäußert und über unsere amerikanischen Nobelpreiskollegen Hemingway und Faulkner, über den Amerikaner Salinger, über Max Frisch und Arno Schmidt, wenige Franzosen, das ist wahr, aber immerhin über einen Saint-Exupéry. Warum nicht über Albert Camus?"

Hesse: Weil Sie mir zu ähnlich und zu unähnlich sind."⁵¹⁶

Hans Mayers "Imaginäres Gespräch zwischen Albert Camus und Hermann Hesse" setzt die Aneignung der Überlieferung in einer Weise voraus, die nicht nur äußerlich zur Kenntnis nimmt, nicht bloß betrachtet, sondern innerlich dabei ist wie bei der eigenen Sache. Dazu gehört, dass wir den Fortschrittsgedanken in der Literaturwissenschaft als die eigentliche Grundposition markieren. In der Literaturwissenschaft ist es darum nie erlaubt, in Bezug auf ihr Wesen zu sagen, sie sei vollendet. Aber Käte Hamburgers "Logik der Dichtung" ist jederzeit wesentlicher Bestandteil der philologischen Medienwissenschaft. Man kann sogar behaupten: Die Unersetzlichkeit und die Einmaligkeit dieses Werks gewinnen in der Geschichte der philologischen Medienwissenschaft neue Dimensionen.

Käte Hamburger steht mit dem Material ihrer Gedanken in Zusammenhang der Überlieferung, knüpft in allen einzelnen Gedanken an ältere Forschungen und bringt doch im Ganzen eine neue, große Grundbestimmung der literarischen Gattungen. Mit dem Ziel einer Bestimmung der theoretischen Grundlagen der "Logik der Dichtung" ist in dieser Arbeit versucht worden zu fundieren, was im Rahmen der zehn Schlüsselwörter verborgen ist. Diese Schlüsselwörter waren: **Exaktheit, Denkerin, Wirklichkeit, Sprachtheorie, Aussagemodelle, Fiktion, Verbalzeit, Erzähler, Erlebnis und neue Frage.**

"Das Mediensystem insgesamt, zusammengesetzt aus zahlreichen Subsystemen (Buch, Fernsehen, Video usw.)", pointiert Werner Faulstich in seiner "Medientheorie", "stellt heute eine Art neuen Code dar, der lautet: Wirklichkeit wird inszeniert oder konstruiert unter dem Gesichtspunkt globaler Teilhabe."⁵¹⁷ Diese Art von neuem Code bzw. diese Inszenierung oder Konstruktion der Wirklichkeit wirft **neue Fragen** auf, die sich an ältere Fragen der Ästhetik und Logik, der Literatur- und Mediengeschichte anschließen, Fragen zur Diskurs- und Gattungsdynamik, zur Intertextualität, zur semiotischen und

⁵¹⁶ Hans Mayer: Imaginäres Gespräch zwischen Albert Camus und Hermann Hesse. In: Albert Camus: Weder Opfer noch Henker. Übersetzt von Lislott Pfaff. Zürich 1996, S. 115.

⁵¹⁷ Werner Faulstich: Medientheorie. In: Grundwissen Medien. 2. Auflage. Hrsg. von Werner Faulstich. München 1995, S. 25.

phänomenologischen Unterscheidung der Künste und Medien, zu ihrer wechselseitigen Erhellung und Beeinflussung. Diese philologisch relevanten Fragen stellt Helmut Kreuzer in seiner Studie "Zu Aufgaben und Problem einer philologischen Medienwissenschaft": "Wer ist für uns der Autor, der eigentliche Urheber einer Sendeform? Wieweit ist die Urheberfrage gattungsspezifisch zu beantworten? Wieweit ist sie auch eine gattungsübergreifende Frage? Wer spricht zu uns durch das Zeichenensemble einer Sendung, einer Sendereihe, eines Programms? Ist es die Stimme einer Redaktion, die einer Diskurskonvention gehorcht oder sie verändert?"⁵¹⁸

Eben deshalb muss die Frage nach dem Verhältnis von Dichtungslogik und Dichtungsästhetik erneut gestellt werden. Eben deshalb muss nochmals hervorgehoben werden, was das Aussagesystem der Sprache besitzt oder entwickelt. Eben deshalb muss klar gestellt werden, wie die Phänomenologie der Ich-Erzählung zeigt, dass sie eine nichtfiktionale Dichtungsart im episch-fiktionalen Raum darstellt, so wie die Ballade eine fiktionale Dichtungsart im lyrischen Raum ist. Es darf davon ausgegangen werden, dass "die allgemeine Beschaffenheit der Erzählfunktion oder des lyrischen Ich zu ergründen, in den Aufgabenbereich der Logik der Dichtung gehört, das Wie, den Stil, die jeweils besondere Technik des Erzählens, die Kunstform, den Gehalt der lyrischen Aussage zu beschreiben dagegen in den der ästhetischen Interpretation der Dichtung"⁵¹⁹.

Das Aussagesystem der Sprache besitzt oder entwickelt die Eigenschaften, die bewirken, dass die Literatur sich als Kunstgebilde behauptet und weder sich selbst noch damit auch die Kunst als solche in einen Wirklichkeitszusammenhang auflöst. Das kann zunächst verwunderlich erscheinen, aber "der epische bzw. der lyrische Raum sind in beiden Fällen [der Ich-Erzählung und der Ballade] `Fremdräume` mit Hinsicht auf die `angeborene` strukturelle Beschaffenheit dieser Dichtungsformen. Die Einwirkung dieser Fremdräume verbleibt daher rein formal; die Struktur, damit aber das Erlebnis, das diese beiden Dichtungsarten auslösen, wird durch die Fremd- oder Gasträume nicht verändert: die Nicht-Wirklichkeit des Balladeninhalts, die - graduell abgestufte - Wirklichkeit der Ich-Erzählung."⁵²⁰

⁵¹⁸ Helmut Kreuzer: Zu Aufgaben und Problemen einer philologischen Medienwissenschaft. In: Ders.: Aufklärung über Literatur. Bd. 1. Epochen. Problemen. Tendenzen. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Peter Seibert, Rolf Bäumer und Georg Bollenbeck. Heidelberg 1992, S. 294.

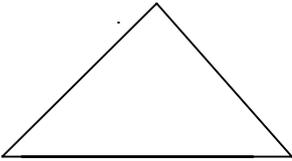
⁵¹⁹ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 269 ff.

⁵²⁰ Ebd., S. 266.

Die **Literatur als Gesamtphänomen** kann durch die folgenden Schaubilder vergegenwärtigt werden:

Sprachfunktionen

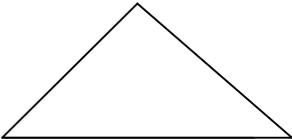
Wirklichkeitsaussage (Wa)



Mimesis der Wirklichkeitsaussage (MWa)

Mimesis der Wirklichkeit (MW)

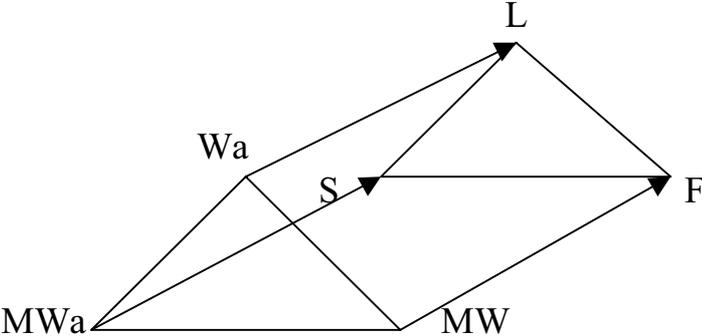
Literaturgattungen
Lyrik (L)



Sonderformen (S)

Fiktion (F)

Literatur als Gesamtphänomen



Die Literatur als Gesamtphänomen erscheint hier als mehreckiges kommunikatives Gebilde. Immer wird die Literatur zur Literatur dadurch, dass sie sich dem Medium der faktisch realen Wirklichkeitsaussagen hingibt. Ist dies das letzte Wort der "Logik der Dichtung" Käte Hamburgers? Nein, dies ist das erste Wort unserer Logik des Mediums. Durch Käte Hamburgers "Logik der Dichtung" aber kommen wir auf den Weg des Suchens. Und die Ziele dieses Suchens sind die neuen Medien. Zugleich wollen wir uns der neuen Denkmodelle der Literaturtheorie bedienen. Wie wir in der räumlichen Welt auf den Horizont zugehen, ihn jedoch nie erreichen, so erfahren wir die Grenzen unseres Suchens. Diese Grenzen müssen verschoben werden, um den Weg in neue Weiten zu öffnen.

