

SONDERDRUCK

Der frühe und der späte Herder:
Kontinuität und/oder Korrektur

Early and Late Herder:
Continuity and/or Correction

Beiträge zur Konferenz der Internationalen
Herder-Gesellschaft Saarbrücken 2004

Herausgegeben von
Sabine Groß und Gerhard Sauder



SYNCHRON
Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers
Heidelberg 2007

Die Drucklegung wurde ermöglicht durch die Unterstützung
der Fritz Thyssen Stiftung und der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

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

© 2007 Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers GmbH, Heidelberg
www.synchron-publishers.com
ISBN 978-3-935025-90-4

RALF SIMON

Herders exegetische Autorschaft

I. Nekromantische Hermeneutik¹ und exegetische Autorschaft²

In einer Szene, die man als hermeneutische Urszene bezeichnen kann, sitzt Herder am Grab eines Verstorbenen. In seinem Nekrolog über Thomas Abbts Schriften *Der Torso von einem Denkmal, an seinem Grabe errichtet*,³ spricht er über die eigene Stimme, die des nekromantischen Hermeneuten: »Nur von *Abbt* wollte ich meine Stimme, so schwach sie auch wäre, nicht unterdrücken« (Herder 1993, 566). Man lese genau: Herder würde *vor* Abbt, in seiner Gegenwart, seine Stimme sehr wohl unterdrücken, und die folgende nekromantische Beschwörung des toten Schriftstellers vollzieht genau dies. Dass Herder dennoch spricht, »schwach« allerdings, begründet sich aus einer medialen Situation. Herder will dem Publikum gegenüber »von« Abbt sprechen, nur deshalb ist seine Stimme im Spiel. Abbt und erst recht seinem Geist gegenüber will Herder stumm sein. So schleicht er sich, schleichend wie solche Hermeneuten im Inneren ihres Gegenstandes unerkannt murmeln wollen, an sein Grab und will »seine Schriften, wie in seiner Gegenwart, und wie vor den Richtern der Toten lesen. Leser! Setze dich neben mich und lies mit mir, denn der Geist, der *Abbts* Körper überlebt, atmet in seinen Schriften: wisse ihre toten Worte zur Hülle zu nehmen um denselben zu erblicken, damit er in dich würke, und dich wie mit einem Hauche, belebe«.⁴

Folgt man Harold Bloom, so ist dies nicht die Art, wie starke Dichter lesen. Um selbst zu Wort zu kommen, gilt es vielmehr, diejenigen, die im exegetischen Akt eine gespenstische⁵ Stimme infolge einer hermeneutischen Wiederbelebung von toten Buchstaben in lebendigen Geist⁶ verliehen bekommen haben, zum Verstummen zu bringen. Wo viele reden, dies auf eine starke Weise tun und als Gespenster nicht mehr zu töten sind, *muss* eine

1 Das Projekt einer nekromantischen Hermeneutik habe ich in meinem Aufsatz »Nekrologie. Versuch, die Epochen der ästhetischen Moderne als Gespenster zu verstehen« (in: *Gespenster. Erscheinungen - Medien - Theorien*, hg. von Martina Wagner-Egelhaaf, Moritz Baßler u. Bettina Gruber, Würzburg 2005, 281-296) näher skizziert. Einige Formulierungen auf den ersten Seiten des vorliegenden Textes gehen auf diesen Aufsatz zurück.

2 In den letzten Jahren hat eine intensive Diskussion der Autorschaft stattgefunden, bei der seltsamerweise die literaturwissenschaftlichen Autoren vergessen haben, dass sie selbst Autoren sind, nämlich exegetische. Dies zu erinnern, ist eine der Intentionen des vorliegenden Aufsatzes. Zur Autorschaftsdebatte vgl. u. a.: Detering 2002, Jannidis 1999, Schabert/Schaff 1994, Jannidis 2000.

3 Herder 1993, 565.

4 Herder 1993, 569.

5 Ich spreche von Gespenstern in Anlehnung an Freuds Melancholietheorie und deren Weiterentwicklung bei Abraham/Torok, Derrida und Rickels. Das Gespenst ist in diesen Theorien die Figur der nicht bewältigten Trauerarbeit. Wenn der Trauernde, der für sich die Eigenschaften eines Gestorbenen vergewärtigt, nicht die Kraft hat, in einem kannibalischen Akt diese verlebendigte Erinnerung wiederum zu töten, dann gerät er in die Gefahr, einen Umgang mit einem gespenstischen Phantasma zu etablieren. Mein Theorem wird sein (s. o.), dass die Hermeneutik als nicht beendbare Exegese toter Buchstaben eine Form solchen gespenstischen Eingedenkens ist. Vgl. Rickels 1989 und Abraham/Torok 1979 (vgl. darin das Vorwort von Jacques Derrida). Ausgangspunkt für die Überlegungen der genannten Autoren ist eine Studie Sigmund Freuds über Trauer und Melancholie (Freud 1982, 193-121).

neue Stimme die alten *fehllesen* und *missverstehen*,⁷ um den Grund und die Legitimation für eigenes Sprechen zu erlangen. Wo nach Bloom starke Dichter starke Dichter lesen, unterziehen sie sie einem Revisionismus,⁸ einer Meisterschaft des nachträglichen Missverstehens und der erneuten Bewertung.

Ist Herder, am Grab eines anderen trauernd, ein starker Leser? Oder ist er nicht vielmehr ein *gerechter* Leser? Liest er also hermeneutisch in dem Sinne, dass er das Gelesene stark zu machen versucht, ihm seine Stimme leiht, aber selbst hinter dieser Stimme, die die eines anderen Autors sein soll, verstummt? Gehört zur gerechten Auslegung eines anderen, dass sich der Interpret nicht selbst als starker Autor darstellt und zu Wort meldet, sondern ganz in der Bewegung des anderen aufzugehen bestrebt ist? Aber dennoch ist ein solcher Leser, schreibt er seine Interpretation, doch auch ein Autor – vielleicht kein starker im Sinne von Harold Bloom,⁹ aber doch ein exegetischer. Wie ist exegetische Autorschaft zu denken? Wie kann man Autor sein und zugleich einen anderen Autor zu Wort kommen lassen wollen?

Herder verkleinert sich, indem er als Nekromant Abbt beschwört, als Paraphrast die Shakespeareschen Dramen aus ihrem Inneren heraus aufruft¹⁰ und als begeisterter Exeget des ursprünglichen Empfindens Ossian in mehrfachem Sinne übersetzt. Ist Herder also der hermeneutische Leser, der Lektüren protokolliert und deshalb nicht zu einem starken Dichter wurde, weil er die Kraft des Durchstreichens nicht hatte und also nur ein »passives Genie«¹¹ bzw. ein exegetischer Autor werden konnte?

Eine der Thesen, denen hier nachzugehen ist, lautet: Herders Lesen folgt einer komplexen und in sich gegenstrebigem Logik, indem er eine exegetische Autorschaft etabliert – was freilich den Vorteil hat, dass die Funktion Autorschaft gleichsam *in statu nascendi* beobachtbar wird. Herders Lesen ist nämlich der Intention nach ein hermeneutisches, aber in der exegetischen Praxis dennoch eines, das dem Gegenstand gegenüber eine eigene Autorschaft behauptet. Damit ist es eines, das den Akt des Durchstreichens selber zur Darstellung bringt.

