

Milan Uzelac

## DIE WIRKLICHKEIT DER WELT DER DICHTUNG

Das Gedicht ist aufgrund sowohl seiner sprachlichen als auch „geistigen“ Form eine *Idee*, die in größerem oder geringerem Maße auf unendlich verschiedene Art und Weise beim Akt des Lesens ideal aktualisiert wird. Es ist, wie dies Husserl in einer von seinen weniger bekannten Schriften betont, eine individuelle, „objektive“ Idee (Hua, XXIII/543); ein wesentliches Merkmal dieser Idee würde in der Inbesitznahme einer eigenen Zeitlichkeit bestehen, die in ihrer ursprünglichen Form (im sprachlichen Ausdruck) vom Künstler begründet wird. Auf diese Weise macht der Künstler das Ideale intersubjektiv zugänglich, so daß jede so objektiviertete Idee (und insbesondere diejenige, die ein Ausdruck des Schönen und Wertvollen ist) objektiv gesehen ein *Werk* ist. Man kann sogleich die Frage sowohl nach dem Dichter als auch nach der Möglichkeit der Bestimmung seines Platzes in der Welt der Kunst stellen. Wer ist eigentlich ein Dichter und was kann er in Wirklichkeit begründen? Ist da die Rede von einer besonderen Macht, von einer Vermittlungsmacht, die außerhalb der Sphäre des rationellen Denkens und Deutens liegt, oder handelt es sich dabei vielmehr um eine besondere Art des Begründens, bei dem das Dichterische des Dichterischen in all seiner Transparenz zum Vorschein tritt?

Von besonderer Bedeutung ist, daß Husserl in der bereits erwähnten Schrift die Gestaltung des Gedichtes in die Nähe der Macht der Phantasie versetzt: indem er davon ausgeht, daß (1) bei jedem Phantasieren etwas Phantasiertes existiert (das, was in der Phantasie lebt, bzw. die

phantasierte Wirklichkeit), sowie daß (2) der Leser als aktuelles Subjekt eine Phantasie im ontischen Sinne besitzt, suggeriert Husserl, daß bei der Untersuchung der Natur des Gedichtes zuerst der Nährboden seiner Entstehung untersucht werden muß (und gleichzeitig auch der Nährboden seiner Rezeption), d.h. das schöpferische Subjekt, welches die Fiktion als einen ständig intersubjektiv zugänglichen Gegenstand vergegenwärtigt. Es stellt sich wiederum die Frage: wer ist in Wirklichkeit dieser Dichter und was ist das für eine Macht der Vergegenwärtigung, die dieser in jenem Augenblick besitzt, in dem sein dichterisches Werk entsteht? Wie kann denn überhaupt gesagt werden, daß in einem solchen Augenblick gerade ein dichterisches Werk entsteht? Sind da nicht Zweifel berechtigt, daß es sich um etwas anderes handeln könnte, um etwas, was falsch verstanden, verkehrt gedeutet wurde, und letztendlich um etwas, was gänzlich anders ist, als das Gedicht in seiner ursprünglichen Form?

Doch was kann dabei überhaupt die Behauptung bedeuten, daß es sich um das Gedicht in seiner ursprünglichen Form handelt? Ein Gedicht entsteht nicht auf diese Weise, es hat mit der Ursprünglichkeit keine Gemeinsamkeiten; es verdankt seine Existenz zufällig zustande gekommenen Umständen, die sich erst im Verlaufe seiner weiteren Existenz als primordial erweisen. Die Herkunft des Gedichtes ist eng mit dem Schriftsteller verbunden, während sich seine Herkunft erst nachträglich mit dem Werk vereint, welches er in einem Augenblick seiner Existenz erdichtet hat; wenn er dabei seinen fiktiven Traum zu einem existierenden Gewebe verwandelt hat, dann hat er dadurch nur gezeigt, daß die Sphäre der Fiktion nicht irgendein Nebengebiet ist, auf das wir uns nur in Augenblicken berufen würden, wenn wir nicht imstande sind, irgendwelche sinnlichen Relationen im Rahmen einer Welt

herzustellen, die von der Wirklichkeit und unseren nicht geträumten Träumen eingegrenzt wird.

