

Wie die Frage „Was will der Autor uns sagen?“ das Literaturverständnis behindert

Stefan Matuschek

Gegenfragen müssen kein Zeichen von Klugheit sein. Sie sind es besonders dann nicht, wenn sie plump wirken. Doch kenne ich einen Fall, in dem die plumpe Gegenfrage klüger ist als die Ausgangsfrage. Es ist die in Literaturdiskussionen – oder für unsere Diskussion hier enger fokussiert – die im Literaturunterricht gestellte Frage: „Was will der Autor uns sagen?“ Auf diese Frage, meine ich, kann man grundsätzlich nicht klüger antworten als mit der Gegenfrage: „Warum sagt er es uns dann nicht?“ Die Ausgangsfrage setzt voraus, dass literarische Werke auf satzförmige Aussagen abzielen, die sie zwar nicht selbst enthalten, die sie jedoch letztlich zu verstehen geben wollen. Es gibt solche Literatur; doch handelt es sich dabei um sehr spezielle Formen, die heute selten geworden sind. Ein Beispiel dafür ist die Gattung des Rätsels: ein Gedicht, das in hintergründiger, gewitzter Weise einen konkreten Gegenstand, eine Person, ein Ereignis oder ein Abstraktum umschreibt und seinen Reiz aus dem Kontrast von oberflächlich Dargestelltem und eigentlich Gemeintem zieht. Solche Rätsel waren vom Mittelalter an bis in den Barock hinein beliebt. Berühmt geworden ist Rabelais' „Énigme en prophétie“, das ein seinerzeit beliebtes Ballspiel, den Vorläufer des Tennis, mit den Worten einer apokalyptischen Vision umschreibt.¹ Hier ist die Frage, was der Autor uns sagen will, eine Rätselaufgabe mit eindeutiger Lösung. Einen weiteren, heute noch schulgängigen Paradefall für ein Literaturverständnis, das nach der Aussageabsicht des Autors fragt, stellt die Fabel dar. Sie kann stellvertretend für alle Formen didaktischer Literatur stehen. In ihr geht es um eine Lehre. Oftmals ist sie der Fabelerzählung explizit voran- oder nachgestellt, so dass die Frage „Was will der Autor uns sagen?“ trivial wird, weil zugleich explizit gesagt wird, was die Erzählung sagen will. In den anderen Fällen, in denen der Lehrsatz fehlt, kann die Leserin ihn herausfinden. Das nennt man dann Interpretation. Eine Lessingsche Fabel² zum Beispiel erzählt von einem Schützen, der seinen Bogen so weit mit Schnitzarbeiten verzieren lässt, dass er beim nächsten Anspannen zerbricht. Was will Lessing uns damit sagen? Antwort: Zu große Kunstanstrengung kann schädlich sein und den eigentlichen Zweck vereiteln. Wer sich im Fabelwerk und in der Fabeltheorie Lessings auskennt, kann präzisieren, dass es sich dabei um eine programmatische Abkehr von La Fontaines französischer Verskunst und um ein Plädoyer für kurze Prosafabeln handelt. Im Falle der didaktischen Literatur ist die Frage: „Was will der Autor uns sagen?“ sinnvoll, weil diese Literatur tatsächlich auf dem Weg eines anschaulichen Beispiels oder eines anschaulichen Vergleichs zu einer auch satzförmig feststellbaren Überzeugung, Einsicht oder Erkenntnis hinführt. Ein dritter Fall, bei dem die Frage „Was will der Autor uns sagen?“ angemessen erscheint, ist solche Literatur, die unter den Bedingungen der Zensur eine

¹ Im Schlusskapitel des *Gargantua*-Romans. Rabelais hat dieses Rätsel weitgehend von Mellin de Saint-Gelais übernommen. Vgl. Rabelais, *Oeuvres complètes*, édition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson, Paris 1973, S. 204-206.

² *Der Besitzer des Bogens*, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, in Zusammenarbeit mit Karl Eibl et al. hg. von Herbert G. Göpfert, Bd. 1: *Gedichte, Fabeln, Lustspiele*, München 1970, S. 259.

Botschaft vermitteln will, die im Klartext verboten wäre. Wenn Heiner Müller in den 1960er-Jahren eine burlesk-parodistische Herakles-Figur auf die Bühne bringt³, dann kann man annehmen, dass er damit auf dem Umweg der Mythologie etwas über die ideologische Figur des sozialistischen Arbeiterhelden sagen will, was er direkt nicht hätte sagen dürfen. Rätsel, Fabeln und Zensurumgehungen sind Fälle indirekter Kommunikation. Bei ihnen ist die Frage „Was will der Autor uns sagen?“ sinnvoll, und auch die Gegenfrage, warum er es uns denn nicht sagt, ist hier sinnvoll zu beantworten. Im ersten Fall liegt es an der Spielregel der Gattung Rätsel, das ja gerade aus dem Verschweigen des eigentlich Gemeinten seinen Reiz zieht. Im zweiten Fall liegt es an der didaktischen Absicht, das begrifflich Gemeinte eben nicht begrifflich, sondern durch Anschauung zu vermitteln. Und im dritten Fall liegt es an der Zensur, die das Sagen des Eigentlichen verbietet. In all diesen Fällen versteht man die Literatur genau dann, wenn man sich fragt, was der Autor uns sagen will, uns aber nicht tatsächlich, wörtlich sagt. Denn man kann sich zugleich klar machen, warum er es uns nicht sagt. Rätsel, Fabeln und Zensurumgehungen sind jedoch sehr spezielle und eher selten gewordene Formen der Literatur. Es wäre abwegig, sie für die Literatur insgesamt für repräsentativ zu halten. Ebenso abwegig ist es deshalb, die ihnen angemessene Frage „Was will der Autor uns sagen?“ insgesamt auf die Literatur zu übertragen und sie zur Grundfrage der literarischen Hermeneutik zu machen. Sie hat ihren Sinn nur dort, wo man die Literatur als indirekte, anders gesagt: als Umweg-Kommunikation verstehen kann. Umwege, wie Rätsel, didaktische Anschauungen und Zensurumgehungen es sind. Abwegig aber ist es, Literatur überhaupt für Umwegkommunikation zu halten.