6 Hans-Georg Gadamer (1975, 365f.) bestimmt bekanntlich das Geschäft der Hermeneutik als Verlebendigungsakt toter Buchstaben der Schrift in lebendiges Verstehen der Sprache. Die in der Hermeneutik diskutierte Unbeendbarkeit der Auslegung stellt solche Verlebendigung auf Dauer und dispensiert jenes Ende, in dem etwas abschließend Begriffenes einverleibt werden könnte. Damit stellt die Hermeneutik den melancholischen, gespenstererzeugenden Zwischenzustand, in dem Totes verlebendigt wurde, aber nicht wieder vernichtet worden ist, methodisch auf Dauer.

7 Harold Blooms Arbeiten unternehmen den Versuch, die Systematik solchen Fehlverstehens zu entwerfen, indem eine rhetorische Terminologie als Formation psychischer Abwehrweisen interpretiert wird. Vgl. dazu Blooms Bücher (1997 und 1995).

8 Bloom 1997, 10f.

9 Ich beziehe mich mit dem Begriff des starken Autors auf Konzepte von Harold Bloom (1997 und 1995). Der Begriff des starken Dichters wird von Bloom verschiedentlich einer Definition nahe gebracht, ist aber eher aus Begriffskonstellationen zu erschließen. Er ist derjenige, der die Literaturgeschichte schreibt, indem er andere starke Dichter auf notwendige Weise missversteht (Bloom 1995, 9); er revidiert bisherige Lektüren (Bloom 1997, 10), er triumphiert über die Größten unter den Toten (Bloom 1997, 17) und kann seine zu tötenden Vorläufer nicht frei wählen (Bloom 1997, 21).

10 Vgl. die Paraphrasen der Shakespeare-Dramen, die Herder in seinem *Shakespear*-Aufsatz schreibt (s.u.).

11 Jean Paul gibt im §10 der *Vorschule der Ästhetik* die schöne Definition des passiven Genies, die man, ironisch genug, auch als eine Genese des literaturwissenschaftlichen Genres lesen kann: »Es gibt Menschen, welche – ausgestattet mit höherem Sinn als das kräftige Talent, aber mit schwächerer Kraft – in eine heiliger offene Seele den großen Weltgeist, es sei im äußern Leben oder im innern des Dichtens und Denkens, aufnehmen, welche treu an ihm, wie das zarte Weib am starken Manne, das Gemeine verschmähend, hängen und bleiben, und welche doch, wenn sie ihre Liebe aussprechen wollen, mit gebrochenen, verworrenen Sprachorganen sich quälen und etwas anderes sagen, als sie wollen« (Jean Paul 1980, 52).

Herder verharret also als Hermeneut dort, wo er, wollte er im Sinne Blooms ein Dichter werden, verdrängend weitergehen müsste. Dies schafft auch eine Form von Autorschaft, aber eine solche, die die hermeneutische Gespensterproduktion offen legt.

Herder sitzt an einem Grab, um das *Lesen* in das *Hören einer Stimme* zu übersetzen und diese in das *Denken eines Bildes* von einem Toten,¹² der als Autor, nämlich als Gespenst erscheinen soll. So sitzt er idealtypisch, nämlich hermeneutisch, und also auch dann, wenn er von Shakespeare und Ossian redet – zwei Autoren, die als Autoren schon gar nicht feststehen. Von beiden wurde bzw. wird behauptet, dass es sie nicht gegeben hätte. Von ihnen existierten zu Herders Zeiten keine oder nur kryptische historische Nachrichten. Man kann sie mit Foucault als Diskursivitätsbegründer¹³ bezeichnen.¹⁴ Shakespeare wie Ossian sind von Beginn an von Kommentaren, Diskursen, Mutmaßungen umgeben und ihr Textkorpora war Gegenstand ständiger Verhandlung, so dass jede Bezugnahme ein weiterer Kommentar werden musste und damit den Diskurs Shakespeare oder Ossian als Diskurs weiterführte. Sich auf Ossian zu beziehen heißt, Ossian durch diesen Bezug stets wieder neu zu konstituieren bzw. sich selbst im Diskursnetz Ossian zu platzieren. Ihre Texte Personen zuzuschreiben, also die Funktion Autorschaft zu erzeugen, ist mithin keine *deixis*, wie sie bei identifizierbaren Autoren möglich scheint, sondern eine hermeneutische Operation. Beschreiben wir zunächst, wie Herder diese Gespenster-Autoren produziert.

II. Das Gespenst der Mündlichkeit

Die leitende These sei vorweggenommen: Wenn man in Herders *Ossian*-Aufsatz den Begriff der Natur bzw. der Natürlichkeit konsequent durch Mündlichkeit bzw. *oral poetry* ersetzt, dann stellt man fest, dass Herder, wenn er von der Natürlichkeit des Genies redet, eigentlich die Geistesverfassung der Mündlichkeit meint. In ihr ist jeder Rhapsode Genie; er ist durch seine patriarchale *auctoritas* ein Gesetzgeber des poetischen Wortes, indem er als Funktion einer mündlichen Gemeinschaft natürlich spricht, d.h. unter den gegebenen medialen Bedingungen lebendige Dichtung erzeugt. Im Transfer zu Shakespeare, also unter Schriftbedingungen, sind aber nur solche Subjekte Genies, die sich gegen die Schrift in die Verfassung des Genies der Oralität versetzen können. Fast sämtliche Auszeichnungen und Bestimmungen des Genies aus der aus dem *Shakespeare*-Aufsatz zu erstellenden Liste (s.u.) lassen sich als Teilmomente mündlichen Dichtens reinterpreten, wenn man den *Ossian*-Aufsatz als explizite *oral theory* liest. Man kann definieren: Ein Genie, also das Konzept der poetischen Autorschaft beim frühen Herder, ist die Funktion Mündlichkeit im Kontext Schrift, wenn sich diese Funktion personalisiert. Das ist eine überraschende, klare und einfache Funktionsbestimmung, die nahezu alle Definitionsmomente zu konstellieren vermag. – In aller Kürze seien aber zunächst die Bestimmungen der *oral poetry* in Erinnerung gerufen.¹⁵

12 »Vorübergehender Wanderer! Setze dich neben ihn [gemeint ist Mendelssohn als »unser Sokrates mit gesenktem Haupte über der Asche seines Freundes« sitzend], und werde sein *Phädon*: denn wisse, dieser Ort ist heilig! Lies, als hörst du noch aus dem Grabe die Stimme des philosophischen Zweiflers: und alsdenn denke, wie wenn du seinen unsterblichen Schatten vor dir sähest. In welchem großen Verstande hast du das Andenken dieses würdigen Toten gefeiert, wenn du von seinem Grabe weiser und tugendhafter zurückkehrst« (Herder 1993, 568).