LITERATURVERZEICHNIS

1. Die phänomenologische Tradition und "die Doppelseitigkeit der logischen Thematik"

Beckermann, Ansgar: Einführung in die Logik. Berlin/New York 1997.

Bernet, Rudolf/Kern, Iso/Marbach, Eduard: Edmund Husserl. Darstellung seines Denkens. Hamburg 1989.

Bochenski, J. M.: Formale Logik. Freiburg/München 1970.

Bochenski, J. M.: Die zeitgenössischen Denkmethoden. 6. Auflage. München 1973.

Bochenski, J. M.: Grundriß der Logik. 4., erweiterte Auflage. Übersetzt, neu bearbeitet und erweitert von Albert Menne. Paderborn 1973.

Bühler, Axel: Einführung in die Logik. Argumentation und Folgerung. 2., neu bearbeitete Auflage. Freiburg/München 1977.

Cohen, Morris R./Nagel, Ernest: An Introduction to Logic and Scientific Method. Washington 1944.

Conrad, Waldemar: Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (1908), S. 71-118, 469-511; (1909), S. 401-455.

Copi, Irving M.: Introduction to Logic. Fourth Edition. New York/London 1972.

Danzel, Theodor Wilhelm: Zur Literatur und Philosophie der Goethezeit. Hrsg. von Hans Mayer. Stuttgart 1962.

Drobisch, Moritz Wilhelm: Neue Darstellung der Logik nach ihren einfachsten Verhältnissen. Mit Rücksicht auf Mathematik und Naturwissenschaft. 5. Auflage. Hamburg/Leipzig 1887.

Englebretsen, Georg: Zur philosophischen Interpretation der Logik: ein weiterer aristotelischer Dialog. In: Formale und nicht-formale Logik bei Aristoteles. Bd. 2. Hrsg. von Albert Menne und Niels Offenberger. Hildesheim, Zürich, New York 1985.

Feyerabend, Paul K.: Der wissenschaftliche Realismus und die Autorität der Wissenschaften. Ausgewählte Schriften. Bd. 1. Braunschweig/Wiesbaden 1978.

Fink, Eugen: Sein, Wahrheit und Welt. Vorfragen zum Problem des Phänomenbegriffes. Haag 1958.

- Frege, Gottlob: Grundgesetze der Arithmetik. Begriffsschriftlich abgeleitet. Jena 1893.
- Frick, Carolo: Logica in usum scholarum. Friburgi Brisgoviae MCMXXV.
- Friedlaender, S.: Logik. Die Lehre vom Denken. Berlin/Leipzig 1909.
- Gabriel, Gottfried: Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft. Stuttgart 1991.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Tübingen 1960.
- Göttner, Heide/Jacobs, Joachim: Der logische Bau von Literaturtheorien. München 1978.
- Grau, Gerd-Günther: Zerstörung der Vernunft oder Veto gegen die Wissenschaft? Nietzsches Philosophie zwischen Rationalismus und Irrationalismus. In: Kriza und perspektive filozofije/Die Krisis und Perspektiven der Philosophie. Hrsg. von Danilo N. Basta, Slobodan Žunjić und Mladen Kozomara. Belgrad 1995.
- Grondin Jean: Kant zur Einführung. Hamburg 1994.
- Günther, Gotthard: Grundzüge einer neuen Theorie des Denkens in Hegels Logik. 2., erweiterte Auflage. Hamburg 1978.
- Habermas, Jürgen: Was heißt Universalpragmatik? In: Theorie-Diskussion. Sprachpragmatik und Philosophie. Hrsg. von Karl-Otto Apel. Frankfurt am Main 1976, S. 174-260.
- Hamburger, Käte: "Ästhetik, Logik, Sprachtheorie". Vorarbeiten und Materialsammlung. Verschiedenes. In: Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.136.
- Hamburger, Käte: "Aussagetheorie zur Logik". Vorarbeiten und Materialsammlung. Verschiedenes. In: Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.141.
- Hamburger, Käte: "Husserl", d. i. Edmund Husserl. Vorarbeiten und Materialsammlung. Verschiedenes. In: Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.151.
- Hamburger, Käte: Sinnphilosophie. Zum Gedenken des 80. Geburtstags Paul Hofmanns. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 15 (1960), S. 612-619.
- Hamburger, Käte: Der Begriff des Sinnes. In: Paul Hofmann: Problem und Probleme einer Sinn-erforschende Philosophie. Hrsg. von Käte Hamburger. Stuttgart 1980, S. 20-22.
- Hasenjaeger, Gisbert: Einführung in die Grundbegriffe und Probleme der modernen Logik. Freiburg/München 1962.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik. Hrsg. von Hotho. Berlin 1843.

- Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart 1970.
- Heinze, Max: Die Lehre vom Logos in der griechischen Philosophie. Oldenburg 1872.
- Hofmann, Paul: Der Humanismus in der abendländischen Geschichte. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 25 (1951), S. 4785.
- Husserl, Edmund: Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik. Hrsg. von Ludwig Landgrebe. Hamburg 1948.
- Husserliana: Bd. I. Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge. Haag 1950; Bd. II. Die Idee der Phänomenologie (fünf Vorträge). Haag 1950; Bd. IIIV. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Haag 1950-1952.
- Husserl, Edmund: Philosophie als strenge Wissenschaft. Frankfurt am Main 1965.
- Husserl, Edmund: Logische Untersuchungen. Tübingen 1968.
- Jaspers, Karl: Was ist Philosophie? Ein Lesebuch. München/Zürich 1978.
- Konstantinović, Zoran: Phänomenologie und Literaturwissenschaft: Skizzen zu einer wissenschaftstheoretischen Begründung. München 1973.
- Kreise, Lothar/Gottwald, Siegfried/Stelzner, Werner (Hrsg.): Nichtklassische Logik. Eine Einführung. Berlin 1988.
- Kreuzer, Helmut: Mathematik und Dichtung. Zur Einführung. In: Mathematik und Dichtung. Hrsg. von Helmut Kreuzer und Rul Gunzenhäuser. München 1965.
- Kreuzer, Helmut (Hrsg.): Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz. Dialog über die "zwei Kulturen". Stuttgart 1969.
- Kutschera, Franz v./Breitkopf, Alfred: Einführung in die moderne Logik. Freiburg/München 1971.
- Landgrebe, Ludwig: Phänomenologie und Metaphysik. Hamburg 1949.
- Lehmann, Gerhard: Geschichte der Philosophie. XI. Die Philosophie im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts. Berlin 1960.
- Lipps, Theodor: Grundzüge der Logik. Leipzig/Hamburg 1912.
- Lorenzen, Paul: Formale Logik. 4., verbesserte Auflage. Berlin 1970.
- Lorenzen, Paul: Konstruktive Logik, Ethik und Wissenschaftstheorie. 2., verbesserte Auflage. Mannheim, Wien, Zürich 1975.
- Lotze, Hermann: Logik. Drei Bücher vom Denken, vom Untersuchen und vom Erkennen. 2. Auflage. Leipzig 1880.

Mann, Golo: Gegenstand und Stil in der Historie. In: Information und Imagination. Vorträge von Carl Friedrich von Weizsäcker, Golo Mann, Harald Weinrich u. a. München 1973.

Menne, Albert: Einführung in die Logik. 3. Auflage. München 1966.

Patzig, Günther: Artikel "Logik". In: Fischer-Lexikon Philosophie. Hrsg. von A. Diemer und I. Frenzel. Frankfurt am Main 1958.

Perelman, Chaim: Logik und Argumentation. Hrsg. und übersetzt von Freyr Roland Varwig. Königstein 1979.

Powroslo, Wolfgang: Erkenntnis durch Literatur. Realismus in der wetsdeutschen Literaturtheorie der Gegenwart. Köln 1976.

Precht, Peter: Husserl zur Einführung. Hamburg 1991.

Prochaska, I. J.: Lehrbuch der Logik. Denklehre. Wien 1851.

Rabus, L.: Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie. Bd. 2. Logik und System der Wissenschaften. Erlangen/Leipzig 1895.

Seiffert, Helmut: Einführung in die Logik. Logische Propädeutik und formale Logik. München 1973.

Sigwart, Christoph: Logik. I. 4. Auflage. Tübingen 1921.