Die Tatsache, daß er das Problem der Fiktion in den Mittelpunkt seiner Analysen stellt, führt Husserl dazu, daß er die Frage nach der ontologischen Dimension eines Kunstwerkes stellt; von da verbleibt nur noch ein Schritt bis zur Eröffnung der Möglichkeit für die Begründung einer allumfassenden Ontologie der Kunst, in deren Rahmen eine ontologische Interpretation eines Kunstwerkes möglich ist; es wäre verkehrt zu denken, daß Husserl von dem Verlangen nach einer Lösung der ästhetischen Probleme geleitet war, die in den Diskussionen zu Beginn dieses Jahrhunderts gegenwärtig waren. Dies wäre schon aus dem Grunde nicht richtig, da die Mehrzahl der Untersuchungen dieser Art zu jener Zeit weiterhin von dem damals noch immer lebenden und vorherrschenden Psychologismus durchdrungen war; gleichzeitig bedeutet dies, daß die ontische Dimension eines Kunstwerks gänzlich im Hintergrund stand; zu ihrer Thematisierung sollte es erst aufgrund der Arbeiten von N. Hartmann kommen, jedoch dank der Einsicht nicht nur in Hegels sondern auch in Husserls fundamentale Ideen. Unverständlich erscheint die Tatsache, daß nicht verstanden werden konnte, daß die ganze Phänomenologie ausschließlich als Ontologie aufgefaßt werden kann; dies erscheint nur dann verständlich, wenn man lediglich die traditionellen Bestimmungen der Metaphysik berücksichtigt, ohne dabei aber ihre Metamorphosen in Erwägung zu ziehen; schließlich bleibt jedes philosophische Denken bis zu seinen äußersten Grenzen metaphysisch. Das, was dabei jedoch diskutabel bleibt, ist sicherlich die Bestimmung der Metaphysik, doch wenn wir sie richtig deuten, wenn wir sie ohne jegliche ideologischen und außerphilosophischen Zusätze verstehen, dann kann es eigentlich keine Mißverständnisse geben; es wird sich herausstellen, daß

wir einem grundfalschen Problem, daß wir einer Sache gegenüberstehen, die in Wirklichkeit gar kein Problem ist. Alle Träumereien von einem nichtmetaphysischen Denken werden dann wie Seifenblasen zerplatzen.

Es muß eine lange Zeit vergehen, um begreifen zu können, daß diese Seifenblasen nur Metaphern sind, mit deren Hilfe wir die tiefsten Grenzen zu ergründen versuchen, von denen die ursprüngliche Sphäre des Gedichtes umgeben ist; wenn man sich vor Augen führt, daß eine Reihe von Theoretikern der Meinung ist, daß die Metapher der Schlüssel zum Verstehen eines Gedichtes ist, daß es ohne Metaphern auch keine Gedichte geben kann (was vielleicht auch richtig sein mag, doch dies kann keineswegs als Anforderung an den Dichter angesehen werden), könnte man die Behauptung aufstellen, daß das Gedicht von bestimmten Bestandteilen jener Begriffe bestimmt wird, aus deren übernatürlicher Natur irgendeine richtungsweisende Wirklichkeit erstrahlen soll. All dies erweist sich im Rahmen einer tiefgründigeren Untersuchung als falsch. Man soll die Arbeit eines Dichters nicht mystifizieren, genauso wenig wie man auch das Resultat seiner Überlegungen mystifizieren soll. Eine detaillierte wissenschaftliche Analyse (wenn wir nicht beschließen, unter diesem Aspekt die Macht der Wissenschaft in Zweifel zu ziehen) würde zeigen, daß die Poesie und das Poetische gänzlich jener materiellen Sphäre der Untersuchungen entspricht, die auf eine vielleicht etwas extravagante Art gerade die phänomenologische Philosophie inauguriert.