Nehmen wir ein kurzes, auch schulgängiges Beispiel: *Wandrer's Nachtlied II* von Goethe. Dieses Gedicht ist zum klassischen Beleg für Lyrik geworden, der man an der Universität wie an der Schule mit hohen Interpretationserwartungen entgegen tritt. Sie alle kennen den Text. Weil er so schön ist, sollen Sie ihn noch einmal hören:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh',
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur! Balde
Ruhest Du auch.⁴

Dieses Gedicht ist vor allem durch seinen Lakonismus und seine Sinnlichkeit von Vers und Reim gekennzeichnet. Durch die Kürze der Verse wirken die – zur Hälfte klingenden – Reime besonders stark, die wechselnden Verslängen und Kadenzen lassen das Zur-Ruhe-Kommen rhythmisch erleben: besonders deutlich in der Apokope am Ende des kurzen zweiten Verses

³ *Herakles 5*, in: Heiner Müller, Werke 3: Die Stücke 1, hg. von Frank Hörnigk, Frankfurt a. M. 2000, S. 397-409.

⁴ Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abtl., Bd. 2: Gedichte 1800-1832, hg. von Karl Eibl, Frankfurt a. M. 1988, S. 65.

und durch die finale Kadenz „auch“, die durch den Wechsel des Reimschemas (Kreuzreim in der ersten, umschließender Reim in der zweiten Gedichthälfte) nach den beiden klingenden Kadenzen („Walde“, „balde“) als hinausgezögertes Reimwort auf „Hauch“ in doppelter Weise als Schlusspunkt spürbar wird. Insgesamt ist dieses Gedicht ein von seinen Bewunderern wie von der Wissenschaft vielfach und ausführlich gerühmtes Kleinod; gerühmt vor allem dafür, dass es seinen Inhalt – die von der Naturerfahrung sich dem Menschen vermittelnde Ruhe – zugleich ästhetisch erlebbar macht.

In dieser Bemerkung steckt zugleich die Antwort auf die Frage, was denn Literatur überhaupt ist, wenn sie denn, wie anfangs behauptet, in erster Linie keine Umwegkommunikation ist. Sie ist – so kann man allgemein sagen – ein Angebot an sprachlich evozierten Wirklichkeitsvorstellungen. Noch genauer muss es heißen: an rein sprachlich evozierten Wirklichkeitsvorstellungen, so dass die Spannung zwischen dem spezifischen Medium Literatur: – ihrer ‚bloßen‘ Sprachlichkeit – und der Gesamtheit der Wirklichkeit markiert wird. Auf diese Spannung kommt es an. In ihr zeigt sich das Vermögen der Literatur. Die Worte der Literatur rufen die Wirklichkeitserfahrungen auf, mit denen sie gemeinsprachlich verbunden sind, sie referieren jedoch nicht auf die erfahrene Wirklichkeit, sondern schaffen eine eigene, die es nicht anders als nur in der jeweils vorliegenden sprachlichen Evokation gibt. Die Sprache der Literatur, so kann man es auch sagen, verwendet den potenziellen Erfahrungsgehalt ihrer Wörter, um außerhalb und auch jenseits der real erfahrbaren eine eigene Wirklichkeitsvorstellung zu erzeugen. Das ist eine sehr basale Erklärung der Literatur, die deutlich unter dem Niveau ausgearbeiteter semiotischer Literatur- und Fiktionalitätstheorien bleibt. Sie hat dadurch den Vorteil, vor allen akademischen Kirchenkämpfen als einfache Verständigungsbasis zu dienen. Und das reicht mir hier.

Denn wenn man sich darauf verständigen kann, dass Literatur vor allem ein Angebot an sprachlich evozierten Wirklichkeitsvorstellungen ist, dann folgt daraus, dass die Frage „Was will der Autor uns sagen“ an dem vorbeiführt, was Literatur vor allem ist. Denn diese Frage zielt ja auf satzförmige Aussagen ab, die eine Behauptung oder eine Erkenntnis enthalten. Sprachlich evozierte Wirklichkeitsvorstellungen sind etwas anderes. Ihnen sind deshalb andere Fragen angemessen, Fragen wie: Was zeigt sich im Text? Welche Vorstellungen evoziert er? Welche Erfahrungen ruft er dazu auf? Welche Qualität hat die eigene Vorstellungswelt, die er schafft? Für *Wandrer's Nachtlid II* beantworten sich diese Fragen so: Im Text zeigt sich die Ruhe als Zustand der Natur, der dann als Wahrnehmung und Erwartung auf ein menschliches Subjekt übergeht. Evoziert wird dazu die Vorstellung eines stillen Bergwaldes, und zwar aus einer Perspektive, die Teile des Waldes und der Berglandschaft überschaut und zugleich noch im Wald selbst ist, so dass dessen Stille zugleich optisch weit und akustisch nah wahrgenommen wird. Das wahrnehmende menschliche Subjekt ist durch die Anrede und das Anredepronomen da. Die reale Erfahrung, an die diese Gedichtssituation erinnert, kann jeder gemacht haben, der einmal an einem Aussichtspunkt in einem Bergwald war; es braucht nicht unbedingt der Kickelhahn im Thüringer Wald zu sein, an dem das Gedicht entstanden ist. Jeder andere Bergwald mit Vögeln tut es auch. Die Vorstellungswelt, die das Gedicht schafft, ist sehr nah an einer