13 Vgl. den Terminus bei Foucault 2000, 219ff.

14 So der Vorschlag von Schmidt 2003, Bd. 1, 53 u.ö.

Die Mündlichkeit, so lässt sich zusammenfassen,¹⁶ folgt einer *additiven* erzählerischen Linie; sie ist nicht subordinativ. Sie benutzt *Wiederholungen*, ist also *redundant* und nicht ökonomisch. Sie ist *konservativ* und nicht innovativ; sie schematisiert die Wahrnehmungen *sinnlich-konkret als Handlungen von Akteuren*, ist also *anthropomorph* und nicht begrifflich-abstrakt. Sie *malt Situationen aus*, statt kategorial zu denken; sie gehorcht dem *narrativen Nacheinander* und nicht dem kausalen Begründungsverhältnis; sie erzeugt *Mythen*, aber nicht Geschichtlichkeit. Die Mündlichkeit bewegt sich *in einem eigenen Denken*, das grundsätzlich von dem Denken in einer schriftlichen Kultur unterschieden ist.

In diesem Sinne kann man die Mündlichkeit ein Diskursgespenst nennen. Denn die reine *Mündlichkeit ist nicht beobachtbar*. Der Ethnologe, der das Glück hat, eine von der Schriftkultur gänzlich unberührte Gesellschaft kennenzulernen, kann per definitionem, selbst wenn er die fremde Sprache lernt, die Mündlichkeit nicht von innen beobachten. Er beobachtet nämlich, d.h. er konzeptualisiert Unterscheidungen und *denkt nicht mündlich*, was ja auch, so die Behauptung, eine kategoriale Unmöglichkeit wäre, wenn wir Denken als disziplinierten Umgang mit Kategorien definieren. Was schriftgeprägte Subjekte als Welt des Mündlichen behaupten, resultiert aus Aussenbeobachtungen. Innenbeobachtungen wären stumm; sie könnten keine Begriffe mitteilen, sondern immer nur ein praktisches Tun vollziehen, das von anderen begriffen werden müsste. Die Idee der radikalen Mündlichkeit wird also in der Schrift erzeugt. Wer Volkslieder sammelt wie Goethe und Herder um 1770 im Elsass, tut das immer schon an der Medien-Grenze, wo, so das mythische Bild, das Großmütterchen noch in die Welt der Mündlichkeit hineinragt und die Kinder schon schriffterzogen sind.

Die Mündlichkeit, mit der wir ein uns Fremdes, eine wirkliche Alteritätsschwelle zu denken versuchen, ist offenkundig unser eigenes Gespenst. Es soll das ganz Andere sein und entstammt doch uns. Fremd blickt es auf uns, seinen Ursprung, zurück und hat doch teil an einer anderen Sphäre. Es irritiert unsere Selbstverständlichkeiten, aber dennoch wollen wir nicht davon ablassen, in Reim und Metrum poetische Verfahren und intendierten Kunstsinn statt mnemonisch organisierter Oralität finden zu wollen. Regelmäßig meldet sich in den Geisteswissenschaften eine Stimme, die *gespenstische Stimme der Mündlichkeit*, und hält Widerrede. Ihre je erneute Verdrängung stellt die stets wiederkehrende Heimsuchung auf Dauer.

Herders *Shakespear*-Aufsatz, der neben seinem *Ossian* 1773 in den fliegenden Blättern *Von deutscher Art und Kunst*¹⁷ veröffentlicht wurde, wird nun also in den Rahmen einer nekromantischen Hermeneutik des Diskursgespenstes Mündlichkeit gestellt. Der Text kennt zunächst eine Negativliste, in der die Schrift ausgeschlossen wird: Es geht in der Poesie nicht um stille Größe, nicht um den Witz als einer Technik der höfischen Konversation, nicht um Kunst als einer *ars* oder einer virtuoson Artistik, nicht um Nachahmung (Herder 1999, 71) von Vorbildern, erst recht nicht um die Nachahmung (ebd.) der Franzosen. Dies alles wären Kategorien, die einer schriftlichen Episteme folgten.

Herder etabliert vielmehr einen Kanon von neuen Regeln. Der Oberbegriff ist der der Natürlichkeit, den ich in der nun folgenden Übersetzungsliste in den Begriff der Oralität transponiere. »Nun sehe man, wieviel aus der simpeln Bemerkung folge. Nichts minder als: ›das Künstliche ihrer Regeln war – keine Kunst! war Natur!‹« (Herder 1999, 68). Dieser Ausruf betrifft die Genesis der griechischen Tragödie, in die Einblick erhält, wer sich »in die

15 Vgl. zum Folgenden: Jakobson 1979. Parry 1971. Eric A. Havelock 1963, 1976, 1990. Lord 2000.

16 Vgl. zu dieser Zusammenfassung: Heinz Schlaffer 1986, 16.

17 Die Zitate von Herders Abhandlungen *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* und *Shakespear* folgen der Reclam-Ausgabe: Herder 1999.

Kindheit der damaligen Zeit zurück« versetzt (ebd.). An diesem Theorieort findet ein derart Versetzter, wenn er »Natur!« in *Mündlichkeit* übersetzt, eine ganze Reihe von Oralitätsbestimmungen vor.

III. Simplizität und Einheit

»Simplizität der Fabel« (Herder 1999, 68) und »Einheit der Fabel« (ebd.) sind nach Herders Ausführungen im *Shakespear* Eigenschaften der antiken Tragödie. – Ich übersetze: Herder entwickelt ein Theorem, das man in der aristotelischen *Poetik* in formalisierter, d.h. logifizierter Form vorfindet,¹⁸ aus der Theorie der Mündlichkeit. In ihr folgen narrative Schemata und unidirektionale Erzählpläne der mnemonischen Organisation mündlicher Poesie. Die Erzählschablonen und narrativen Pläne, die der Rhapsode als strukturelles Schema in seine erzählerische Kompetenz versenkt hat, führen zu einer Fabelbildung, die einfach (Simplizität) und unidirektional (Einheit) ist. Herder spricht im *Ossian*-Aufsatz vom »Dramatischen in den alten Liedern« (Herder 1999, 26); die Gedichte seien per se »Handlung« (ebd.) und wären als »fortgehende, handelnde, lebendige Scene« (ebd.) zu verstehen. Die Rekonstruktion der aristotelischen Lehre von der Einheit von Fabel, Ort und Zeit (Herder 1999, 68f.) geht also für den oralitätspoetischen Blick auf die Einheit des performativen Aktes der mündlichen Poesie zurück. Da dieser Akt an den Rhapsoden gebunden ist, wird dieser in Herders genetischer Sichtweise zum Erzeuger der Einheitsregeln durch seine Praxis. Indem Herder auf diese Weise dem poetischen Akt auf den Grund der Mündlichkeit geht, kann er, indem er Shakespeares Dramen als Elaborat des Genies denkt, nun die gemeinsame Basis jener Einheitslehre des oralitätspoetisch uminterpretierten Aristoteles und des genialen Shakespeare denken: Es ist der Geniebegriff, der als gesetzgebende Instanz hinter der aristotelischen Formalisierung und in der Shakespeareschen Textorganisation gefunden wird.