Daher dürfte es auch nicht verwundern, daß Husserl in seinen Arbeiten nicht eine Lösung der künstlerischen Problematik anstrebt, doch sowohl sie selbst als auch ihre Grundbegriffe dienen ihm, wenn er in Schwierigkeiten gerät, als günstiger Nährboden für die Entwicklung der Hauptthesen der ständig im Entstehungsprozeß begriffenen phänomenologischen Philosophie; und diese, da sie ja von Beginn an auf

die Untersuchung der Subjektivität ausgerichtet war, mußte bedeutende Wege in den Vordergrund stellen, mit deren Hilfe das Subjekt (und letztendlich auch die Subjektivität) manifestiert wird: auf diese Weise geriet die Phantasie als schöpferisches Element in den Vordergrund, deren Anwesenheit am ehesten bei der Entstehung eines dichterischen Werkes zu spüren war. Auch wenn dies nicht das Hauptmerkmal der Dichtkunst gewesen war, wurden die Dinge aufgrund der Urteile bewertet, die im Rahmen der Phantasie entstanden waren, denn im historischen Bewußtsein der Dichtkunst existierte eine bestimmte, zugleich aber auch einflußreiche Tradition der Deutung der dichterischen Kunst, die der Macht der Phantasie eine entscheidende Rolle zuteil werden ließ.

\* \*

Die Charakteristik der Phantasie liegt darin, daß in ihr nicht das Denken begründet wird, daß in ihr nicht logisch gedacht wird, d.h. daß in ihr keine Dinge begründet werden. Doch was heißt überhaupt *begründen*? Wer ist denn derjenige, der etwas begründet und was ist das, was begründet worden ist? Im ersten Augenblick könnte man folgendes antworten: der Dichter begründet und das Begründete ist das Gedicht. Doch ist der zweite Teil der Antwort wirklich absolut richtig? Wird das Gedicht begründet, oder aber das, was seine Entstehung erst ermöglicht? Ist das Gedicht nicht nur ein Produkt dessen, was es vor ihm nicht gab, das Produkt dessen, was uns die Möglichkeit gibt, daß die Aussagen innerhalb des Gedichtes verständlich erscheinen und daß gleichzeitig in ihnen eine unendliche Ungewißheit auch weiterhin verborgen bleibt?

Wer kann denn behaupten, daß das Gedicht nur für den Dichter existiert, nicht aber für den, der es gekannt hat, noch bevor es niedergeschrieben wurde? Hierbei handelt es sich selbstverständlich nicht

um eine theologische Begründung des Gedichtes. Für so etwas ist innerhalb der Phänomenologie einfach kein Platz. Es handelt sich vielmehr darum, daß das Gedicht vor all seinen manifesten Formen existiert. Durch sein Vordringen in eine andere Wirklichkeit ist das Gedicht jene Grundlage, aus der alle Deutungen und Begründungen der Wirklichkeit emporquellen, in der wir uns (nicht durch eigene Schuld) befinden.

Alle dichterischen Ausdrücke sind *als-ob* Ausdrücke, oder wie dies in Übereinstimmung mit dem aristotelischen Verständnis der Kunst gesagt werden könnte: alle literarischen Ausdrücke sind ihrem Wesen nach neutral. Diese Neutralität ermöglicht es uns überhaupt, ein Kunstwerk genießen zu können, denn sie gibt uns die Möglichkeit, uns an der *Darstellung* des Gegenstands und nicht an dem dargestellten Gegenstand zu erfreuen. Das Genießen dieses Letztgenannten würde heißen, daß das Werk nicht gelungen ist, daß es nur ein Surrogat in der realen Welt darstellt, daß wir nicht imstande sind, zwischen einem Kunstwerk und den Gegebenheiten in der Welt zu unterscheiden. Daher ist es auch keineswegs ein Zufall, daß wir immer das Wesen der Fiktion mit all ihren Modi der Wirklichkeit als lebendige Wirklichkeit vor Augen haben; auf diese Weise wird bestätigt, daß die Wirklichkeit (so wie wir sie als „wahre Wirklichkeit“ ansehen) keine Möglichkeit darstellt, während die Möglichkeit nicht mit der Wirklichkeit identisch ist, so daß in einem solchen Zusammenhang nur mit Vorbehalt die Rede von Grundlagen und Begründungen sein kann: die Rede ist vor allem von der „Neutralisierung“, bei der durch den Aufbau einer fiktiven Welt die Wahrnehmung der realen Welt für nichtig erklärt wird.