möglichen realen Erfahrung. Ihre eigene Qualität liegt in dem Lakonismus, mit dem der weite Naturblick mit der subjektiven Intimität verbunden wird. Genau darin liegt das besondere Angebot der hier rein sprachlich evozierten Wirklichkeitsvorstellung: die Naturwahrnehmung der Ruhe in menschlich-subjektive Ruhe zu überführen.

Von einem Angebot spreche ich hier nicht beiläufig, sondern mit allem Nachdruck. Literatur, meine ich, ist hauptsächlich ein Angebot, auf das man sich einlassen kann; d.h. sie ist in der Hauptsache kein Rätsel, kein Anschauungsunterricht und keine Geheimbotschaft. Literatur verstehen heißt, sich auf dieses Angebot einzulassen und sich möglichst klar darüber zu werden, worin es besteht. Es heißt nicht – oder nur in selteneren Fällen, ein Rätsel zu lösen, eine Lehre einzustreichen oder eine versteckte Botschaft zu entschlüsseln. Deshalb halte ich auch die Metapher für irreführend, dass die Bedeutung von Texten eigentlich „zwischen den Zeilen“ zu finden sei. Auch hier halte ich die plumpe Entgegnung für klüger, dass die Bedeutung von Texten in den Zeichen selbst und nicht im leeren Raum zwischen ihnen liegt. Die hermeneutische Metapher, man müsse auch zwischen den Zeilen lesen, ist nur insoweit richtig, als sie auf Ausdrucksphänomene hinweist, die jenseits der expliziten Wörtlichkeit liegen, auf Stilphänomene wie Ironie oder Understatement etwa. Sie wird falsch und für den Literaturunterricht schädlich, sobald man sie als Anweisung nimmt, die Bedeutung von Texten vor allem in dem zu suchen, was nicht selbst im Text steht. Anstatt das Angebot des Textes selbst wahrzunehmen und zu prüfen, hält man sich dann für den subtilsten Leser, wenn man dieses Angebot übergeht und auf etwas Dahinterliegendes, das ungesagt bleibt, übersteigt.

Das Angebot von *Wandlers Nachtlied*, sehe ich, wie gesagt darin, die Vorstellung der Ruhe von einer Naturszenerie auf den eigenen subjektiven Zustand zu übertragen; begleitet und unterstützt wird diese Vorstellung durch Rhythmus und Reim, die auf ihre Weise Beruhigung und Einklang spürbar machen. Offen bleibt dieses Angebot darin, was Ruhe als subjektiver Zustand meint. „Balde/ Ruhest Du auch“ kann ganz Verschiedenes bedeuten: das rein Motorische, konkret den Schlaf, viele Aspekte des psychisch-emotionalen Befindens und schließlich auch den Tod. Je nachdem, wie man diese Ruhe versteht, und je nachdem, wie man sie bewertet, hört man das vorausgehende „Warte nur!“ als Verheißung oder als Drohung. Der Text macht hier ein offenes Angebot. Als was man die Ruhe auffasst, ist keine Frage des richtigen oder falschen Textverstehens, sondern eine Entscheidung des Lesers. Denn man wird aus den letzten beiden Versen und auch aus den vorangehenden kein durchschlagendes Argument entwickeln können, mit dem man den einen oder den anderen Sinn von Ruhe ausschließen oder durchsetzen könnte. Der Text selbst enthält keinen Hinweis, wie man die Ruhe am Ende aufzufassen hat. Er etabliert nur die Analogie zwischen dem äußeren natürlichen und dem inneren menschlichen Zustand, ohne diesen direkt oder indirekt weiter zu qualifizieren. Durch den Titel ist die Ruhe als Nachtruhe festgelegt und damit auch die konkrete Bedeutung des Schlafes aufgerufen. Das aber verwehrt es nicht, die Ruhe im letzten Vers in vielfältiger psychisch-emotionaler Hinsicht oder auch als memento mori zu lesen. Dafür ist die Analogie von Schlaf und Tod viel zu etabliert. Einzig der Diminutiv „Vögelein“ im drittletzten Vers setzt einen stilistischen Akzent. Er steht in seiner

Niedlichkeit ganz einfach, ohne alle ironische Zutat da, und mit ihm die Stimmung einer tendenziell liebevollen Aufmerksamkeit auf das Kleine und Zarte. Diese Stimmung entspricht der des Lesers, der sich auf dieses Gedicht einlässt, das ja auch eher ein Diminutiv seiner Gattung, ein Gedichtchen ist. Damit ist die Stimmung des Gedichts deutlicher als die Semantik seines letzten Verses. Ob man es bei dieser Undeutlichkeit belässt oder ob man es eindeutiger versteht, ist eine Entscheidung der Leserin.