IV. Ton

Ganzheit und Einheit wird im *Shakespear*-Aufsatz als innerer Zusammenhang, auch als Einheit des Tons gedacht (Herder 1999, 68, 69, 77f. 79, 80, 82, 88). – Ich übersetze: Die stilistische Durchgängigkeit ist in der Mündlichkeit durch den Bezug auf den Rhapsoden gegeben, der zwar verschiedene Stimmen erscheinen lassen kann, sie aber in seiner einen Stimme bündelt. Im *Ossian*-Aufsatz wird diese Einheit des Tons ausdrücklich zum Charakteristikum der mündlichen Poesie erhoben:

[...] wieviel Sylbenmaasse! wie genau jedes unmittelbar durch den fühlbaren Takt des Ohrs bestimmt! ähnliche Anfangssylben mitten in den Versen symmetrisch aufgezählt, gleichsam Losungen zum Schlage des Takts, Anschläge zum Tritt, zum Gange des Kriegsheers. Ähnliche Anfangsbuchstaben zum Anstoß, zum Schallen des Bardengesanges in die Schilde! Disticha und Verse sich entsprechend! Vokale gleich! Sylben conson – wahrhaftig eine Rhythmik des Verses [...] (Herder 1999, 13f.).

18 Vgl. Aristoteles 1982, Kap. 7 (1450b), Kap. 8 (1451a), Kap. 10 (1452a).

In seiner Volksliedersammlung wird Herder dann das Theorem haben, dass es ein jeweiliger Ton sei – die Einheit also einer Stimme, artikuliert als Melodie –, die ein Volkslied zusammenhalte, während der Inhalt darüber relativ unwichtig wird. Wenn Herder diese Merkmale der mündlichen Gesänge im *Shakespear*-Aufsatz als Ganzheit und Einheit eines durch ein Genie garantierten poetischen Werks benennt, dann hat er diese Kategorien in seiner Reflexion der Mündlichkeit gewonnen.

V. Leidenschaft

Herder behauptet von Shakespeares Dramen eine starke Leidenschaft der Figuren und Szenen (Herder 1999, 80, 81) und das Vorhandensein großer Charaktere (Herder 1999, 77). – Ich übersetze: Auch Leidenschaft gehört in den Bereich der mündlichen Poesie. Zur Spezifik der Oralität gehört das Phänomen einer oftmals exaltierten und exzentrischen Heroik. Nicht selten entsteht dabei eine Dominanz der szenischen Ausmalung heroischer Habitus über die Detailkohärenz der Gesamterzählung. Zwischen den beiden Polen der archaischen und mündlichen Gesellschaftsorganisationen auf der einen Seite und der bürgerlichen mit ihrer vollentwickelten Subjektivität auf der anderen Seite ist ein Übergangsfeld zu postulieren, in dem sich die archaische Unmittelbarkeit des Sinnlichen mit ersten zögernden Reflexivstrukturen bürgerlichen Bewusstseins verschränkt und instabile, aggregative Formationen hervorbringt. Zwischen einem Nichtmehr des Archaischen und einem Nochnicht des Bürgerlichen bilden sich Protoformen von Subjektivität und Reflexion, die einer doppelten Bewegung unterliegen. Kaum, dass die werdende Reflexion aus der totalen Präsenz der Körper heraustritt, bedarf sie wieder einer Reinkorporierung, muss sie zur Sichtbarkeit zurückfinden. Mit dem Mediävisten Peter Czerwinski möchte ich diese Form der Reflexion *Realabstraktion* nennen.¹⁹ Wenn also in der mündlichen Poesie eine Szene das Gebaren eines Helden beschreibt, so wird sie dessen heroisches Tun sofort von der abstrakten Idee des Heroischen in die Realität heroischer Habitus übersetzen. Sie wird dies tendenziell auf Kosten der narrativen Ökonomie tun. Man kennt die ausführlichen Beschreibungen der Helden und ihrer Taten aus der Heldenepik. Unvermittelt beschäftigt sich der Rhapsode seitenlang mit der Beschreibung eines Helden und verliert sich ganz in das Innere dieser semantischen Eigentümlichkeiten. Mündliche Poesie tendiert zu einer Übertreibung der Leidenschaften; sie hat ein Moment der Gedächtnislosigkeit hinsichtlich der narrativen Ausgewogenheit. Man kann deutlich sehen, dass Herder die Charakteristika der mündlichen Poesie nicht allein auf die griechischen Tragödien anwendet, sondern auch auf Shakespeare, der genauso wenig mündlich ist, wie Sophokles es war. Insofern aber die Leidenschaft aus der Natürlichkeit beider – Sophokles' wie Shakespeares – entspringt, ist sie eine Funktion der Mündlichkeit, denn beide sind, wie schriftlich sie auch immer seien, Genies, insofern sie von Herder prinzipiell einem Phantasma der Oralität zugeordnet, also aus dem *Ossian*-Diskurs heraus

¹⁹ Czerwinski 1989. – Ein ähnliches Gedankenmuster kennt Herder, wenn er die Poesie historisch im Übergangsfeld zwischen den wilden Empfindungsschreien und der schon kategorial gesicherten Vernunft verortet – nämlich in der Einbildungskraft, die nach der einen Seite ins Archaische zurückreicht, nach der anderen aber Kontakt zur Vernünftigkeit hat. So stellt sie die Rationalitätsstrukturen in der Bildlichkeit dar, die einer Sphäre entstammt, welche noch nicht durch Rationalitätsdispositive reguliert ist. Vgl. dazu: Gaier 1987, 202–224.

konstruiert werden. Auch hier sei wiederum der Klartext der Herderschen *oral poetry* aus dem *Ossian* erinnert: »Das sind die Pfeile dieses wilden Apollo, womit er Herzen durchbohrt, und woran er Seelen und Gedächtniße heftet!« (Herder 1999, 13). Ein wilder Apoll ist der Musaget der mündlichen Poesie; er kennt keine »todten Lettern Verse, die fürs Papier gemacht« sind (Herder 1999, 13, frei zitiert), sondern »Nothdrange des Inhalts« und »der Empfindungen« (Herder 1999, 13), lebendige und wilde Gesänge, kurze, männliche und starke Bilder (Herder 1999, 8) – kurzum Leidenschaften als Charakteristikum der Mündlichkeit.

VI. Raum und Zeit

Raum und Zeit werden im *Shakespear*-Aufsatz *Modi der Einbildungskraft* (Herder 1999, 85ff.).

Dichter! dramatischer Gott! Als solchem schlägt dir keine Uhr auf Thurm und Tempel, sondern du hast Raum und Zeitmaasse zu schaffen, und wenn du eine Welt hervorbringen kannst, und die nicht anders, als in Raum und Zeit existiret, siehe, so ist da im Innern dein Maaß von Frist und Raum [...] Sollte es denn jemand in der Welt brauchen demonstrirt zu werden, daß Raum und Zeit eigentlich an sich nichts, daß sie die relativeste Sache auf Daseyn, Handlung, Leidenschaft, Gedankenfolge und Maaß der Aufmerksamkeit in oder ausserhalb der Seele sind? (Herder 1999, 86).