Ströker, Elisabeth/Klostermann, Vittorio (Hrsg.): Lebenswelt und Wissenschaft in der Philosophie Edmund Husserls. Frankfurt am Main 1979.

Tugendhat, Ernst/Wolf, Ursula: Logisch-semantische Propädeutik. Stuttgart 1983.

Ueberweg, Friedrich: System der Logik und Geschichte der logischen Lehren. 4., vermehrte und verbesserte Auflage. Bonn 1874.

Wechssler, Edmund: Phänomenologie und Philologie. In: Homenaje afrecido à Menendez Pidal. Madrid 1925, S. 1-15.

Wittgenstein, Ludwig: Tractatus Logico-Philosophicus. 6. Auflage. London 1955.

Wuchterl, Kurt: Lehrbuch der Philosophie. Probleme- Grundbegriffe - Einsichten. 3. Auflage. Bern/Stuttgart 1989.

Zimmermann, Robert: Philosophische Propaedeutik. Prolegomenon - Logik - Empirische Psychologie. Zur Einleitung in die Philosophie. 3. Auflage. Wien 1867.

2. Das sprachtheoretische Phänomen

Ammann, Hermann: Die menschliche Rede. Bd. 2.: Der Satz. Lahr 1928.

Bayerdörfer, Hans-Peter: Poetik als sprachtheoretisches Problem. Tübingen 1967.

Bergmann, Rolf/Pauly, Peter/Schlaefter, Michael: Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Heidelberg 1991.

Betz, Werner: Verändert Sprache die Welt? Semantik, Politik und Manipulation. Zürich 1977.

Blau, Ulrich: Die dreiwertige Logik der Sprache. Ihre Syntax, Semantik und Anwendung in der Sprachanalyse. Berlin/New York 1978.

Bodamer, Theodor: Hegels Deutung der Sprache. Interpretationen zu Hegels Äußerungen über die Sprache. Hamburg 1969.

Bühler, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Jena 1934.

Casey, John: The Language of Criticism. London 1966.

Coseriu, Eugenio: Sprachkompetenz. Grundzüge der Theorie des Sprechens. Hrsg. von Heinrich Weber. Tübingen 1988.

Daki Vasić, Marija Zulja: Lingvistika i poetika - komentar studije Romana Jakobsona/Linguistik und Poetik - Zur Studie Roman Jakobsons. In: To jest. Časopis Filozofskog fakulteta u Novom Sadu/Das heißt. Zeitschrift der Philosophischen Fakultät in Novi Sad 24 (1988), S. 14-18.

Derrida, Jacques: L'écriture et la différence. Paris 1967.

Derrida, Jacques: Grammatologie. Überstzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hans Zischler. Frankfurt am Main 1974.

Derrida, Jacques: Die Einsprachigkeit des Anderen oder die Prothese des Ursprungs. In: Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen. Hrsg. von Anselm Haverkamp. Übersetzt von Barbara Vinken u. a. Frankfurt am Main 1997, S.23-48.

Endres, Elisabeth: Die Sprache als System. Über Ferdinand de Saussure und die Grundlagen der Linguistik. In: Linguistik und Sprachphilosophie. Hrsg. von Marlis Gerhard. München 1974, S. 28-49.

Frege, Gottlob: Der Gedanke. Eine logische Untersuchung. In: Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus 1 (1918/19), S. 58-77.

Fucks, Wilhelm: Gibt es mathematische Gesetze in Sprache und Musik? In: Die Umschau in Wissenschaft und Technik 2 (1957), S. 33-37.

Gadamer, Hans-Georg: Wieweit schreibt Sprache das Denken vor? In: *Zeitwende* 4 (1973), S. 289-292.

Geier, Manfred: *Orientierung Linguistik. Was sie kann, was sie will.* Hamburg 1998.

Gelhaus, Hermann/Latzel, Sigbert: *Studien zum Tempusgebrauch im Deutschen.* München 1974.

Götz, Wienold: *Semiotik der Literatur.* Frankfurt am Main 1972.

Gray, Bennison: *The Phenomenon of Literature.* Hague/Paris 1975.

Hamann, Johann Georg: *Schriften zur Sprache. Einleitung und Anmerkungen von Josef Simon.* Frankfurt am Main 1967.

Hamburger, Käte: Zur Theorie der Aussage. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* XX (1966), S. 23-56.

Heintel, Erich: *Einführung in die Sprachphilosophie.* Darmstadt 1975.

Heinz, Günter: *Sprachliche Struktur und dichtersiche Einbildungskraft. Beiträge zur linguistischen Poetik.* München 1978.

Hennigfeld, Jochem: *Die Sprachphilosophie des 20. Jahrhunderts. Grundposition und Grundprobleme.* Berlin/New York 1982.

Heyse, Christian August: *Deutsche Grammatik.* 29. Auflage. Hannover 1923.

Hohoff, Curt: *Schnittpunkte. Gesammelte Aufsätze.* Stuttgart 1963.

Ihwe, Jens F.: Sprachphilosophie, Literaturwissenschaft und Ethik: Anregungen zur Diskussion des Fiktionsbegriffs. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 8 (1979), S. 207-265.

Jakobson, Roman: *Linguistics and Poetics.* In: Ders.: *Selected Writings.* Bd. 3. Hrsg. von Stephen Rudy. Haag, Paris, New York 1971-1988, S. 25.

Jakobson, Roman: *Aufsätze zur Linguistik und Poetik.* Hrsg. von Wolfgang Raible. Übersetzt von Regine Kuhn, Georg Friedrich Meier und Randi Agnete Hartner. München 1974.

Jenner, Gero: *Principles of Language.* Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1993.

Kraus, Karl: *Die Sprache.* Wien 1937.

Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache.* Übersetzt von Reinold Werner. Frankfurt am Main 1978.

Krug, Josef: *Zur Sprachtheorie.* Jena 1929.

Latzel, Sigbert: Sprachtheorie der Dichtung. Anlässlich der zweiten Auflage der "Logik der Dichtung" von Käte Hamburger. In: Muttersprache 79 (1969), S. 323-328.

Lühr, Rosemarie: Neuhochdeutsch. Eine Einführung in die Sprachwissenschaft. 2., durchgesehene Auflage. München 1988.

Marty, Anton: Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie. Bd. 1. Halle 1908.

Müller, Friedrich: Grundriss der Sprachwissenschaft. Wien 1876.

Patzig, Günther: Sprache und Logik. In: Der Berliner Germanistentag 1968. Vorträge und Berichte. Hrsg. von Karl Heinz Borck und Rudolf Henss. Heidelberg 1970, S. 119-134.

Polenz, Peter von: Deutsche Satzsemantik. Grundbegriffe des Zwischen-den-Zeilen-Lesens. Berlin/New York 1985.

Rauh, Gisa: Linguistische Beschreibung deiktischer Komplexität in narrativen Texten. Tübingen 1978.

Saße, Günter: Sprache und Kritik. Untersuchung zur Sprachkritik der Moderne. Göttingen 1977.

Savigny, Eike von: Die Philosophie der normalen Sprache. Eine kritische Einführung in die "ordinary language philosophy". Frankfurt am Main 1969.

Schaeder, Burkhard: Lexikographie als Praxis und Theorie. Tübingen 1981.

Schaeder, Burkhard: Grundkurs. Angewandte Sprachwissenschaft. Siegen 1995.

Schrader, Monika: Sprache als Kriterium literarischer Kritik. In: LiLi - Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 18 (1988), S. 48-60.

Seidler, Herbert: Grundfragen einer Wissenschaft von der Sprachkunst. München 1978.

Simon, Josef: Sprachphilosophie. Freiburg 1981.

Sollers, Philippe: Logiques. Paris 1968.

Staffhorst, Albrecht: Das Subjekt-Objekt-Struktur. Ein Beitrag zur Erzähltheorie. Stuttgart 1979.

Stenzel, Julius: Philosophie der Sprache. München 1969.

Vossler, Karl: Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie. München 1923.

Warmer, Gebhard/Gloy, Klaus: Lyotard. Darstellung und Kritik seines Sprachbegriffs. Aachen 1995.

Weinberg, Kurt: Sprache und Realität. In: Sprache im technischen Zeitalter 12 (1964), S. 59-108.

Whorf, Benjamin Lee: Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie. Hrsg. und übersetzt von Peter Krausser. Hamburg 1963.

3. Die Phänomenologie der Dichtung und der Wirklichkeit

Adams, Jon-K.: Wohin nun? Räumlichkeit in interaktiven Computerspielen und im Cyberspace-Roman. In: Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters. Hrsg. von Martin Klepper, Ruth Mayer und Ernst-Peter Schneck. Berlin/New York 1996, S. 192-221.