Wenn man die Dinge so versteht, dann liefert gerade die Kunst eine unendlich große Anzahl von perzeptiven Fiktionen, unter denen bereits

auf den ersten Blick zwischen (a) rein perzeptiven und (b) rein reproduktiven Fiktionen unterschieden werden kann. Gleichzeitig spielen sich die Prozesse der Phantasie nicht unabhängig von uns ab, obwohl sie dabei ihre eigene Objektivität besitzen, obwohl sie uns auf eine bestimmte Art und Weise vorgeschrieben sind; es kann sogar passieren, daß wir das Gefühl haben, daß sie uns (obwohl nicht auf die gleiche Art) genauso wie die Dinge der realen Welt aufgedrängt wurden (Hua, XXIII/519). Diese aufkommenden Phantasien haben ihren Ursprung im Werk und sie können nicht unabhängig von dem Subjekt und dem Gegenstand entstehen; man könnte vielmehr eher sagen, daß sie aufgrund des Zusammenwirkens, aufgrund eines ständigen Pulsierens zwischen Subjekt und Gegenstand entstehen. Vom noetischen Standpunkt aus betrachtet bilden die Erfahrung und die Phantasie eine Synthese, sie bilden eine Kompositionseinheit, die wir am besten dadurch beschreiben könnten, wenn wir sagen, daß gerade ihretwegen vom Ausbau der Einheit des Bewußtseins als der Grundlage gesprochen werden kann, auf dem größtenteils auch die Welt der Kunst beruht.

Wenn man sagt, daß der Künstler eine absolute schöpferische Freiheit besitzt, dann denkt man dabei vor allem an die absolute Freiheit des Spiels mit den Phantasien, über die er dank der absoluten Freiheit des Umgangs mit Perzeptionen verfügt; dies entspricht natürlich nur scheinbar den wahren Gegebenheiten: eine absolute Freiheit, mit der so sehr im Rahmen der Diskussionen über die Kunst gerechnet wird, gibt es in Wirklichkeit nicht und es hat sie niemals gegeben, weder im Augenblick der Entstehung eines Kunstwerks noch im Augenblick seiner Rezeption; es könnte eher die Rede von einer scheinbar absoluten Freiheit die Rede sein, die als reine Möglichkeit aufgefaßt wird, welche vor dem eigentlichen schöpferischen Prozeß gegenwärtig ist. Indem er Kunstwerke

schafft, ist der Künstler, auf die eine oder andere Art, von Beginn an an bestimmte ästhetische Ideale gebunden; er ist, ob er es nun wollte oder nicht, sich dessen bewußt oder auch nicht, zum Produkt jener Zeit geworden, die er bereits aufgrund seiner Anwesenheit und Aktivität in der Sphäre der Kunst teilweise auch selber erzeugt.

Von was für einer Freiheit ist da eigentlich die Rede? Wer bestimmt diese Freiheit und welchen Grundlagen entstammt sie? Wie kann von Grundlagen der Freiheit gesprochen werden, ohne dabei die Unfreiheit, sowie das Nichts zu erwähnen, aus dem alles Metaphysische ins Unendliche erwächst? Der Besitz von Verbindungselementen zu einem Kunstwerk allein ist keineswegs auch ein zuverlässiger Schlüssel zum Verstehen dessen, was sich dem endlichen Verstehen immer wieder entzieht, und was man letztendlich nur als blasses Bild besitzen kann, als Andeutung dessen, was der Künstler ahnte oder was er nur für einen Augenblick in einem ontisch überaus zweifelhaften Material zu fixieren vermochte.

Der Leser (oder der Zuschauer) muß versuchen, der Intention des Künstlers zu folgen, er muß versuchen, den gegebenen Roman oder das gegebene Drama, in denen entweder ein fiktives Leben oder fiktive Schicksale verborgen sind, in eine *quasi*-Erfahrung zu verwandeln (Hua, XXIII/520). Auf diese Weise wird das bereits Fiktive erneut ins Fiktive übertragen und so entsteht die Welt der Fiktion, die nicht minder vergegenständlichend ist als die reale Welt (doch selbstverständlich auch nicht im gleichen Maße real). Aussagen oder Urteile über den Charakter der Gestalt können im Werk ausgehend von der objektiven Wirklichkeit gemacht werden, obwohl sie sich (was man nie außer Acht lassen darf) auf Fiktionen beziehen. Solange wir in der Phantasie leben, verfügen wir über eine auf Phantasien beruhende Wirklichkeit und sie ist dann für uns