Das Argument wurde in der Interpretation dieses Textes bislang so noch nicht gesehen: Raum und Zeit verweigern nicht nur deswegen dem Einheitsgebot einer klassizistischen Theoriebildung den Gehorsam, weil es sich bei Shakespeare nicht um das griechische Drama und seine Aufführungssituation handelt, sondern vor allem deshalb, weil es der Einbildungskraft im anthropologischen Zustand der Mündlichkeit nicht angemessen ist, sich an diese Einheiten zu halten. Die mnemonische Struktur der Erzählung und der szenischen Phantasie folgt den gedächtniskonformen Skandierungen des Stoffes und nicht den kategorial etablierten Konstanzbedingungen von Raum und Zeit, wie sie in einer schriftlichen Reflexion festgeschrieben werden. Die genaue Belegstelle dafür, dass Herder im *Shakespear*-Aufsatz tatsächlich eine solche Logik der Oralität denkt, findet sich einmal mehr im *Ossian*. Dort stellt er die These auf, dass die mündliche Poesie der Alten »Dramatischer Dialog und Wurf der Gedanken« (Herder 1999, 26) sei. »Alle Reden und Gedichte derselben sind Handlung: Lesen Sie z.E. im Charlevoix selbst die unvorbereitete Kriegs- und Friedensrede des *Eskimaux*: es ist alles in ihr Bild, Strophe, Scene!« (ebd.). Hier wird deutlich gemacht, dass mündliche Poesie immer zur Handlung und Szene drängt; sie kennt keine Reflexion oder begriffliche Meditation, sondern übersetzt stets in Realabstraktion. Und sie tut dies diskontinuierlich; Herder spricht von Würfen, kühnen Sprüngen und Wendungen (Herder 1999, 49), vom Unvorbereiteten solcher Serien der Verkörperung, von den wilden sinnlichen Einbildungen. Es ist unschwer zu erkennen, dass diese Charakteristik der mündlichen Poesie das Modell auch für die Genie-Ästhetik des *Shakespeare*-Aufsatzes abgibt. Herders Nacherzählungen der Shakespeareschen Dramen versuchen sich in genau dieser Stilgeste, und das Theorem, dass die poetische Einbildungskraft »objektiven« Raum- und Zeit-Begriffen nicht unterworfen sei, schuldet sich dieser Einsicht in die Oralität. – »Das ist in der That die Art der Einbildung«, so der *Ossian*-Aufsatz, der den Gesängen solcher wilden Völker angemessen ist (Herder 1999, 49).

VII. Übergänge und Inversionen

Im *Ossian* ist von Übergängen und Inversionen die Rede (Herder 1999, 54), also von dem, was die Theorie der *oral poetry* als parataktische eher denn als hypotaktische Form benennt. Dem entspricht im *Shakespear* das »Vielfache der Stände, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Spracharten« (Herder 1999, 76) und die entsprechende Pluralität der Gattungen: »Tragedy, Comedy, History, Pastoral, Tragical-Historical, und Historical-Pastoral, und Pastoral-Comical und Comical-Historical-Pastoral« (Herder 1999, 89). Diese Serien von Redeweisen und von eingelagerten Semantiken sozialer Subsysteme werden zunächst einer rein parataktischen Organisationsform unterstellt. – Auch hier ließe sich überlegen, ob Herder in seinen fiebrigen Nacherzählungen der Shakespeareschen Dramen als einer Abfolge von prägnanten Szenen nicht genau die Logik der mündlichen Parataxis auf die Ebene der Szenen überträgt, um die geniale Autorschaft als Funktion Mündlichkeit zu verstehen. Herder fertigt Handlungsskizzen des *Lear* (Herder 1999, 78–80), *Othello* (Herder 1999, 80–81), *Macbeth* (Herder 1999, 81–82) und des *Hamlet* (Herder 1999, 83–84) an. Dabei erzeugt er eine bemerkenswerte performative Spannung. Die Handlungsskizzen wirken wie eine Konzentration von einzelnen Bildern und Situationen, von Szenen und Handlungseinheiten. Der narrative Fokus tritt in den Hintergrund, so dass die Einheitsbehauptung, dass man die »Empfindung Einer lebendigen Welt« (Herder 1999, 84) vor sich habe, selbst nur als performatives Ereignis insinuiert, nicht aber begründet werden kann: »Hätte ich doch Worte dazu, um die einzelne Hauptempfindung, die also jedes Stück beherrscht, und wie eine Weltseele durchströmt, zu bemerken« (Herder 1999, 83). Für die mündliche Poesie sind beide Charakteristika, Sprünge und Einheit, zugleich behauptbar. Shakespeares schriftliche Dichtung führt aber in Herders oralitätspoetischer Rekonstruktion in ein Paradoxon. Wenn Herder dem Vorbild genialer Mündlichkeit entsprechend die Szenenfolgen der Dramen als leidenschaftliche Sprünge interpretiert, dann gerät er mit der Einheitsbehauptung in Schwierigkeiten. Die Theorie der parataktischen Mündlichkeit konnte das Unzusammenhängende als Authentizitätsausweisen. In der Schriftlichkeit wäre dies ein Mangel an Kohärenz. Also muss Herder die Einheit eine Ebene tiefer legen. Sie wird zur Einheit der Empfindung (Herder 1999, 84), zur Hauptempfindung, die wie eine Weltseele durchströmt (Herder 1999, 83), zur Seele der Begebenheiten (Herder 1999, 79), zur alles durchhauchenden Aufmerksamkeit (Herder 1999, 80) und zur Funktion eines höheren Gesichtspunktes (ebd.). Alle diese Formulierungen zeigen aber zugleich, dass Herder auf einer manifesten Ebene der textuellen Analyse die Worte fehlen (»Hätte ich doch Worte dazu ...«, Herder 1999, 83). In dem Moment, in dem eine für die Mündlichkeit evidente poetologische Qualifikation benutzt wird, um das in der Schriftlichkeit agierende Genie zu entwerfen, prallen die divergenten Medienlogiken notwendig aufeinander. Herders einfache Lösung für das Problem folgt einer zirkulären Argumentation: Ein Genie ist eben gerade deshalb ein Genie, weil es die Unmöglichkeit wirklich werden lässt, in kühnen Sprüngen und leidenschaftlich wie der Rhapsode zu schreiben und dennoch eine Einheit zu finden, die als innere Seele und Empfindung die vom Text geforderte Kohärenz leistet. Im Genie wird also das weiterhin bestehende Problem als gelöstes behauptet. Der Vorschlag, das Genie als die in Schrift übersetzte Funktion Mündlichkeit zu denken, offenbart an dieser Stelle seine ebenso paradoxe Grundfigur wie auch seine spezifische Stärke, die Einheit genau dieser Paradoxie zu sein. Statt das Problem zu lösen, wird es wiederholt, indem es zur Definition des Genies gemacht wird. Es ist gerade *Ossian*, der selbst schon die Einheit von wilder, heroischer Naturdichtung und empfindsamer Stimmung vorstellig macht. In der umfangreichen Rekonstruktion von Wolf Gerhard Schmidt²⁰ wird diese

zunächst paradoxe Einheit als Moment von Ossians Ästhetik der Ambivalenz identifiziert. Dass Ossian im 18. Jahrhundert zum diskursiven Katalysator der Reden über Literatur, also zum Diskursivitätsbegründer (s. o.) werden konnte, hängt mit der integrierten Widersprüchlichkeit der inneren Bestimmungen des *Ossian*-Diskurses zusammen. Herder, der wilde Sprünge zum heroischen Gestus der Naturdichtung zählt, aber für den Transfer des Geniebegriffs in die Schriftlichkeit eine tiefergelegte Einheitsbehauptung auf der Ebene der Stimmung braucht, konnte diese beiden Momente schon im *Ossian*-Diskurs vorfinden. So kann er in Ossian »sanfte Empfindung« (Herder 1999, 13) und abgebrochene Bilder (Herder 1999, 8) zugleich namhaft machen, obwohl sich beides – die Kontinuität der Empfindung und die Diskontinuität des Wilden – widerspricht. Herder projiziert die Kontinuitätsthese als tiefer gelegte Einheit auf die Ebene von Shakespeares Schriftlichkeit und behält die Diskontinuität als genialen Habitus bei. So gesehen ist bei Herder die Genialität Shakespeares ein semantisches Ereignis im Inneren des *Ossian*-Diskurses. – Die nächste zu diskutierende oralitätspoetische Kategorie, die der Stimme, wird diese Paradoxie wiederholen.