Für genau diese Entscheidung halte ich den Begriff Interpretation für passend. Interpretation ist die leserseitige Festlegung eines Textsinnes, die der Text selbst so nicht festlegt, sondern offen lässt. Man kann *Wandrer's Nachtlid* als memento mori interpretieren, d.h. man kann sich entscheiden, es so zu verstehen. Dieses Moment der Entscheidung ist die Grundlage einer Interpretation. Im Literaturunterricht, meine ich, sollte man das bewusst machen und lehren, dass eine Interpretation genau dort beginnt, wo eine Leserin eine Entscheidung trifft. Dieses Verständnis von Interpretation ist etwas anderes als die eingangs erwähnten Fälle von literarischem Rätsel, Fabel oder Zensurumgehungen, die auf eine ganz andere Weise auslegungsbedürftig sind. Wenn man hinter Rabelais' vorgeblicher Apokalypse die Beschreibung eines Ballspiels erkennt, wenn man Lessings Bogenfabel als Plädoyer gegen La Fontaines Verskunst und wenn man Heiner Müllers Herakles als Arbeiterheldsatire versteht, dann ist das auch eine Art der Deutung. Sie ist jedoch keine leserseitige Festlegung einer textseitigen Unentschiedenheit, sondern das leserseitige Erkennen der textseitig entschiedenen Bedeutung. Es ist hilfreich, diesen Unterschied auch terminologisch festzuhalten und nur im einen Fall von Interpretation, im anderen Fall dagegen von Explikation zu sprechen. Wer Rabelais' „Énigme en prophétie“ als Darstellung des Jeu de paume deutet, expliziert ihren verrästelten Sinn. Wer Lessings Fabel und Müllers Herakles, wie oben angeführt, auslegt, expliziert ihre bei Lessing anschaulich verbildlichte, bei Müller zensurbedingt verkappte Botschaften. Diese Redeweise erscheint mir klarer, als wenn man auch in diesen Fällen von Interpretation spräche. Denn es handelt sich dabei um Erkenntnisleistungen, die eindeutig richtig sind. Interpretation ist etwas anderes. Sie ist die Auffassungsweise eines verstehenden Subjekts. So redet man ja auch alltagssprachlich davon, dass Sänger oder andere Musiker ein Lied, eine Komposition interpretieren, d.h. es nach ihrer Entscheidung auf ihre Weise auffassen und zu Gehör bringen. Man sollte hier, meine ich, den alltagssprachlichen mit dem wissenschaftlichen Gebrauch überein bringen und den Begriff Interpretation an eine leserseitige Entscheidung binden, wie man einen Textsinn auffassen will. Wer dagegen davon redet, dass man Lessings Bogenfabel und Goethes *Wandrer's Nachtlid* gleichermaßen „interpretieren“ könne, stiftet Verwirrung, weil er zwei grundsätzlich verschieden strukturierte Verstehensleistungen nicht unterscheidet.

Der Unterschied, um den es dabei geht, ist der zwischen Wissens- und Entscheidungsfragen. Lessings Fabel versteht, wer über den zugehörigen Entstehungs- und Veröffentlichungskontext Bescheid weiß. Er wird in den gleichzeitig veröffentlichten fabeltheoretischen Abhandlungen Lessings nicht nur das ausdrückliche Bekenntnis finden, das die Bogenfabel veranschaulicht; er wird diese Fabel überdies in genau diesem

Zusammenhang aufgerufen und argumentativ verwendet sehen.⁵ Wer diese Zusammenhänge kennt, weiß, was Lessing mit dieser Fabel sagen wollte und warum er es in der Fabel selbst nicht so gesagt hat. Das Gleiche gilt für Rabelais und Müller. Wer im ersten Fall die Gattungsregel und auch die zeitgenössische Beliebtheit des Rätsels wie des *Jeu de paume* kennt, wer im zweiten Fall die Literaturpolitik der DDR und Müllers mythopoetische Zensurumgehungsstrategien kennt, der weiß im ersten wie im zweiten Fall, was der Autor uns sagen will und warum er es im Text selbst so nicht sagt. Das zugehörige Wissen leitet hier zur richtigen Explikation des Textsinns.