Adel, Kurt: Der Zerfall der Dichtungsgattungen. In: Literatur und Kritik 4 (1969), S. 411-421.

Altieri, Charles: Act & Quality. A Theory of Literary Meaning and Humanistic Understanding. Brighton 1981.

Anderegg, Johannes: Fiktionalität, Schematismus und Sprache der Wirklichkeit. Methodologische Überlegungen. In: Erzählforschung. 2. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik. Mit einem Nachtrag zur Auswahlbibliographie in Erzählforschung. Hrsg. von Wolfgang Haubrichs. Göttingen 1977, S. 141-161.

Aristoteles: Poetik. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann. München 1976.

Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart 1990.

Austermühl, Elke: Poetische Sprache und lyrisches Verstehen. Studien zum Begriff der Lyrik. Heidelberg 1981.

Austin, Timoty R.: Poetic Voices. Discourse Linguistics and the Poetic Text. Tuscaloosa/London 1994.

Bahti, Timothy: End of the Lyric. Direction and Consequence in Western Poetry. Baltimore/London 1996.

Bauer, Matthias: Romantheorie. Stuttgart/Weimar 1997.

Behrens, Irene: Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen. Halle 1940.

Bender, Hans (Hrsg.): Mein Gedicht ist mein Messer. München 1961.

Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. Wiesbaden/Limes 1951/61.

Best, Otto F.: "Epischer Roman" und "dramatischer Roman". Einige Überlegungen zum Frühwerk von Alfred Döblin und Bert Brecht. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 53 (1972), S. 317-327.

Biesterfeld, Wolfgang: Spaziergang auf dem Dach der dramatischen Kunst. Ludwig Tieck: "Der gestiefelte Kater". In: Deutsche Kömodien. Vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Winfried Freund. München 1988, S. 54-64.

Binneberg, Kurt: Interpretationshilfen. Deutsche Lyrik von der Aufklärung bis zur Klassik. Stuttgart/Dresden 1992.

Bloom, Harold: Eine Topographie des Fehllesens. Übersetzt von Isabella Mayr. Frankfurt am Main 1997.

Böckmann, Paul: Formgeschichte der deutschen Dichtung. Bd. 1. Von der Sinnbildsprache zur Ausdruckssprache. Hamburg 1949.

Boileau-Despréaux, Nicolas: L'Art poétique. Die Dichtkunst. Hrsg. und übersetzt von Ute und Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart 1967.

Bollenbeck, Georg: Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters. Frankfurt am Main 1994.

Booth, Wayne C.: Die Rhetorik der Erzählkunst. Übersetzt von Alexander Polzin. Heidelberg 1974.

Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): Poetik und Geschichte. Viktor Žmegač zum 60. Geburtstag. Tübingen 1989.

Borges, Jorge Luis: Lotterie in Babylon. Die schönsten Erzählungen. Ausgewählt von Fritz Arnold. Übersetzt von Karl August Horst u. a. Berlin 1997.

Borinski, Karl: Deutsche Poetik. Stuttgart 1895.

Bream, M.: Der Fall Antigone. Ein Vortrag Käte Hamburgers im Süddeutschen Rundfunk. In: Stuttgarter Zeitung. 7. Februar 1962.

Bremond, Claude: Logique du récit. Paris 1973.

Breuer, Dieter: Einführung in die pragmatische Texttheorie. München 1974.

Brooks, Cleanth: Paradoxie im Gedicht. Zur Struktur der Lyrik. Übersetzt von Rolf Dornbacher. Frankfurt am Main 1965.

Busch, Ulrich: Erzählen, behaupten, dichten. In: Wirkendes Wort 12 (1962), S. 217-223.

Camus, Albert: Weder Opfer noch Henker. Übersetzt von Lislott Pfaff. Zürich 1996.

Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca/London 1978.

Clayborough, Arthur: Tomorrow was Christmas: A Pragmatic Examination of The Logic of Literature. In: Orbis litterarum 37 (1982), S. 1-11.

Closs, August: Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. In: The Modern Language Review 65 (1970), S. 684-685.

Cohn, Dorrit: Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. In: The Germanic Review 45 (1970), S. 65-68.

Cohn, Dorrit: Narratologische Kennzeichen der Fiktionalität. In: Sprachkunst 26 (1995), S. 105-121.

Conrady, Karl Otto (Hrsg.): Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik. Stuttgart 1977.

Conrady, Karl Otto: Noch etwas über den Begriff Erlebnislyrik. In: Architectura poetica. Festschrift für Johannes Rathofer zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Ulrich Ernst und Bernhard Sowinski. Köln/Wien 1990, S. 359-371.

Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 5. Auflage. Bern/München 1965.

Daemmrich, Horst S.: Literaturkritik in Theorie und Praxis. München 1974.

Daki Vasić, Marija Zulja: Sfinga poetike Käte Hamburger. Teorija lirskog subjekta/Käte Hamburgers Sphinx der Poetik. Die Theorie des lyrischen Subjekts. Novi Sad 1997.

Derrida, Jacques: Guter Wille zur Macht (II). In: Text und Interpretation. Hrsg. von Philippe Forget. München 1984, S. 71.

Dorn, Margit: Film. In: Grundwissen Medien. 2. Auflage Hrsg. von Werner Faulstich. München 1995, S. 186-204.

Duncker, Patricia: Die Germanistin. Übersetzt von Karen Nölle-Fischer. München 1999.

Durzak, Manfred (Hrsg.): Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. Stuttgart 1973.

Düsing, Wolfgang (Hrsg.): Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacher. Tübingen 1997.

Eco, Umberto: Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. Übersetzt von Hans Günter Holl. München 1996.

Eicher, Thomas/Wiemann, Volker (Hrsg.): Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft. 2. Auflage. Paderborn, München, Wien, Zürich 1997.

Eiden, Evelyn: Figur - Begebenheit - Situation. Die Konstruktion von dramatischer Handlung. Pfaffenweiler 1986.

Ellis, John M.: The Theory of Literary Criticism. A Logical Analysis. Berkeley/London 1974.

Farner, Geir: Käte Hamburger und das Problem des fiktiven Erzählers. In: Orbis Litterarum 33 (1978), S. 111-122.

Faulstich, Werner: Buch. In: Grundwissen Medien. 2. Auflage. Hrsg. von Werner Faulstich. München 1995, S.126-146.

Faulstich, Werner: Medientheorie. In: Grundwissen Medien. 2. Auflage. Hrsg. von Werner Faulstich. München 1995. S.19-26.

Faulstich, Werner: Medium. In: Grundwissen Medien. 2. Auflage. Hrsg. von Werner Faulstich. München 1995. S.17-96.

Feldt, Michael: Lyrik als Erlebnislyrik. Zur Geschichte eines Literatur- und Mentalitätstypus zwischen 1600 und 1900. Heidelberg 1990.

Flemming, Willi: Das Problem von Dichtungsgattung und -art. In: Studium generale 12 (1959), S. 38-60.

Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro (Hrsg.): Literaturwissenschaft. München 1995.

Fontane, Theodor: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Kurt Schreinert. München 1963.

Forster, E. M.: Aspects of the Novel. London 1927.

Forster, E. M.: Ansichten des Romans. Übersetzt von Walter Schürenberg. Berlin/Frankfurt am Main 1949.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main 1997.

Frank, Hans Joachim: Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung. Tübingen 1991.

Freund, Winfried: Die deutsche Ballade. Theorie, Analysen, Didaktik. Paderborn 1978.

Freund, Winfried (Hrsg.): Deutsche Komödien. Vom Barock bis zur Gegenwart. München 1988.

Fricke, Harald: Sprachabweichungen und Gattungsnormen. Zur Theorie literarischer Textsorten am Beispiel des Aphorismus. In: Textsorten und literarische Gattungen. Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979. Hrsg. vom Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten. Berlin 1983, S. 262-280.

Friedemann, Käthe: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig 1910.

Friedman, Norman: Form and Meaning in Fiction. Athens 1975.

Fubini, Mario: Entstehung und Geschichte der literarischen Gattungen. Tübingen 1971.

Gadamer, Hans-Georg: Text und Interpretation. In: Text und Interpretation. Hrsg. von Philippe Forget. München 1984, S. 35-68.

Geiger, Heinz/Haarmann, Hermann: Aspekte des Dramas. Opladen 1978.