VIII. Stimme und Empfindung

Im *Ossian* wird die Stimme zu einem zentralen Moment der Mündlichkeitspoetik. Zu begründen ist hier, dass im *Shakespeare* an die Systemstelle *Stimme* der Terminus *Empfindung* tritt. – Im *Ossian* findet sich die folgende Aussage:

[...] und was denken Sie, wenn in diesem Rhythmus von 8 Reihen nicht bloß 2 Disticha, sondern in jedem Distichon 3 Anfangähnliche Buchstaben, 3 consone Wörter und Schälle, und diese in ihren Regionen wieder so metrisch bestimmt sind, daß die ganze Strophe gleichsam eine prosodische Runentextur geworden ist – und alles waren Schälle, Laute eines lebenden Gesanges, Wecker des Takts und der Erinnerung, alles klopfte, und stieß und schallte zusammen! (Herder 1999, 14).

Herder denkt die Stimme des Rhapsoden Ossian zunächst als kollektive Stimme. Wer auf diese Weise klopft und schallt, ist das Volk. Wie kommt Herder von diesem Stimm-Kollektivum zum Individuum Shakespeare und zu seiner besonderen Stimme? Es fällt auf, dass der Begriff des Tons, der im *Ossian*-Aufsatz inflationär benutzt wird, im *Shakespeare* nur einmal auftaucht,²¹ der Begriff der Stimme gar nicht. An die Stelle der oralitätspoetischen Begriffe Ton und Stimme²² scheint der Begriff der Empfindung gerückt zu sein. Die Empfindung aber, so zeigt die oben gegebene Synopse der Zitate, ist wiederum keine auf Individuelles abzielende Kategorie. Herder denkt Shakespeare als im eigentlichen Sinne stimm- und empfindungslos, sofern man mit Stimme und Empfindung individualisierende Qualifikationen

20 Schmidt 2003, Bd. 1, Kap. A2 und B.

21 »Wenn bei jenem [Shakespeare, R.S.] *Ein Ton* der Charaktere herrscht, so bei diesem [dem Griechen, R.S.] alle Charaktere, Stände und Lebensarten, so viel nur fähig und nötig sind, den Hauptklang seines Konzerts zu bilden« (Herder 1999, 77).

22 Folgt man den Untersuchungen von Zumthor, dann ist der Stimme der Mündlichkeit durchaus Individualität zu bescheinigen. Rhapsoden prägen Individualstile aus; sie wissen dies auch voneinander und treten mitunter in einen Wettstreit. Wenn Herder Stimme und Ton als Größen vor allem kollektiver Mentalitäten denkt, dann wird man konzedieren müssen – sofern diese ahistorische Bewertung erlaubt sei –, dass er hier, im Gegensatz zu seinen sonstigen oralitätspoetischen Thesen, durchaus nicht das Niveau der Mündlichkeitsforschung erreicht. Vgl. Zumthor 1983, 1987.

verbindet. Die spinozistische Basis seiner Argumentation²³ platziert Shakespeare als Gott und Schöpfer über der Vielheit der Szenen. Angesichts eines »Meeres von Begebenheiten« (Herder 1999, 78) das »Ganze Eines theatralischen Bildes« (ebd.) entwerfen zu können, kann nur der »Absicht des Schöpfers« (ebd.) zugeschrieben werden, der hoch auf einem Felsengipfel sitzend die vielen Reden, die unten ergehen, nicht hört.²⁴ Derart mit »Götterkraft« (Herder 1999, 76) begabt oder als Göttersohn (ebd.) agierend, mit »Göttergriff« (Herder 1999, 80) die Welt erfassend, wird Shakespeare zur poetischen Personifikation jenes »Riesengottes des Spinoza ›Pan! Universum!‹« (Herder 1999, 84). Die *amor dei intellectualis*, die bei Spinoza jene innere Kraft ist, die bei Herder als Weltseele oder Empfindung wiederkehrt, findet ihre Pointe nun gerade darin, nicht individueller oder personaler Natur zu sein, sondern streng objektiv gedacht werden zu müssen. Das Genie, das mit der Natur und aus ihr heraus spricht, kann eben deshalb als Schöpfer sprechen, weil es mit der spinozistischen *natura naturans* konform geht oder besser noch: ihr eigentliches Medium ist. An diesem Punkt wird eine weitere Transferleistung offenbar. Herder denkt die schriftlichen Äquivalente zu den oralityspoetischen Begriffen Stimme und Ton mit den Mitteln Spinozas. Das Genie, das in der Autorkonstruktion Ossian als Natur sprach – Natur meint hier: Mündlichkeit – wird unter Schriftbedingungen in der Autorkonstruktion Shakespeare ebenfalls zu einem Sprecher der Natur, aber Natur meint nun »Spinosa«. Damit ist klar, dass beide *Autoren* nicht personal gedacht sind, sondern medial, als Akteure, die einerseits repräsentativ Mündlichkeit, andererseits repräsentativ Empfindung der Weltseele aussprechen. Es erhellt ebenfalls, dass die Empfindung, die Herder in dieser entindividualisierten Form Shakespeare zuschreibt, von der Mündlichkeit Ossians schlussendlich nicht unterschieden sein kann. Beide Kategoriensets – die der Mündlichkeit und die der Empfindung – müssen identisch sein, soll nicht die monistische Grundthese des Spinozismus in einen Dualismus auseinanderfallen. An diesen Punkt wird die philosophische Notwendigkeit für Herders Manöver offenbar, Shakespeare aus einer Transformation Ossians zu denken.

IX. Das Gespenst des Verstehens

Aus der überraschenden Abbildbarkeit der Kategorien der mündlichen Dichtung aus dem *Ossian*-Aufsatz auf die Genie-Ästhetik des *Shakespear*-Aufsatzes entspringt die These, dass das Genie insofern aus seiner Natürlichkeit neue Regeln erschafft, als diese nichts anderes sind, als die skripturale Kategorisierung der Funktion Mündlichkeit. Genie ist, wer sich in der Schrift so aufführen kann, wie es der Rhapsode in der Mündlichkeit tut.

Eine klare und einfache Definition. Sie ergänzt gängige Definitionen des Geniebegriffs. Genie wurde als Säkularisationsprodukt (Genie als *alter deus*) begriffen, als Folge einer neuen Subjektivität (Genie als Aussprache einer sich als repräsentativ erklärenden Innerlichkeit), als Artikulation eines neuen Naturbildes (Genie ist derjenige, der auf die Seite der Natur wechseln kann), als Ausdruck eines sich emanzipierenden Bürgertums (Genie ist der Stolz einer aufstrebenden Klasse), als Formierung eines neuen Begriffs vom Kunstwerk (Genie ist das Subjekt der Autonomieästhetik). Ich mache den ergänzenden Vorschlag, Genie als Figur

23 Vgl. dazu: Pross 1988.

24 Vgl. das Anfangsbild des *Shakespear*-Aufsatzes: Herder 1999, 65.

eines Medientransfers zu denken, nämlich als Übersetzung der Form der Mündlichkeit in die Epistemologie der Schrift.