Wer sich dagegen im Entstehungs- und Veröffentlichungskontext von *Wandrer's Nachtlid* auskennt, findet keine vergleichbare Verstehensanleitung. Wer das zeitgenössische, insbesondere auch für Goethes Lyrik dieser Jahre einschlägige Volksliedideal kennt, kann dieses auf die einfache Lexik des Gedichts beziehen und findet damit zugleich das sprachästhetische Muster, nach dem sich der Diminutiv „Vögelein“ ganz ironiefrei in die Schlicht- und Ernsthaftigkeit der Verse einfügt. Was die Goethe-Kenner an Wissen herbeiziehen können, eröffnet verschiedene Möglichkeiten. In der Deutungsgeschichte⁶ dieses Gedichts sind vor allem biographische Bezüge auf Goethes Verhältnis zu Frau von Stein und Kontextualisierungen zu Goethes naturphilosophischem Werk vorgebracht worden. Die einen lassen die Ruhe am Ende als Bewältigung vorausgehender Liebesturbulenzen verstehen; die anderen übertragen die Viererfolge „Gipfel – Wipfel – Vögelein – Du“ (in dieser Reihenfolge erscheinen diese Wörter im Gedicht) auf die alte naturphilosophische Idee der vier Seinsstufen (mineralische, vegetabile, animalische, menschliche Stufe), wodurch das Gedicht die harmonisch stille Einweisung des Menschen in das Naturganze ausdrückt – wahlweise mit und ohne Todesgedanken. Ob man in diesem Gedicht nun den Überwinder von Liebesturbulenzen oder den besinnlichen Naturphilosophen hört, ist keine Wissens-, sondern eine Entscheidungsfrage, sowie es auch schon eine Sache der Entscheidung ist, ob man überhaupt einen von beiden darin hören will. Denn beide Interpretationen sind ja nur die mögliche, zwar sehr etablierte, doch keineswegs alternativlose Strategie, der Unentschiedenheit eines Textes mit autobiographischen oder werkkontextuellen Bezügen zu begegnen. Die Offenheit, was genau die Ruhe am Ende meint, ist ein Kennzeichen dieses Gedichts, das dadurch Interpretationen als leserseitige Entscheidungen provoziert. Dass man dabei nicht an den eigenen Erfahrungshintergrund denkt, sondern auf Goethes hin spekuliert, ist kein Königsweg des Textverstehens, sondern nur eine Vorliebe der Goetheliebhaber. Abwegig wird es dann, wenn man die Interpretationen in ihrem Entscheidungscharakter negiert und als Aussageabsicht des Autors behauptet. Denn dann legt man das Konzept von Literatur als Umwegkommunikation zugrunde, das für dieses Gedicht – wie für den überwiegenden Teil der Literatur – nicht einschlägig ist.

⁵ Vgl. *Von dem Vortrage der Fabeln*, in: Gotthold Ephraim Lessing, Werke (wie Anm. 2), Bd. 5: Literaturkritik, Poetik und Philologie, München 1973, S. 406-415, hier S. 411f.

⁶ Dazu Wulf Segebrecht, Johann Wolfgang Goethes Gedicht „Über allen Gipfeln ist Ruh“ und seine Folgen: zum Gebrauchswert klassischer Lyrik. Text, Materialien, Kommentar, München 1978.

Kurzum: Die Frage „Was will der Autor uns sagen?“ behindert den Literaturunterricht dann, wenn sie als eine universelle hermeneutische Einstellung den Unterschied zwischen explizierbaren und interpretierbaren Texten und damit auch den Unterschied zwischen Wissens- und Entscheidungsfragen verwischt. Sie tut dies, indem sie spezielle Formen der Literatur, die man als Umwegkommunikation zusammenfassen kann, als Grundform der Literatur überhaupt ansieht und damit der Mehrheit der literarischen Texte mit einer unpassenden Erwartung entgegen tritt. Es ist so, als würde man, nur weil Geschenke manchmal auch eine unausgesprochene Botschaft enthalten, gleich jedes Geschenk als eine solche ansehen. Was will der Schenkende mir sagen? Wenn der Bund der Steuerzahler dem Finanzminister ein Sparschwein schenkt oder wenn, wie es einer ehemaligen Kommilitonin von mir passiert ist, eine stets Hosen tragende Frau nach ihrem Berufseinstieg von ihrer Kollegenschaft ein Kostüm geschenkt bekommt, dann mag diese Frage berechtigt sein. Unsinnig aber wäre es, jedem Geschenk mit dieser Frage zu begegnen und das Geschenkte nicht für das zu nehmen, was es ist, sondern für eine unausgesprochene Botschaft. Nicht jedes verschenkte Kleidungsstück übt Kritik am bisherigen Aussehen des Beschenkten, nicht jeder, der mit Parfum beschenkt wird, muss das als Vorwurf mangelnder Körperhygiene verstehen. Man kann von einer hermeneutischen Fehl-, ja Überreaktion sprechen, wenn man eine verborgene Mitteilung sucht, wo keine ist. Wer aller Literatur mit der Frage „Was will der Autor mir sagen?“ begegnet, zeigt dieselbe Fehl- und Überreaktion. Ein solcher Leser verhält sich wie der argwöhnische Beschenkte. Anstatt sich auf das einzulassen, was er vor sich findet, grübelt er, was wohl unausgesprochen damit gemeint sein mag.

Bei Erst- und auch höheren Semestern des Germanistikstudiums ist, nach meiner Erfahrung, diese Fehl- und Überreaktion sehr verbreitet. Sie kommt mir wie eine eingeschliffene, stillschweigend selbstverständlich gewordene Grundeinstellung vor, in der die Studierenden gewohnt sind, über Literatur zu reden. Ein Beispiel. Im letzten Semester habe ich in einem Seminar zu Literatur und Mythologie unter anderem Dürrenmatts Stück *Herkules und der Stall des Augias* behandelt. Es überträgt diese mythische Erzählung auf die moderne schweizerische Gesellschaft, indem das Motiv des überbordenden Mists allegorisch für die schlechten Verhältnisse im Staate steht und der Ausmister entsprechend als politischer Befreier. Was dabei herauskommt, ist in Dürrenmatts Theaterästhetik allerdings keine politische Parabel im mythischen Gewand, sondern eine Grotteske, die den Mist nicht nur allegorisch, sondern auch in all seiner Eigentlichkeit ausmalt und in der der mythische Held nur noch eine anachronistische Erinnerung und aufs jämmerlichste zur boulevardjournalistischen Unterhaltungs- und Skandalfigur heruntergekommen ist. Letztlich scheitert er als Angestellter des schweizerischen Parlaments an dessen Bürokratie, die das Ausmisten beschließt, ohne es tatsächlich zu wollen und zu befördern. Am Ende des Stückes sieht man den alten Augias in seinem kleinen Garten, den er dem fast allgegenwärtigen Mist abgetrotzt hat, er, so heißt es in der letzten Bühnenanweisung, „setzt einen Gärtnerhut auf und bindet sich eine grüne Gärtnerschürze um, stellt einige jämmerliche Töpfe mit Geranien usw. an den Rand des Podiums, gemächlich, dann zwei Gartenzwerge, pflanzt zwei