Genette, Gérard: Fiktion und Diktion. Übersetzt von Heinz Jatho. München 1992.

Gnüg, Hiltvud: Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit. Stuttgart 1983.

- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer kritischen Dichtkunst. 4. Auflage. Leipzig 1751.
- Grimm, Reinhold (Hrsg.): Zur Lyrik-Diskussion. Darmstadt 1966.
- Gutzen, Dieter/Oellers, Norbert/Petersen, Jürgen H.: Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch. Berlin 1976.
- Haas, Helmuth de: Helden der Antike, Helden unserer Zeit. Käte Hamburger: Von Sophokles zu Sartre. In: Die Welt. 5. April 1962.
- Haas, Wolf: Sprachtheoretische Grundlagen der konkreten Poesie. Stuttgart 1990.
- Hamburger, Käte: "Aristoteles Poetik, Renaissancepoetik, Aufklärung (Lessing)". Vorarbeiten. In: Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.139.
- Hamburger, Käte: "Gattungen, Allgemeines". Vorarbeiten und Materialsammlung. Verschiedenes. In: Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.146.
- Hamburger, Käte: "Literaturtheoretische Übungen, Fiktionstheorie, Ironie/Humor". Vorarbeiten. In: Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.158.
- Hamburger, Käte: "Poetik und Dramatik". Vorarbeiten. In: Deutsches Literaturarchiv der deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.164.
- Hamburger, Käte: "Romananalysen". Vorarbeiten und Materialsammlung. Verschiedenes. In: Deutsches Literaturarchiv der deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.170.
- Hamburger, Käte: "Wahrheit III". Vorarbeiten und Materialsammlung. In: Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.179.
- Hamburger, Käte: Briefe von Käte Hamburger an Egon Schwarz. 1977- 1988. 16.11.1977. In: Deutsches Literaturarchiv der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach am Neckar 91.4.459.
- Hamburger, Käte: Die Individuation der Gottesidee bei Jean Paul. In: Jean Paul-Blätter 3 (1928). H. 1, S. 8-13.
- Hamburger, Käte: Das Todesproblem bei Jean Paul. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 7 (1929), S. 446-474.
- Hamburger, Käte: Thomas Mann und die Romantik. Eine problemgeschichtliche Studie. Berlin 1932.
- Hamburger, Käte: Romantische Politik bei Thomas Mann. In: Der Morgen 7 (1932).H. 2, S. 106-115.
- Hamburger, Käte: Rahel et Goethe. In: Revue Germanique 10-12 (1934), S. 313-330.

Hamburger, Käte: Thomas Manns Roman "Joseph und seine Brüder". Eine Einführung. Stockholm 1945.

Hamburger, Käte: Der Roman vom Mythos. In: Hamburger akademische Rundschau 1/2 (1947/48), S. 605-614.

Hamburger, Käte: Beobachtungen über den urepischen Stil. In: Trivium 6 (1948), S. 89-122.

Hamburger, Käte: Zum Gedicht Werner Bergengruens. In: Hamburger akademische Rundschau 3 (1948/49), S. 373-373.

Hamburger, Käte: Rainer Maria Rilke. Stockholm 1949.

Hamburger, Käte: Zwei Formen literatursoziologischer Betrachtung. Zu Erich Auerbachs "Mimesis" und Georg Lukács "Goethe und seine Zeit". In: Orbis Litterarum 7 (1949), S. 142-160.

Hamburger, Käte: Leo Tolstoi. Gestalt und Problem. Bern 1950.

Hamburger, Käte: Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 25 (1951), S. 1-26.

Hamburger, Käte: Die Nordische Sommeruniversität (NSU). In: German Life & Letters 6 (1952-1953), S. 136-140.

Hamburger, Käte: Das epische Präteritum. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 27 (1953), S. 329-357.

Hamburger, Käte: Susanne K. Langer: Form and Feeling. In: Orbis Litterarum 9 (1954), S. 240-241.

Hamburger, Käte: Die Zeitlosigkeit der Dichtung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XXIX (1955), S. 413-426.

Hamburger, Käte: Zur Phänomenologie des Films. In: Merkur 10 (1956), S. 873-880.

Hamburger, Käte: Fritz Martini: Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. In: Orbis Litterarum 11 (1956), S. 251-254.

Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957.

Hamburger, Käte: René Wellek: A History of Modern Criticism 1750 - 1950. In: Orbis Litterarum 13 (1958), S. 251-253.

Hamburger, Käte: Erzählformen des modernen Romans. In: Der Deutschunterricht 11 (1959), S. 5-23.

Hamburger, Käte: Morgen war Weihnachten. In: Stuttgarter Zeitung 19.12.1959. Nr. 239, S. 29.

Hamburger, Käte: Der Begriff der literarischen Fiktion. In: Akten des IV. Internationalen Kongresses für Ästhetik. Athen 1960, S. 360-363.

Hamburger, Käte: Hans Mayer: Von Lessing bis Thomas Mann. In: Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft 81 (1960), S. 652-655.

Hamburger, Käte: Otto Mann: Poetik der Tragödie. In: Euphorion 54 (1960), S. 338-342.

Hamburger, Käte: Nelly Sachs zu Ehren. In: Germanistik 3 (1961). H. 4, S. 632-633.

Hamburger, Käte: Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern. Stuttgart 1962.

Hamburger, Käte: Thomas Mann: Das Gesetz. Vollständiger Text der Erzählung. Dokumentation. Frankfurt am Main/Berlin 1964.

Hamburger, Käte: Der Humor bei Thomas Mann. Zum Joseph-Roman. München 1965.

Hamburger, Käte: Noch einmal: Vom Erzählen. Versuch einer Antwort und Klärung. In: Euphorion 59 (1965), S. 46-71.

Hamburger, Käte: Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes. In: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 10 (1965), S. 217-234.

Hamburger, Käte: Philosophie der Dichter. Novalis Schiller Rilke. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1966.

Hamburger, Käte: Thomas Manns Humor. In: Sprache im technischen Zeitalter 17/18 (1966), S. 50-56.

Hamburger, Käte: Gunilla Bergsten: Thomas Manns "Doktor Faustus". Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans. In: Betrachtungen und Überblicke. Zum Werk Thomas Manns. Hrsg. von Georg Wenzel. Berlin/Weimar 1966, S. 439-442.

Hamburger, Käte: Versuch zur Typologie des Dramas. In: Poetica 1 (1967), S. 145-153.

Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. 2., stark veränderte Auflage. Stuttgart 1968.

Hamburger, Käte: Anachronistische Symbolik. Fragen an Thomas Manns Faustus-Roman. In: Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien. Festschrift für Fritz Martini. In Zusammenarbeit mit Käte Hamburger herausgegeben von Helmut Kreuzer. Stuttgart 1969, S. 529-553.

Hamburger, Käte: Hilde Domin: Wozu Lyrik heute? Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft. In: Poetica 3 (1969), S. 310-315.

Hamburger, Käte: Die Freiheit, scherzend zu klagen. Heinrich Heines Lyrik, interpretiert von Gerhard Storz. In: Stuttgarter Zeitung. 9. Oktober 1971, S. 52.

- Hamburger, Käte (Hrsg.): Rilke in neuer Sicht. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971.
- Hamburger, Käte: Schiller und die Lyrik. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 16 (1972), S. 298-329.
- Hamburger, Käte: Zur Struktur der belletristischen Prosa Heines. In: Untersuchung zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese. Hrsg. von Vincent J. Günther und Helmut Koopmann. Berlin 1973, S. 286-306.
- Hamburger, Käte: Die Geschichtlichkeit der historischen Dramen Ibsens. In: Über Literatur und Geschichte. Festschrift für Gerhard Storz. Hrsg. von Bernd Hüppauf und Dolf Sternberger. Frankfurt am Main 1973, S. 275-297.
- Hamburger, Käte: "Rühmen, das ist 's!" Zur Eröffnung der Rainer Maria Rilke-Ausstellung in Marbach a. N. am 10. Mai 1975. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 19 (1975), S. 501-509.
- Hamburger, Käte: Rilke. Eine Einführung. Stuttgart 1976.
- Hamburger, Käte: Das Wort Dichtung. In: Dies.: Kleine Schriften. Stuttgart 1976, S. 3-17.
- Hamburger, Käte: Zur Erzählerhaltung im Nibelungenlied. In: Dies.: Kleine Schriften. Stuttgart 1976, S. 59-73.
- Hamburger, Käte: Don Quijote und die Struktur des epischen Humors. In: Dies.: Kleine Schriften. Stuttgart 1976, S. 75-94.
- Hamburger, Käte: Der Epiker Thomas Mann. In: Dies.: Kleine Schriften. Stuttgart 1976, S. 231-238.
- Hamburger, Käte: Das transzendierende Ich. In: Dies.: Kleine Schriften. Stuttgart 1976, S. 265-274.
- Hamburger, Käte: Das Opfer der delphischen Iphigenie. In: Gehart Hauptmann. Hrsg. von Hans Joachim Schrimpf. Darmstadt 1976, S. 165-181.
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. 3. Auflage. Stuttgart 1977.
- Hamburger, Käte: Wahrheit und ästhetische Wahrheit. Stuttgart 1979.
- Hamburger, Käte: Mitleid und Furcht - ein Lessingproblem. In: Ehrenpromotion Käte Hamburger am 25.7.1980. Dokumentation. Hrsg. von Johannes Janota und Jürgen Kühnel. Siegen 1980, S. 25-34.
- Hamburger, Käte: Lou Andreas-Salomé. In: Frauen. Porträts aus zwei Jahrhunderten. Hrsg. von Hans Jürgen Schultz. Stuttgart/Berlin 1981, S. 186-198.
- Hamburger, Käte: Heine und das Judentum. Stuttgart 1982.