Diese Definition führt zu komplexen Schlussfolgerungen. Bei dem Stand der jetzigen Argumentation lässt sich zwanglos eine Serie von Folgesätzen anschließen. Sie lauten, unsortiert:

Was Herder Natur nennt, ist, wie so oft, eine nicht als solche reflektierte mediale Struktur, nämlich die Funktion Mündlichkeit als Reproduktionsmodus in der Praxis der Schrift. Herders Überlegungen wären also medientheoretisch zu rekonstruieren.²⁵ Es läge dies auf der Linie einer Mediologie des 18. Jahrhunderts, wie sie von Koschorke in seinem Buch über *Schriftverkehr und Körperströme* formuliert wird.²⁶ Dort ist das leitende Theorem, dass nach der Überführung der erstmals humoralpathologisch aufgefassten Körper in ein organologisches System neue Medien der Kommunikation eingeführt werden müssen, um den Wegfall der direkten Kommunikation zu kompensieren. Dies erfolgt durch eine Fetischisierung der Schrift, in der die in sich abgeschlossenen Individuen durch mediale Kanäle eine neue Unmittelbarkeit zu erreichen versuchen. Herders Aufladung der Schrift durch die in ihr imaginierte Mündlichkeit könnte genau diese Funktion übernehmen. Die Autorpoetik, die Herder im *Shakespeare*-Aufsatz als Analyse eines Genies entwirft, gibt der Schrift durch die Implantation der Funktion Mündlichkeit eine Lebendigkeit und Direktheit wieder, durch die das mediale Handeln des Genies als direktes Handeln erscheint. Shakespeare lesen heißt also in ihm leben. Herder macht es vor, indem er seine Dramen einer emphatischen Nachdichtung unterzieht und als Lektüreziel die mehrfach wiederholte Aufforderung an den Leser ergehen lässt, sich hineinzusetzen und mit der poetischen Welt zu fühlen.²⁷

Herder behauptet freilich nicht abstrakt eine Funktion Mündlichkeit; er entwickelt in außerordentlicher Präzision die Kategorien jener *oral poetry*, die im 20. Jahrhundert akademisch etabliert wurde. Anstelle also eines bloßen Mediengespenstes tritt eine sachhaltige Erkenntnis. Zumindest was Ossian betrifft. Falls es Ossian gegeben hätte.²⁸ Wir stehen vor dem Paradox einer ›richtigen‹ Theorie,²⁹ die anlässlich eines literarischen Phantoms

25 Herders eigener Medienbegriff, den Stefan Hoffman rekonstruiert hat (Hoffmann 2002, 73–93), ist auf überraschende Weise an den hier benutzten anschließbar. Hoffmann führt aus, dass Herder, im Paradigma einer mechanistischen Physik befangen, Vermittlungssubstanzen auf der Ebene feinsten Materie annahm, um die durchgängige mechanische Beziehung der Phänomene in einem durch Materie gefüllten Raum denken zu können. Solche Materien waren Luft, Äther, Schwerkraft, Elektrizität, Licht, Wärme, Fluidum, Magnetismus etc. Diese raumfüllenden Medien durchdringen über das Netz des Nervensystems auch lebende Körper und werden so zu Prinzipien des Lebens. Indem der Körper als von feineren Medien durchdrungen gedacht wird, findet eine Naturalisierung des Geistes statt, in der sich das Subjekt über seine Sinnesorgane hinaus ausdehnen kann. Das Gedankenmedium der Sprache kann so an diesen Medienbegriff angeschlossen werden, denn die Sprache transportiert als Schallwellen Reize ins Nervensystem, die über immer feinere Medien schließlich in den Geist übergehen. Genau am Punkt dieses Übergangs benutzt Herder eine aufschlussreiche Metapher: »Medium ist verschwunden und besiegt, denn es ward selbst Sinn. Zwischen Raub und Adler ist kein Zwischenstand mehr: sein Blick, sein Geruch ist da: Pfeilschnell schießt er hernieder« (SWS VIII, 283). Hält man dieses Zitat neben das analoge aus dem *Ossian*-Aufsatz, dann zeigt sich, dass Herder wohl auch seine Theorie der Mündlichkeit im Horizont dieses Medienbegriffs denkt. Denn im *Ossian* ist über die wilde Leidenschaftlichkeit der mündlichen Dichtung zu lesen: »Das sind die Pfeile dieses wilden Apollo, womit er Herzen durchbohrt, und woran er Seelen und Gedächtnisse heftet!« (Herder 1999, 13). Die Pfeile sind das Medium der treffenden Sprache, die mündlich als Adler oder wilder Apoll so schnell zwischen Schuss und Ziel vermitteln, dass die Wirkung unmittelbar scheint, aber eben doch dieses Mediums bedarf.

26 Koschorke 1999.

27 Vgl. Herder 1999, 65, 79 (›tritt näher und fühle den *Menschengeist*‹), 87, 90 u.ö.

entwickelt wurde. Und diese Theorie der Mündlichkeit ist selbst, so habe ich oben zu begründen versucht, eine Art von Gespenst. Also: ein Theoriegespenst (die Oralität) wird in klarer Sachlichkeit anhand eines Autors (Ossian), der selbst ein Gespenst einer bestimmten Diskursregularität ist, entwickelt.

Von Herders eigenartiger Literaturwissenschaft zu sprechen, heißt auch, die immanente Poetik seiner Texte zu erörtern. Es handelt sich um eine Wissenspoetik eher als um eine poetische Poetik. Herder entwickelt nicht einfach Thesen, er führt sie zugleich mit auf. Schreibt er von Inversionen, dann in Inversionen; behauptet er wilde Sprünge und diskontinuierliche Szenenfolgen, dann organisiert er seinen Text nach diesen Mustern; postuliert er die Funktion Mündlichkeit, dann in einer Rede, die man am besten versteht, wenn man seinen Text selbst in Mündlichkeit versetzt und ihn laut liest. Folglich analysiert Herder nicht nur die mündliche Logik der genialen Autorschaft, er inszeniert sich selber als ein Rhapsode. Er schreibt Texte über Texte und stellt sein Texthandeln als mündliches Sprechen dar. Diese Beobachtung führt auf die anfängliche Frage nach der gerechten oder der tötenden Lektüre zurück.

Herders Lesen ist ein hermeneutisches, so habe ich oben behauptet. Es betont den Gegenstand. Es will nicht töten, um selbst zu dichten. Dieses Lesen verlebendigt vielmehr, was als Buchstabe tot ist und ruft den Namen des Gewesenen im Zeichen der Schrift zu einer gespenstischen Präsenz. Aber, so wäre nunmehr zu ergänzen: Herders Lesen von Ossian und Shakespeare hat gleichwohl die Eigenschaft, nicht nur einem anderen zu dienen, sondern sich selbst in die Szene einzubringen. Mit dieser Bestimmung gerät er in ein Paradox. Denn hinsichtlich der strikten Bloomschen Alternative von hermeneutischem versus tötendem Lesen macht Herder beides. Er lässt leben und setzt sich dennoch. Er ist in dem Zwischen dieser Alternative. Sein Lesen Ossians ist von tiefer theoretischer Sachhaltigkeit und dabei zugleich ein solches, in dem eine auktoriale Stimme sich selbst durch den Gegenstand hindurch zur Vernehmlichkeit bringt. Wenn Herder also Ossian liest, dann konstituiert sich Herder selbst als Autor, aber er konstituiert auch den Autor Ossian.