Sonnenblumen auf, einen kleinen Apfelbaum; alles durchaus kleinbürgerlich.“⁷ In dieser Szenerie hält er seinem Sohn einen Vortrag, dass man sich als Politiker mit der menschlichen Schwäche abfinden müsse und, da im Großen nichts zu verbessern sei, nur im Bescheidenen wirken könne. Im Wortlaut: „So ist dies der Garten meiner Entsagung. Ich bin Politiker, mein Sohn, kein Held, und die Politik schafft keine Wunder. Sie ist so schwach wie die Menschen selbst, ein Bild nur ihrer Zerbrechlichkeit und immer wieder zum Scheitern bestimmt.“ Sein Sohn sagt darauf zunächst nichts und geht dann mit einem „Leb wohl!“ ab.⁸

Für viele Studierende stellte sich angesichts dieser Szene geradezu reflexhaft die Frage: Was wollte Dürrenmatt uns damit sagen?, wobei sogleich zwei mögliche Antworten bereitlagen. Die eine lautet, dass Augias' Schlussworte die Meinung des Autors und damit auch die Botschaft des ganzen Stücks sei; die andere, dass vielmehr in der Abwendung des Sohnes das letzte Wort des Autors liege, der damit ganz im Gegenteil gegen die Entsagung und das politische Schwähebekenntnis plädiere. Die Vertreter der ersten Antwort können anführen, dass Augias' Schlussworte im Vergleich zur überwiegenden kuriosen Komik des Stückes auffällig und überraschend vernünftig klingen, geradezu wie das einzig Stimmige in einer sonst grotesken Welt. Wer Voltaires *Candide* kennt, kann hier obendrein einen intertextuellen Verweis auf dessen Schluss („il faut cultiver notre jardin“⁹) und damit Augias' Position literatur- und insbesondere aufklärungsgeschichtlich geadelt sehen. Die Vertreter der zweiten Antwort haben das Generationsargument auf ihrer Seite: Vater Augias gehört zur Generation derer, die das Land im Mist versinken lassen. Die junge Generation setzt sich programmatisch davon ab. Als weiteres Argument kommt das Bühnenbild hinzu, wodurch die wenn auch vernünftig klingen Worte des Augias an Überzeugungskraft einbüßen. Zwei jämmerliche Geranientöpfe und zwei Gartenzwerge: Wenn so der Garten der Entsagung aussieht, dann scheint er eher ein Teil dieser grotesken Bühnenwelt und nicht die stimmige Alternative zu ihr zu sein.

Mit solch einer Pattsituation, in der es zwei sich widersprechende Interpretationsmeinungen gibt, kommen die Studierenden in der Regel ohne Schwierigkeiten zurecht. Sie sind fast alle meinungspluralistisch routiniert und finden sich schnell mit dem Fazit ab, dass man die Dinge eben so oder so sehen könne. Gleichzeitig halten viele an der Auffassung fest, dass Literatur verstehen bedeutet, herauszubekommen, was der Autor eigentlich sagen wollte. Daraus resultiert ein grundsätzlich unbefriedigender Zustand, der Literaturdiskussionen belastet und dem Fach Deutsch an Schule und Universität den Ruf des Laberfaches eingebracht hat: der nämlich, dass man eigentlich auf eine klare Aussageabsicht des Autors aus ist, aber doch immer wieder hinnehmen muss, dass man die so genau nicht feststellen und endlos darüber streiten kann. In diesem Zustand muss Literatur als ein eitler Aufwand erscheinen, mit dem zu beschäftigen sich kaum lohnt: Nicht genug, dass sie ohnehin als eine

⁷ Friedrich Dürrenmatt, *Herkules und der Stall des Augias*, in: F. D., Gesammelte Werke, Bd. 2: Stücke 2, Zürich 1996, S.211-319, hier S. 317.

⁸ Ebd. S.317f.

⁹ *Candide ou l'optimisme*, in: Voltaire, Romans et contes, édition établie par Frédéric Deloffre et Jacques van den Heuvel, Paris 1979, S. 145-233, hier S. 233.

Umwegkommunikation den geraden, klartexthaften Sinn verbildlicht und verrätselt; zudem verliert dieser Umweg jeden eindeutigen Sinn und führt dahin und dorthin ins Ungewisse. Diese falsche und deshalb immer wieder frustrierte Erwartung gegenüber der Literatur steht vielen Seminaristen ins Gesicht geschrieben, wenn sie über ihre Interpretationen debattieren, und sie ist, glaube ich, der populärste und damit folgenschwerste Irrtum über die Literatur, der wohl mitunter vom Literaturunterricht selbst genährt wird und der diesem Unterricht selbst einen schlechten Ruf eingebracht hat. Es ist der Irrtum, die Frage „Was will der Autor uns sagen?“ für die Grundlage des Literaturverstehens zu halten.