Hamburger, Käte: Auf der Fußbank unter der Ulme. Angelika Jakobs "Amie". In: Stuttgarter Zeitung 6.10.1982. Nr. 230, S. 34.

Hamburger, Käte: Das Mitleid. Stuttgart 1985.

Hamburger, Käte: Nachwort. In: Robert Kahn: Tonlose Lieder. Teilnachdruck der Erstausgabe von 1978. Hrsg. von Helmut Kreuzer. Siegen 1986, S. 33-35.

Hamburger, Käte: Ibsens Drama in seiner Zeit. Stuttgart 1989.

Hamburger, Käte: Else Lasker-Schüler. In: Es ist ein Weinen in der Welt. Hommage für die deutschen Juden unseres Jahrhunderts. Hrsg. von Hans-Jürgen Schultz. Stuttgart 1990, S. 77-98.

Hamburger, Käte: Zu Thomas Manns Schiller-Bild. Eine Dankrede aus Anlaß der Verleihung des Schillerpreises am 10. November 1989 in Stuttgart. In: LiLi - Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 83 (1991), S. 124-129.

Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. 4. Auflage. Stuttgart 1994.

Hamm, Heinz Toni: Poesie und kommunikative Praxis. Heidelberg 1981.

Harweg, Roland: Inhaltentwurf, Erzählung, Inhaltswiedergabe. Zum fiktionstheoretischen Doppelstatus fiktionaler Erzählungen. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 8 (1979), S. 111-130.

Hattemer, Matthias: Das erdichtete Ich. Zur Gattungspoetik der fiktiven Autobiographie bei Grimmelshausen, E. T. A. Hoffmann, Thomas Mann und Rainer Maria Rilke. Frankfurt am Main 1989.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Ästhetik. Mit einem einführenden Essay von Georg Lukács. Berlin 1955.

Heimrich, Bernhard: Fiktion und Fiktionsironie in Theorie und Dichtung der deutschen Romantik. Tübingen 1967.

Heine, Heinrich: Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Elster. Bd. 1-7. 1887-1890.

Hempfer, Klaus W.: Gattungstheorie. Information und Synthese. München 1973.

Hillebrand, Bruno: Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit. 3., erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar 1993.

Hinck, Walter: Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater. Göttingen 1973.

Hinck, Walter (Hrsg.): Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Düsseldorf 1977.

Hinck, Walter (Hrsg.): Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf 1980.

Hinderer, Walter (Hrsg.): Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland. Stuttgart 1978.

Höfele, Andreas: Rollen-Ich und lyrisches Ich. Zur Poetik des dramatic monologue. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 26 (1985), S. 185-204.

Holl, Oskar: Einige Schwierigkeiten beim Schreiben der Unwahrheit. In: Literatur und Kritik 33 (1969), S. 155-169.

Höllerer, Walter: Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik. I. Reinbek bei Hamburg 1965.

Horn, András: Grundlagen der Literaturästhetik. Würzburg 1993.

Howell, Wilbur Samuel: Poetics, Rhetoric and Logic. Ithaca/London 1975.

Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. 2., verbesserte und erweiterte Auflage. Tübingen 1960.

Iser, Wolfgang: Die Appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz 1970.

Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München 1976.

Jakob, Angelika: Labans Lernen. Amie. Zwei Erzählungen. Paderborn 1995.

James, Henry: Bis zum Äußersten. Übersetzt von Helmut Viebrock. Frankfurt am Main 1962.

Jauß, Hans Robert (Hrsg.): Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen. 2., durchgesehene Auflage. München 1969.

Jauß, Hans Robert: Ursprung und Problematik des modernen Zeitromans. In: Zeitgestaltung in der Erzählkunst. Hrsg. von Alexander Ritter. Darmstadt 1978, S. 95-164.

Kafitz, Dieter: Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus. 2. Auflage. Frankfurt am Main 1989.

Kahrmann, Cordula/Reiß, Gunter/Schluchter, Manfred: Erzähltextanalyse. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren. Kronberg 1977.

Kaiser, Gerhard: Das Ich im Gedicht: Wandlungen seit der Goethezeit. In: Seminar 24 (1988), S. 115-132.

Kaiser, Gerhard: Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine. Ein Grundriß in Interpretationen, Zweiter Teil. Frankfurt am Main 1988.

Kaiser, Herbert/Köpf, Gerhard (Hrsg.): Erzählen. Erinnern. Deutsche Prosa der Gegenwart. Interpretationen. Frankfurt am Main 1992.

Kaminski, Karin: Formalismus in der Literaturtheorie. Kritische Betrachtungen zu Käte Hamburgers "Logik der Dichtung". In: Weimarer Beiträge 15 (1969), S. 103-122.

Kanzog, Klaus: Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normeinübung des Erzählens. Heidelberg 1976.

Kayser, Wolfgang: Wer erzählt den Roman? Darmstadt 1957.

Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 15. Auflage. Bern 1971.

Keiter, Heinrich: Versuch einer Theorie des Romans und der Erzählkunst. Paderborn 1876.

Kesteren, Aloysius van: A Hierarchico-structural Analysis of Drama and Its Use in Establishing a Typology of Characters. In: Moderne Dramentheorie. Hrsg. von Aloysius van Kesteren und Herta Schmid. Kronberg 1975, S. 256-282.

Kiel, Ewald: Dialog und Handlung im Drama. Untersuchungen zu Theorie und Praxis einer sprachwissenschaftlichen Analyse literarischer Texte. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1992.

Killy, Walther: Elemente der Lyrik. München 1972.

Kimpel, Dieter/Wiedemann, Conrad (Hrsg.): Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert. Bd. 2. Spätaufklärung, Klassik und Frühromantik. Tübingen 1970.

Kittler, Friedrich: Gramophon. Film. Typewriter. Berlin 1986.

Koberstein, August: Geschichte der deutschen Nationalliteratur. Vom Anfang des siebzehnten bis zum zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts. 5., umgearbeitete Auflage. Leipzig 1872.

Koch, Hans-Albrecht: Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Eine praxisorientierte Einführung für Anfänger. Darmstadt 1997.

Koebner, Thomas: Die schöne Mörderin. Zum Weiterleben des Judith-Typus in der Filmgeschichte. In: Die femme fatale im Drama. Heroinnen - Verführerinnen - Todesengel. Hrsg. von Jürgen Blänsdorf. Tübingen 1999, S. 155-186.

Koelbl, Herlinde: Käte Hamburger. In: Dies.: Jüdische Portraits. Frankfurt am Main 1989, S. 108-112.

Köhler, Lotte: Rahel Varnhagen. In: Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk. 2., überarbeitete und vermehrte Auflage. Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1983, S. 296-303.

Kohn, J. H. (Hrsg.): Der Bibelschatz. Die Psalmen Davids. Mit den vorzüglichsten Kommentaren, Midrasch- und Talmudstellen; nebst Gedichten, Sagen und Legenden, zur Geistes- und Herzensbildung für die Familie. Bd. 1. Pest 1871.

Kramer-Badoni, Rudolf: Fiktion und Zeit. In: Bücherschiff. 2.11.1958.

Kreuzer, Helmut: Veränderungen des Literaturbegriffs. Göttingen 1975.

Kreuzer, Helmut (Hrsg.): Fernsehforschung - Fernsehkritik. Göttingen 1980.