Ich behaupte, dass dieses Paradoxon das aller Literaturwissenschaft ist, die sich als Interpretation durch die in ihr wiederholte Sprache der Poesie hindurch zur Geltung bringt. Interpretation ist in einem präzisen Sinne Gespensterdiskurs: Sie erzeugt Gespenstertheoreme wie das der Mündlichkeit, weil es in ihr selbst spukt. Denn sie will beides: gerecht sein und eine eigene Stimme, durch das Andere hindurch, zur Geltung bringen. Damit muss sie den Gegenstand zugleich durchstreichen und verlebendigen. Das Interpretament lässt dem poetischen Text seine Präsenz und depotenziert ihn gleichwohl.

Herder, der in der Exegese des Genies dieses als gesetzgebendes und patriarchales Wort der Oralität denkt und damit Shakespeare als Gespenst mithilfe einer gespenstischen Kategorie konstituiert, tötet diesen Shakespeare um dieser These willen, indem er ihn, um dieser These willen, verlebendigt: der Rhythmus der Trauerarbeit als Hermeneutik. Es wird zweierlei erzeugt, erstens lauter geniale Subjektspositionen (das Volk, Shakespeare, Ossian), zweitens eine Stimme, die die der Poesie selber sein soll, aber de facto diejenige von Herders medientheoretisch paradoxer Textlektüre ist. Es gibt also zwei Subjektspositionen: die der besprochenen Autoren und die des durch sie hindurch sprechenden Exegeten. Es handelt sich um

28 Ich möchte keine Aussage nahe legen, die die Existenz Ossians leugnen würde. Zum Spezifischen des Ossian-Diskurses gehört, dass die Frage nach dem Autor keine Voraussetzung des Diskurses ist, sondern inhärenter Teil seines Systems. Vgl. dazu Schmidt 2003, Bd.1, 45, 50-55, 88 u.ö.

29 ›Richtig‹: bezogen auf den Referenzrahmen der Mündlichkeitstheorien des 20. Jahrhunderts.

einen in sich gespaltenen, einen doppelten Diskurs. Das eine wird gesetzt und das andere auch; tertium datur.

Kaum ein gespenstischerer Diskurs ist denkbar. Das also wäre die Einladung zur Literaturwissenschaft. Herder lässt uns einen Blick in die innere Geister-Geschichte der exegetischen Autorschaft werfen. »[...] so sitze ich mit gesenktem Haupt und lese. Ich lese, wie wenn ich Stimmen hörte aus Gräbern. Ich höre ihre Stimmen, wie wenn ich ihr Bild vor mir sähe« (Herder 1985, 678). Und eine Seite weiter wird in dem zitierten Text die ganze Ambivalenz dieser hermeneutischen Nekromantik deutlich, wenn Herder die Schätze der gestorbenen Autoren, ihre Bücher, als Reliquien bezeichnet, deren Kern zu schmecken den Geist bildet. Denn den Kern der Reliquie zu schmecken, heißt, sie zu essen wie eine Hostie und also die Schrift wortwörtlich zu heiligen durch Oralisierung. Es handelt sich um eine exegetische Mahlzeit, die Hermeneutik als melancholisch gewordene Trauerarbeit denkt, also als Heraufbeschwören des Gewesenen ohne erneute Tötung. Der Geist, der dem Mahl entsteigt, also die exegetische Autorschaft, unser aller Brot, kann nur ein Gespenst sein – das Gespenst des Verstehens.

Literaturverzeichnis

- Abraham, Nicolas u. Torok, Maria: Kryptonimie. Das Verbarium des Wolfsmanns, Frankfurt a.M./Berlin 1979.
- Aristoteles: Poetik, hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- Bloom, Harold: Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung, Basel/Frankfurt a.M. 1995.
- Eine Topographie des Fehllesens, Frankfurt a.M. 1997.
- Czerwinski, Peter: Der Glanz der Abstraktion. Frühe Formen von Reflexivität im Mittelalter. Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung, Frankfurt a.M./New York 1989.
- Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen, Stuttgart 2002.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor?, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. von Fotis Jannidis u. a., Stuttgart 2000.
- Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie, in: S.F.: Studienausgabe. Band III: Psychologie des Unbewussten, Frankfurt a.M. 1982.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode, Tübingen 1975.
- Gaier, Ulrich: Poesie als Metatheorie. Zeichenbegriffe des frühen Herder, in: Johann Gottfried Herder 1744–1803, hg. von Gerhard Sauder, Hamburg 1987, 202–224.
- Havelock, Eric A.: Preface to Plato, Cambridge, Mass. 1963.
- Origins of Western Literacy, Toronto 1976.
- Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution, Weinheim 1990.
- Herder, Johann Gottfried: Sämtliche Werke, hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877–1913, 33 Bände (Sigle: SWS).
- [3. Entwurf zu einer Denkschrift auf A.G. Baumgarten, J.D. Heilmann und Th. Abbt], in: J.G.H.: Werke in zehn Bänden, Band 1: Frühe Schriften 1764–1772, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a.M. 1985.
- Über Thomas Abbts Schriften, in: J.G.H.: Werke in zehn Bänden, Band 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781, hg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt a.M. 1993.
- Herder, Goethe, Frisi, Möser: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter, hg. von Hans-Dietrich Irmscher, Stuttgart 1999.
- Hoffmann, Stefan: Geschichte des Medienbegriffs, Hamburg 2002.

- Jakobson, Roman: Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens, in: R.J.: Poetik, Frankfurt a.M. 1979, 140-157.
- Jannidis, Fotis (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999.
— (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000.
- Jean Paul: Sämtliche Werke I/5, hg. von Norbert Miller, München 41980.
- Koschorke, Albrecht: Schriftverkehr und Körperströme, München 1999.
- Lord, Albert B.: The Singer of Tales (1960), hg. von S. Mitchell und G. Nagy, Cambridge, Mass./London 2000.
- Parry, Milman: The Making of Homeric Verse, Oxford 1971.
- Pross, Wolfgang: Herders Shakespeare-Interpretation. Von der Dramaturgie zur Geschichtsphilosophie, in: Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik, hg. von Roger Bauer, Bern 1988, 162-181.
- Rickels, Laurence A.: Der unbeträuerbare Tod, Wien 1989.
- Schabert, Ina u. Schaff, Barbara (Hg.): Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800, Berlin 1994.
- Schlaffer, Heinz: Einleitung, in: Entstehung und Folgen der Schriftkultur, hg. von Jack Goody, Ian Watt u. Kathleen Gough, Frankfurt a.M., 1986.
- Schmidt, Wolf Gerhard: ›Homer des Nordens‹ und ›Mutter der Romantik‹. James Macphersons *Ossian* und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur, 3 Bde. Berlin/New York 2003.
- Zumthor, Paul: Introduction à la poésie orale, Paris 1983.
— La lettre et la voix. De la littérature médiévale, Paris 1987.