die einzige Wirklichkeit, die einen ontologischen Sinn besitzt; gleichzeitig verfügen wir als reale Wesen auch über eine Phantasie im ontischen Sinne, Fiktionen werden uns als Gegenständlichkeit mit auf den Weg gegeben, wir „rechnen ernsthaft“ mit ihnen, doch als bereits erwähnte *reale Wesen* sind wir uns der Realität bewußt und wir können nicht nur in der Fiktion leben. Gerade dieses Bewußtsein bezüglich der Realität ermöglicht ein Leben in der Welt der Fiktion, sowie seine Akzeptanz als eine als-ob Welt.

Klar ist, daß phantasieren nicht dasselbe ist wie versuchen, denn in der Fiktion ist nur das Fiktive zu finden, während wir das Reale in der Erfahrung finden, so daß ein erdachtes Individuum nicht dasselbe ist wie ein gegebenes Individuum; dies ist kein trivialer Einwand gegen die Dichtkunst; ganz im Gegenteil, hier handelt es sich um die Thematisierung des Unterschieds zwischen beiden Welten und um die Thematisierung der Duplizität als der Grundlage, aus der die Möglichkeit der Dichtkunst erwächst. Auch wenn der Inhalt der Phantasie expliziert und beschrieben werden kann, so ist das Individuelle innerhalb der Phantasie nicht der wahre Inhalt, was wiederum bedeutet, daß die Rede von der Gegebenheit der Inhalte, die wir in der Phantasie antreffen, eine modifizierte Sprache ist, während die Sprache der Poesie ausschließlich als die Begründung dessen verstanden werden soll, was die ganze Zeit außerhalb oder unterhalb der Ebene jener Sprache verweilt, die sich im Denken widerspiegelt.

Die Tatsache, daß es mehrere Möglichkeiten für eine Antwort gibt, ist von besonderer Bedeutung; dabei wird die vielseitige Macht des Meinungsflusses manifestiert, doch gleichzeitig wird aber auch die einseitige Ausrichtung auf den Gegenstand verworfen, die von der hegelianischen Idee der Irreversibilität geleitet ist. In diesem Fall muß

den postmodernen Strategien zweifelsohne der Vorzug gegeben werden. Die Poesie setzt eine Vielfalt von Deutungsmöglichkeiten voraus, genauso wie Musikwerke in sich die Möglichkeit verschiedenster Interpretationen bergen. Auf diese Weise kann die Realität des Gedichtes auf zweierlei Arten gedeutet werden: einerseits ist dies eine imaginäre Welt, die der Welt realer Tatsachen entgegengestellt ist, andererseits ist dies aber eine Reihe möglicher Konkretisierungen, die die immer unvollendete Welt eines Kunstwerks ausmachen.

Zu berücksichtigen ist auch, daß die Fiktivität der Objekte nicht auch eine Fiktivität der Relationen unter ihnen nach sich zieht; wenn die Dinge fiktiv sind, sind die Relationen, im Rahmen derer sie sich seit der Entstehung des Werkes befinden, nicht fiktiv. Diese seit ihrem Ursprung gekennzeichneten Verbindungen sind nicht auch Urteile im wahrsten Sinne des Wortes, schon allein aus dem Grunde, da ihr Gegenstand lediglich Gestalten und Abläufe sind, die ausschließlich in einem bestimmten *als-ob* Modus existieren; die erwähnten Urteile drücken das aus, was wir, die wir uns im Rahmen nicht natürlicher, sondern fiktiver Standpunkte befindend, erwarten; indem wir die Taten der Gestalt aus einem Roman oder einem Drama beschreiben, indem wir ihre Motive verdeutlichen, befinden wir uns sicherlich auch in einer Welt, die wesentlich von der Phantasie geformt wird, doch diese letztgenannte Macht versuchen wir nicht, einfach zu reproduzieren oder sie einfach mechanisch zu wiederholen; vielmehr entwickeln wir ihren *als-ob* Sinn, indem wir in Sphären der Phantasie phantasieren und denken, wir erfüllen Intentionen, wir suchen nach dem Lebenden und Wirkenden im wirklich wahrnehmenden, *quasi*-erfahrenden Inneren der Gedanken und Gefühle, d.h. im Inneren der Motive, die gewöhnlich finster und verborgen sind (Hua, XXIII/520).