Kreuzer, Helmut: Einleitung. In: Käte Hamburger. Aufsätze und Gedichte zu ihren Themen und Thesen. Zum 90. Geburtstag. Hrsg. von Helmut Kreuzer und Jürgen Kühnel. Siegen 1986, S. 7-9.

Kreuzer, Helmut/Schanze, Helmut (Hrsg.): Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland. Perioden - Zäsuren - Epochen. Heidelberg 1991.

Kreuzer, Helmut: Aufklärung über Literatur. Bd. 1. Epochen. Probleme. Tendenzen. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Peter Seibert, Rolf Bäumer und Georg Bollenbeck. Heidelberg 1992.

Kreuzer, Helmut: Parteigängerin des Lebens. Zum wissenschaftlichen Werk Käte Hamburgers - Laudatio anlässlich der Verleihung des Schillerpreises. In: Ders.: Aufklärung über Literatur. Bd. 2. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Wolfgang Drost und Cristian W. Thomsen. Heidelberg 1993, S. 255-269.

Kreuzer, Helmut: Erfindung und Wirklichkeit, Individualität und Kollektiv: Streiflichter auf deutsche Hörspiele um 1930. In: Metafiktionen. Festschrift für Helmut Schanze. Hrsg. von Manfred Kammer, Susanne Pütz u. a. Frankfurt am Main 1999, S. 115-131.

Kreuzer, Ingrid: Märchenform und individuelle Geschichte. Zu Text- und Handlungsstrukturen in Werken Ludwig Tiecks zwischen 1790 und 1811. Göttingen 1983.

Krolow, Karl: Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik. München 1963.

Kühnel, Jürgen/Mück, Hans-Dieter/Müller, Ulrich (Hrsg.): De poeticis medii aevi quaestiones. Zum 85. Geburtstag Käte Hamburgers. Göppingen 1981.

Kühnel, Jürgen: Griechische Dramenfiguren antik und modern: Pylades. In: Käte Hamburger. Aufsätze und Gedichte zu ihren Themen und Thesen. Zum 90. Geburtstag. Hrsg. von Helmut Kreuzer und Jürgen Kühnel. Siegen 1986, S. 37-55.

Kühnel, Jürgen: Produktive Mittelalterrezeption. Fragmentarische Beobachtungen, Notizen und Thesen. In: Mittelalter-Rezeption IV: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposions zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989. Hrsg. von Irene von Burg, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Alexander Schwarz. Göppingen 1991, S. 433-467.

Lamping, Dieter: Probleme der neueren Gattungstheorie. In: Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Ein Symposium. Hrsg. von Dieter Lamping und Dietrich Weber. Wuppertal 1990, S. 9-45.

Lamping, Dieter: Moderne Lyrik. Eine Einführung. Göttingen 1991.

Lehmann, Rudolf: Deutsche Poetik. München 1908.

- Lehnert, Herbert: Struktur und Sprachmagie. Stuttgart 1966.
- Lenson, David: Achilles` Choice. Examples of Modern Tragedy. Princeton 1975.
- Link, Jürgen: Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis. 4., unveränderte Auflage. München 1990.
- Lipking, Lawrence: Abandoned Women and Poetic Tradition. Chicago/London 1988.
- Lockemann, Wolfgang: Lyrik, Epik, Dramatik oder die totgesagte Trinität. Meisenheim 1973.
- Lotmann, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München 1972.
- Lüders, Eva M.: Die Ich-Form und die Tendenzen des Lyrischen. In: Helen Adolf Festschrift. Hrsg. von Z. Buehne, James L. Hodge und Lucille B. Pinto. New York 1968, S. 342-354.
- Ludwig, Hans Werner (Hrsg.): Arbeitsbuch. Romananalyse. 2., unveränderte Auflage. Tübingen 1989.
- Ludwig, Hans-Werner (Hrsg.): Arbeitsbuch. Lyrikanalyse. 3. Auflage. Tübingen 1990.
- Lützel, Paul Michael (Hrsg.): Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt am Main 1991.
- Mahler, Andreas: Aspekte des Dramas. In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. 5. Auflage. Hrsg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Reinbek bei Hamburg 1997, S.71-86.
- Mann, Thomas/Hamburger, Käte: Briefwechsel 1932 - 1955. Hrsg. von Hubert Brunträger. Frankfurt am Main 1999.
- Marcus, Solomon: Einige mathematische Parameter im Theaterstudium. In: Moderne Dramentheorie. Hrsg. von Aloysius van Kesteren und Herta Schmid. Kronberg 1975, S. 282-300.
- Martinez-Bonati, Felix: Die logische Struktur der Dichtung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 47 (1973), S. 185-200.
- Martinez, Matias: Doppelte Welten. Studien zur narrativen Motivierung. Göttingen 1992.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München 1999.
- Martini, Fritz: Schiller-Forschung und Schiller-Kritik im Werk Käte Hamburgers. In: Käte Hamburger. Aufsätze und Gedichte zu ihren Themen und Thesen. Zum 90. Geburtstag. Hrsg. von Helmut Kreuzer und Jürgen Kühnel. Siegen 1986, S. 25-35.
- Maurer, Karl: Der Liebende im Präteritum. In: Poetica 5 (1972), S. 1-34.

Mayer, Hans: Das mitleidlose Mitleid. Käte Hamburgers Bilanz einer uralten Frage. In: Die Zeit. 28. März 1986. Nr. 14, S. 57-58.

Meindl, Dieter: Zur Problematik des Erzählerbegriffs. Dargestellt anhand einiger neuerer deutscher Erzähltheorien. In: LiLi - Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 8 (1978), S. 206-230.

Metzbauer, Birgit: "Ich weiß, daß ich eine der deutschesten Bestien bin". Prof. Käte Hamburger sprach über Heinrich Heine. In: Badische Neueste Nachrichten. 12. März 1983, S. 29.

Migner, Karl: Theorie des modernen Romans. Eine Einführung. Stuttgart 1970.

Mittenzwei, Werner: Begriff und Wesen der dramatischen Figur. In: Beiträge zur Poetik des Dramas. Hrsg. von Werner Keller. Darmstadt 1976, S. 198-231.

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. Hrsg. von Hans-Michael Bock. Übersetzt von Brigitte Westermeier und Robert Wohlleben. Reinbek bei Hamburg 1998.

Müller, Elgin: Die Funktion des Erzählers in der Er-Erzählung. Untersuchung an Werken Wilhelm Raabes. Innsbruck 1972.

Müller, Günther: Über die Seinsweise der Dichtung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 17 (1943), S. 137-152.

Müller, Günther: Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze. In Verbindung mit Helga Egner herausgegeben von Elena Müller. Tübingen 1968.

Müller, Harro: Formen des neuen deutschen Erzählgedichts. In: Der Deutschunterricht 21 (1969), S. 75-98.

Müller, Herta: Herztier. Roman. Reinbek bei Hamburg 1996.

Müller-Seidel, Walter (Hrsg.): Balladenforschung. Königstein 1980.

Neis, Edgar: Struktur und Thematik der traditionellen und modernen Erzählkunst. Paderborn 1965.

Neumann, Friedrich Wilhelm: Geschichte der russischen Ballade. Königsberg/Berlin 1937.

Neuse, Werner: Geschichte der erlebten Rede und des inneren Monologs in der deutschen Prosa. New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris 1950.

Nietzsche, Friedrich: Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile. München 1960.

Niggel, Günther (Hrsg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt 1989.

Oelmüller, Willi (Hrsg.): Kolloquium Kunst und Philosophie. Bd. 3. Das Kunstwerk. Paderborn, München, Wien, Zürich 1983.

Olson, Elder: Tragedy and the Theory of Drama. Detroit 1966.

Olsson, Ulf: The Greatest Story Ever Told. Some Remarks on the Voice of Narratology. In: Perspectives on Narratology. Hrsg. von Claes Wahlin. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1996, S. 81-105.

Paech, Joachim: Vom Feuilletonroman zum Fernsehspiel. In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. 5. Auflage. Hrsg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 360-375.

Pascal, Roy: Tense and Novel. In: The Modern Language Review LVII (1962), S. 1-11.

Pascal, Roy: Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1965.

Peacock, Ronald: The Poet in the Theatre. New York 1960.

Peper, Jürgen: Transzendente Struktur und lyrisches Ich. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 46 (1972), S. 381-434.

Pestalozzi, Karl: Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin 1970.

Petersen, Jürgen H.: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart/Weimar 1993.