Diese Frage wäre nur dann angemessen, wenn Dürrenmatts Stück eine stringente Parabel wäre. Denn dann diene der ganze Aufwand, den es treibt, der Veranschaulichung einer satzförmig zu abstrahierenden Botschaft. Dürrenmatts Stück ist jedoch keine Parabel in diesem Sinne. Durch die allegorische Verwendung des mythischen Motivs – der Augias-Stall als Sinnbild der Schweiz – hat sie zwar die Grundstruktur der Gleichnisrede. Doch ist das Gleichnis, das hier entsteht, gerade nicht didaktischer, sondern grotesker Art. Um genau zu sehen, was das heißt, hilft es auch hier, Literatur grundsätzlich als ein Angebot an sprachlich evozierten Wirklichkeitsvorstellungen zu sehen. Auch wenn die Wirklichkeit, die Dürrenmatt hier vorstellt, durch das mythische Motiv viel unwirklicher ist als Goethes erfahrungsnahes Gedicht, führen auch in diesem Fall die gleichen Fragen zum Textverständnis: Was zeigt sich im Text? Welche Vorstellungen evoziert er? Welche Erfahrungen ruft er dazu auf? Welche Qualität hat die eigene Vorstellungswelt, die er schafft?

Das Stück *Herkules und der Stall des Augias* zeigt eine Kontrastmontage aus antik-mythischer und (im Entstehungsjahr 1980) gegenwärtiger schweizerischer Welt, deren Kontraste hauptsächlich als Mittel der Komik genutzt werden. Schon die Namen, die die Schweizer hier tragen: „Pentheus vom Säuliboden, Kadmos von Käsing, Sisyphos von Milchiwil“¹⁰, zeigen an, wie die griechisch-schweizerische, mythisch-gegenwärtige Kombinatorik hier ins Komische dreht. Auch die parabolische Grundkonstruktion ist davon betroffen. Denn die Idee, den Augias-Stall als Gleichnis für die Schweiz zu nehmen, wird so komisch ausgeführt – das Mist-Motiv ist dafür ja brauchbar genug –, dass der politische Ernst der Parabel immerzu mit dem reinen Ulk konkurrieren muss. Zum Beispiel die Szenenanweisung und der erste Dialog, mit der dieser schweizerische Stall des Augias zum ersten Mal auf die Bühne kommt:

In der Mitte der Bühne kommt ein Seil mit einer Kuhglocke herunter. Aus dem Mist tauchen um Augias gruppiert zehn Parlamentarier auf, nur bis zum Unterleib sichtbar, in ihren Masken wie gewaltige vermistete Götzen.

Die Szene bedächtig.

Augias bimmelt mit der Kuhglocke. Zuerst geschieht lange überhaupt nichts.

ERSTER Es stinkt in unserem Land, daß es nicht zum Aushalten ist.

ZWEITER Der Mist steht so hoch, daß man überhaupt nur noch Mist sieht.

DRITTER Letztes Jahr sah man noch die Hausdächer, nun sieht man auch die nimmer.

VIERTER Wir sind total vermistet.

¹⁰ Vgl. Dürrenmatt, *Herkules* (wie Anm. 7), S. 294ff.

ALLE Vermistet.

AUGIAS *mit der Glocke* Ruhe!¹¹

Wenn man mit der Schlusszene in Augias' Gärtchen kommt, hat man über das Stück lauter Wechselbäder von politischer Satire und reinem Ulk erlebt. Der Ulk dürfte durch das Zitierte deutlich geworden sein. Das satirisch Ernste ergibt sich schlaglichtartig dort, wo das Nebeneinander von politischer Aktionsrhetorik und tatsächlicher, teils gewollter, teils bürokratisch bedingter Tatenlosigkeit deutlich wird oder die Beschwörung nationalkultureller Werte als Euphemismen spezifisch materieller Gruppeninteressen. Dabei fließt viel an erfahrbarer politischer Realität ein, allerdings in grotesker Verzeichnung. Von der gesamten Szenerie bis in einzelne Formulierungen bietet Dürrenmatt eine Balance aus Unsinn und treffsicherer Satire, die nicht zur Ruhe kommt, sondern als Kippfigur zwischen Ulk und Ernst hin und her wankt. „Denn wo Eile nottut“, wissen die Parlamentarier in diesem Stück, „Ist Bedachtsamkeit doppelt am Platze.“¹² Das ist die eigene, groteske Qualität der Wirklichkeit in diesem Stück. Eile mit doppelter Bedachtsamkeit ist ein simpler logischer Unfug und doch zugleich ein pointierter Ausdruck des Charakterklischees, dass die Schweizer sich vor allem durch Ruhe und Bedächtigkeit auszeichnen.