Wenn eine fiktive Person über die Gestalt, Dinge oder Beziehungen urteilt, die in gewisser Hinsicht dem fiktiven Bild angehören, die der Künstler schafft, dann könnte dieses Urteil auch eine Fiktion sein, doch gleichzeitig aber auch ein Urteil, das Wahrheiten oder Unwahrheiten beinhaltet, was aber wiederum bedeuten würde, daß alle Urteile im Rahmen eines Werkes der Verifikation unterliegen. Urteile innerhalb des Kunstwerkes als einer eigenständigen Realität können als *quasi*-Urteile gekennzeichnet werden und sie stellen Modifizierungen wirklicher Urteile dar, doch als solche können sie entweder richtig oder falsch sein und für sie gelten gleichermaßen alle logischen (jedoch auch nicht die nicht-logischen) Gesetze, da ja die Logik nicht der gegebenen Wirklichkeit den Vorzug gibt, sondern vielmehr Gesetze für alle möglichen Wirklichkeiten zum Ausdruck bringt (Hua XXIII/522). Hier geht es um eine Anpassung an die Logik, die innerhalb des Werkes zu finden ist, die aber bis zum Schluß streng formal bleibt, ohne auf irgendeine Art die Frage der Existenz des im Werk Ausgesagten anzuschneiden, oder aber auch die Beziehungen des im Werk Existierenden, sowie seines realen Korrelats.

Vielleicht (jedoch keineswegs zufällig) steht diese These heute im Mittelpunkt der Diskussionen über die Kunst, so daß Ingarden Aristoteles' Auffassung von der wesensneutralen Sphäre der Kunst in den Diskurs über *quasi*-Aussagen überträgt, die eine Neutralität und „Realität“ des Kunstwerkes gewährleisten, was aber K. Hamburger mit Recht aufgrund des Beispiels der Aussagen, welche das Gewebe des historischen Romans bilden, in Frage stellen wird. Es scheint mir, daß Heidegger vollkommen Recht hat, wenn er sowohl die logische Grundlage der Metaphysik als auch das Recht der Logik in Zweifel stellt, Aussagen über das Dasein aufzustellen; vielleicht wird da zu Recht eine jahrhundertlang nicht bewiesene, zweifelhafte Prätention der Logik auf

etwas kritisiert, was nicht getan werden kann, ohne dabei die eigenen Grenzen und Möglichkeiten zu überschreiten.

Man könnte behaupten, daß Husserl einen Fehler macht, wenn er die Aussagen aller regionalen Bereiche unter die Herrschaft der Logik zu bringen versucht, denn auf diese Weise wird der Bereich eingeengt, der ursprünglich den regionalen Ontologien gewährt wurde; es gibt Gründe, zu behaupten, daß sich die Sphäre der Kunst gerade dem Logischen der Logik entzieht und daß dank ihrer eine selbständige „Logik“ der Kunst aufgebaut werden kann, die in keiner Weise eine Logik der realen Welt ist; und schließlich liegt es vielleicht in der Natur der Kunst, die Welt „von der anderen Seite“ zu betrachten, so daß dies - wenn Heidegger in seinen *Beiträgen zur Philosophie* von der *Kunstlosigkeit* spricht, bzw. von der Unmöglichkeit der Existenz der Kunst als einem Symptom der modernen Zeit - als Ausdruck des Bewußtseins bezüglich der Konsequenzen zu verstehen ist, die aus der Akzeptanz der Möglichkeiten der Kunst als Kunst und der Zeit, in der diese Möglichkeiten gefährdet sind, hervorgehen; gleichzeitig ist das aber auch ein Zeichen des Entschlusses, nicht die Möglichkeit der Existenz eines Werkes zu akzeptieren, welches sich nicht der Logik der Realität fügt. Wenn die Logik, die wir kennen, nicht imstande ist, das Seiende zu erfassen, wenn sie nicht bis an die Relationen, die zwischen den fiktiven Gestalten im Werk aufgebaut werden, herankommt, dann wäre die Existenz der Kunst in jeglicher Modalität gleichzeitig auch die schärfste Kritik der Philosophie, die, ohne sich dessen bewußt zu sein, an ihrem Ende wäre.