Petersen, Jürgen H.: Über Fiktionalität und fiktionales Erzählen. Eine Erwiderung. In: Euphorion 89 (1995), S. 95-115.

Piontek, Heinz: Neue deutsche Erzählgedichte. Stuttgart 1964.

Plard, Henri: Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. In: Erasmus 13 (1960), S. 197-204.

Platz-Waury, Elke: Drama und Theater. Eine Einführung. 5., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen 1999.

Pütz, Peter: Käte Hamburger: Philosophie der Dichter. Novalis Schiller Rilke. In: Poetica 2 (1968), S. 272-275.

Rastier, Francois: Die Ebenen der Zweideutigkeit im Drama. In: Moderne Dramentheorie. Hrsg. von Aloysius van Kesteren und Herta Schmid. Kronberg 1975, S. 220-256.

Rey, William H.: Poesie der Antipoesie. Moderne deutsche Lyrik. Genesis. Theorie. Struktur. Heidelberg 1978.

Ricoeur, Paul: Zeit und Erzählung. Bd. 2. Zeit und literarische Erzählung. Übersetzt von Rainer Rochlitz. München 1989.

Riha, Karl: Moritat, Bänkelsong, Protestballade. Kabarett-Lyrik und engagiertes Lied in Deutschland. 2., durchgesehene, ergänzte und erweiterte Auflage. Königstein 1979.

Riha, Karl: Kritik, Satire, Parodie. Gesammelte Aufsätze. Opladen 1992.

Riha, Karl: Prämoderne. Moderne. Postmoderne. Frankfurt am Main 1995.

Riha, Karl: Tohuwabohu und andere Texte. Siegen 1995.

Ritter, Alexander: Einleitung. In: Zeitgestaltung in der Erzählkunst. Hrsg. von Alexander Ritter. Darmstadt 1978, S. 1-27.

Roetteken Hubert: Die Dichtungsarten. In: Euphorion 3 (1896), S. 336-350.

Rother, Rainer: Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur. Stuttgart 1990.

Rüdiger, Horst: Was ist Literatur? Versuch einer Begriffsbestimmung. In: Stuttgarter Zeitung. 11.1.1964, S. 26-32.

Ruttkowski, Wolfgang Victor: Die literarischen Gattungen. Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik. Bern 1968.

Sartorius, Joachim (Hrsg.): Minima poetica. Für eine Poetik des zeitgenössischen Gedichts. Köln 1999.

Schaeder, Grete: Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé. In: Die Sammlung 8 (1953), S. 428-441.

Schlaffer, Heinz: Walter Benjamins Idee der Gattung. In: Textsorten und literarische Gattungen. Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979. Hrsg. vom Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten. Berlin 1983, S. 281-293.

Schlaffer, Heinz: Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik. In: Poetica 27 (1995), S. 38-57.

Schlegel, A. W.: Vorlesung über dramatische Kunst und Literatur. Bd. 2. Hrsg. von E. Lohner. Stuttgart 1967.

Schmidt, Siegfried J.: Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nichtmimetischen Kunst und Literatur. Köln/Berlin 1971.

Schödlbauer, Ulrich: Entwurf der Lyrik. Berlin 1994.

Seibert, Peter: Die Musen, das Meidum und die Massen. Zu den Kulturmagazinen im Fernsehen der Bundesrepublik. In: Fernsehsendungen und Ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. Hrsg. von Helmut Kreuzer und Karl Prümm. Stuttgart 1979, S. 325-389.

- Seidler, Herbert: Die Dichtung. Stuttgart 1959.
- Sengle, Friedrich: Die literarische Formenlehre. Vorschläge zu ihrer Reform. Stuttgart 1966.
- Singer, Isaac Bashevis: Die Familie Moschkat. Übersetzt von Gertrud Baruch. München 1998.
- Singer, Israel Joshua: Die Brüder Aschkenasi. Übersetzt von Gertrud Baruch. München/Wien 1986.
- Šklovskij, Viktor: Theorie der Prosa. Hrsg. und übersetzt von Gisela Drohla. Frankfurt am Main 1966.
- Sorg, Bernhard: Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn. Tübingen 1984.
- Spinner, Kaspar H.: Zur Struktur des lyrischen Ich. Frankfurt am Main 1975.
- Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik. München 1971.
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. Göttingen 1979.
- Steinecke, Hartmut (Hrsg.): Theorie und Technik des Romans im 19. Jahrhundert. Tübingen 1970.
- Steinecke, Hartmut (Hrsg.): Theorie und Technik des Romans im 20. Jahrhundert. Tübingen 1972.
- Stephens, Anthony: Überlegungen zum lyrischen Ich. In: Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Dichtung. Ulrich Fülleborn zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Theo Ulm und Gerd Hemmerich. München 1982, S. 53-69.
- Stöcklein, Paul: Literarhistorische Erwägungen zu einer Philosophie der Literatur. Zu Käthe Hamburgers "Die Logik der Dichtung". In: Euphorion 58 (1964), S. 303-307.
- Storm, Theodor: Aquis submersus. Text, Entstehungsgeschichte, Quellen, Schauplätze, Aufnahme und Kritik. Mit 10 Abbildungen. Hrsg. von Karl Ernst Laage. Heide 1992.
- Storz, Gerhard: Über den "monologue intérieur" oder die "erlebte Rede". In: Deutschunterricht 1 (1995), S. 22-56.
- Strelka, Joseph P. : Literatur und Politik. Beispiele literaturwissenschaftlicher Perspektiven. Frankfurt am Main, Bern, Berlin, New York, Paris, Wien 1992.
- Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas 1880-1950. Frankfurt am Main 1965.
- Tarot, Rolf: Mimesis und Imitatio. Grundlagen einer neuen Gattungspoetik. In: Euphorion 64 (1970), S. 125-142.
- Thum, Bernd/Keller, Thomas (Hrsg.): Interkulturelle Lebensläufe. Tübingen 1998.

Todorov, Tzvetan: Poetik der Prosa. Übersetzt von Helene Müller. Frankfurt am Main 1972.

Totzeva, Sophia: Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung. Tübingen 1995.

Uka, Walter: Theater. In: Grundwissen Medien. 2. Auflage. Hrsg. von Werner Faulstich. München 1995, S. 303-333.

Ulrich, Gisela: Phänomenen auf der Spur. Käte Hamburger wird 90. In: Stuttgarter Zeitung 20.9.1986. Nr. 217, S. 15.

Villiger, Hermann: Kleine Poetik. Eine Einführung in die Formenwelt der Dichtung. Frauenfeld 1964.

Vischer, Friedrich Theodor: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Bd. 6. 2. Auflage. München 1923.

Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 7., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Opladen 1990.

Wagner, Maria: Die Kunstballade und die Lyrik der Dichtung. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 1 (1972), S. 75-86.

Wehrli, Beatrice: Imitatio und Mimesis in der Geschichte der deutschen Erzähltheorie unter besonderer Berücksichtigung des 19. Jahrhunderts. Göppingen 1974.

Weimar, Klaus: Kritische Bemerkungen zur "Logik der Dichtung". In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 48 (1974), S. 10-24.

Weimar, Klaus: Wo und was ist der Erzähler? In: Modern Language Notes 109 (1994), S. 495-506.

Weindl, Marion: Funktion und Konstruktion des Erzählkunstwerkes. Würzburg 1995.

Weinrich, Harald: Tempus. Besprochene und erzählte Welt. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971.

Wellek, René/Warren, Austin: The Theory of Literature. New York 1949.

Wellek, René: Gattungstheorie, das Lyrische und "Erlebnis". In: Ders.: Grenzziehungen. Beiträge zur Literaturkritik. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1972, S. 23-85.

Wiedemann, Barbara: Von Fischen und Vögeln. Überlegungen zum modernen Gedichtbegriff. In: Poetica 27 (1995), S. 396-432.

Wiese, Benno von (Hrsg.): Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen. Von der Spätromantik bis zur Gegenwart. Düsseldorf 1964.

Wiese, Benno von: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen. II. Düsseldorf 1968.

Wunberg, Gotthart: Wiedererkennen. Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne. Tübingen 1983.

Zelle, Carsten: Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitinger. In: Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Hrsg. von Christine Pries. Weinheim 1989, S. 55-73.

Zeller, Bernhard: Der Literat und die Politik. In: Der Archivar 35 (1982), S. 15-20.

Zeller, Bernhard: Gedenken an Käthe Hamburger. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 36 (1992), S. 457-460.

Zima, Peter V.: Moderne - Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen 1997.