Die Schlusszene ist von der gleichen grotesken Qualität. Auch sie ruft einiges an möglichen Erfahrungen auf: Hier den Generationskonflikt zwischen der Genügsamkeit und illusionslosen Entsaugung der Älteren und den größeren Ansprüchen der Jüngeren. In den 1980er Jahren kann man in Augias' Kleingärtnerpolitik auch etwas von der damals aktuellen ökologischen Bewegung erkennen, die zwar nicht insgesamt, doch in vielen Milieus das politische Engagement auf den eigenen Nahbereich konzentrierte. „Es ist eine schwere Zeit, in der man so wenig für die Welt zu tun vermag“, sagt dieser Augias, „aber dieses Wenige sollen wir wenigstens tun: das Eigene.“¹³ Das kann als Motto der Öko-Bewegung in den 1980er-Jahren durchgehen, und es sind ja neben den Geranien und Gartenzwerge auch zwei Sonnenblumen, das Parteizeichen der Grünen, die zu den wenigen Requisiten in Augias' Garten zählen. Ein Grüner als Kippfigur zwischen spießigem Kleingärtner und illusionsloser, einziger Stimme der Vernunft: das ist es, was Dürrenmatts Stück am Ende zeigt; das ist die eigene, neue Qualität, in die dieses Stück die Erfahrungswirklichkeit seines Publikums verwandelt. Ein Regisseur muss, wenn er die Szenenanweisungen zu Augias' Garten konkretisiert, interpretieren, wie spießig kleingärtnerhaft oder wie vernünftig dieser Augias' am Ende aussieht. Zu welcher Seite es sich neigt oder ob es sich überhaupt zu einer Seite neigt, ist dann seine Entscheidung. Was Dürrenmatt mit diesem Stück hat sagen wollen oder ob er überhaupt etwas damit hat sagen wollen, ist eine müßige Frage. Er hat mit diesem Stück ein Angebot gemacht, in grotesken Figuren und Handlungen Aspekten der eigenen politischen Wirklichkeit zu begegnen. Man kann als Leser oder besser noch als Theaterbesucher einfach Spaß und Vergnügen daran haben. Man kann es auch als provokante Anschauungs- und Reflexionsformen für sein eigenes politisches Denken

¹¹ Ebd. S. 231.

¹² Ebd. S. 238.

¹³ Ebd. S. 318.

verwenden oder auch die Schlussfigur des Augias beim nächsten Gang zu Biomarkt und Biotonne zur kritischen Selbstreflexion nutzen. All das sind Entscheidungen, wie und wie weit man sich auf Dürrenmatts Angebot einlassen will. Am besten verhält man sich als Leser wie der dankbar Beschenkte: nicht argwöhnen, was der Schenkende einem damit indirekt hat sagen wollen, sondern das Geschenk selbst prüfen und schauen, was man am besten damit anfangen kann.

Es ist der Angebotscharakter der Literatur – das Angebot, sich auf eine sprachlich evozierte Wirklichkeit und deren Spannungsverhältnis zur eigenen Wirklichkeit einzulassen –, den der Literaturunterricht ins Zentrum rücken und für das er seine Schülerinnen aufmerksam und aufnahmefähig machen soll. Denn Angebote kann man nur in der Weise nutzen, wie man mit den Techniken und Konventionen, die in ihnen eine Rolle spielen, umzugehen gelernt hat. Es ist so wie generell bei Techniken und Konventionen: Je besser man mit ihnen vertraut ist, desto besser kann man ihre Angebote wahrnehmen. Dürrenmatts *Herkules* setzt, um überhaupt verstanden zu werden, Grundkenntnisse des hier aufgerufenen Mythos voraus, dazu die Gattungskonvention der Parabel und der Satire sowie die Sensibilität für das Groteske. Über die Begriffe muss man dabei nicht unbedingt verfügen, doch braucht man grundsätzlich die Fähigkeit, Gleichnisstrukturen und Karikaturen zu erkennen, sowie die Aufmerksamkeit auf den Kontrast von Ernst und Ulk. Wem all das fremd ist, kann mit diesem Stück wohl kaum etwas anfangen. Insofern sind die genannten Kenntnisse und Fähigkeit die Voraussetzungen, um Dürrenmatts Angebot überhaupt annehmen zu können. Und man kann umso mehr damit anfangen, je mehr sich einem durch Vergleichskenntnisse die spezifische Qualität des Dürrenmattschen Theaters profiliert. Wer schon mehrere moderne Mythos-Adaptionen, mehr politische Satiren, mehr Parabeln gelesen hat, die nicht einfach allegorisch stringent, sondern ästhetisch irritierend sind, kommt mit diesem schweizerischen *Herkules* schneller und souveräner zurecht. Genau dafür ist der Literaturunterricht da: für die Voraussetzungen und Übung, die Angebote der Literatur wahrnehmen zu können. Denn das Ziel des Literaturunterrichts besteht ja nicht darin, zu lernen, was Goethe, Dürrenmatt oder sonstwer uns sagen wollte. Es liegt vielmehr darin, soweit mit den Techniken und Konventionen der Literatur vertraut zu machen, dass man die Angebote der Literatur möglichst umfassend und kompetent wahrnehmen kann. Genau dazu dient auch das Studium der literarischen Formen und Darstellungsverfahren. Man lernt sie, um die Unterhaltungs-, Vermittlungs- und Reflexionsangebote der Literatur annehmen zu können. Es geht um die Ertüchtigung der Leser, um die Erweiterung und Intensivierung von deren textlichem Wahrnehmungsvermögen. Die Grundfrage des Lesers lautet: Was habe ich da vor mir? Und in dem Bemühen, sich darüber klar zu werden, und in dem Vergnügen oder dem Widerwillen, der Neugier oder dem Desinteresse, der Anregung, Erregung oder auch Langeweile, die das erzeugt, verschwindet die Frage „Was will der Autor mir damit sagen?“ wie von selbst in ihrer Irrelevanz.