Kann man überhaupt, und wenn, dann in welchem Maße, die Frage der Existenz der Fiktion stellen, die ein Kunstwerk charakterisiert? Diese Frage ergibt einen Sinn, wenn man von Beginn an vor Augen hat, daß es sich nicht um die Existenz des einfach Vorgestellten handelt, sondern um

die Existenz der idealen Vorstellung des Vorgestellten; die Existenz selbst ist als solche nicht etwas, was von entscheidender Bedeutung oder aber bestimmend für ein bewertendes Bewußtsein sein könnte. Wenn dem so wäre, dann wäre der reale Gegenstand das, was gleichzeitig am wertvollsten ist; doch hier ist nicht die Rede von der Natur, die uns wertvolle Dinge liefern würde, da ja die Dinge ihren Wert nicht in sich selbst tragen. Es geht vielmehr um ideale Dinge, für die nicht die natürliche Umgebung und die natürliche Zeit gelten: jegliche Kunst bewegt sich zwischen dem Realen und dem Unbestimmten; sie ist ein Verbindungselement zwischen dem Geformten, dem Starren und jenem Amorphen, welches der Formgebung neigt, sowie dem Leben in all seinen Formen. Dies sind bereits Gründe genug, um zu behaupten, daß die Kunst der Boden und der Ort für den Konflikt zwischen dem Realen und dem Imaginären ist, zwischen dem Wirklichen und dem Unwirklichen, dem Gegenständlichen und dem Nichtgegenständlichen, dem Wirklichen und dem Möglichen; wenn diese Spannung immer innerhalb eines Dramas ihre Bestätigung findet, dann könnte man sagen, daß sich bei der Dichtkunst dieser Konflikt in der Beziehung des Gedichtes und der realen Welt widerspiegelt.

Die Kunst wird durch die Bemühung gekennzeichnet, das Irreale mit Hilfe des realen Materials und das Unausdrückbare auf der Ebene des Ausdrückbaren zu formen; sie benennt ohne zu benennen und darin ist auch ihre Macht verborgen, die erst dann sichtbar wird, wenn man an die Grenze zwischen zwei Welten stößt, die über dem Abgrund schweben. Dieses Nichts (aus dem das Gedicht seine Kraft und seinen Sinn schöpft) gibt der Dichtkunst die Möglichkeit, in Augenblicken zu überleben, in denen es scheint, als gäbe es auf beiden Seiten für sie keine Rettung mehr.

Es scheint viele Gründe zu geben, um die Frage nach dem Sinn zu stellen, den die moderne Poesie unbewußt in den Vordergrund stellt; da sind vor allem „Tendenzen“, um das knapp auszudrücken, wozu andere viel mehr Worte brauchen. Wenn das so ist, könnte eine solche Poesie noch modern sein, jedoch nicht mehr auch postmodern. Auf jeden Fall ist dies eine Poesie, die einem bestimmten Zeitraum angehört und die nur ausnahmsweise auch für die kommende Zeit von Bedeutung sein kann. Davon kann aber keine Rede sein; was nicht vergessen werden darf, ist die aus der phänomenologischen Philosophie stammende Lehre: die Aufgabe des Dichters bleibt es, die Zeitlichkeit der Zeit im Gedicht zu begründen, während die Dichte des Gedichts dabei nicht die Dichte der Zeit widerspiegelt. Kann es denn für einen Dichter eine größere Aufgabe geben, als jene, der sich zu Beginn der Renaissance der Künstler Giotto entgegengestellt sah: einen Engel zu zeichnen, aber nicht einen Engel im Raum, sondern vielmehr einen Engel, der den Raum umfaßt?

Genau das tun die Dichter; sie umfassen den Raum, ohne durch etwas selbst erfaßt zu sein; sie befinden sich weder im Raum, noch außerhalb des Raums; gibt es immer noch eine Zeit für Dichter, existieren noch Räume für ihre Werke, deren sprachliches Gewebe wir weder fühlen noch mit unseren Gedanken bis zum Schluß erfassen können? Die Zeit vergeht, doch die Dichter sind auch weiterhin da; sie sprechen immer in der Gegenwart; sie wissen ganz genau, daß alle drei Zeitformen in der heutigen Zeit enthalten sind.