

4 2013
Gesichtsaufösungen

MONA KÖRTE

JUDITH ELISABETH WEISS

(HG.)

Interjekte

Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin

INTERJEKTE ist die thematisch offene Online-Publikationsreihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL). Sie versammelt in loser Folge Ergebnisse aus den Forschungen des ZfL und dient einer beschleunigten Zirkulation dieses Wissens. Informationen über neue Interjekte sowie aktuelle Programmhinweise erhalten Sie über unseren Email-Newsletter. Bitte senden Sie eine E-Mail mit Betreff »Mailing-Liste« an zimmermann@zfl-berlin.org.

Bisher in dieser Reihe erschienen:

- Interjekte 1** SIGRID WEIGEL: Embodied Simulation and the Coding-Problem of Simulation Theory. Interventions from Cultural Sciences (2011)
- Interjekte 2** Z. ANDRONIKASHVILI, S. FRANK, G. MAISURADZE, F. THUN-HOHENSTEIN, S. WILLER: »Freundschaft: Konzepte und Praktiken in der Sowjetunion und im kulturellen Vergleich« (2011)
- Interjekte 3** VANESSA LUX, JÖRG THOMAS RICHTER (HG.): »Kulturelle Faktoren der Vererbung« (2012)

Impressum

Hrsg. vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL)
www.zfl-berlin.org

Direktorin Prof. Dr. Dr. h.c. Sigrid Weigel

© 2013 · Das Copyright und sämtliche Nutzungsrechte liegen ausschließlich bei den Autoren, ein Nachdruck der Texte auch in Auszügen ist nur mit deren ausdrücklicher Genehmigung gestattet.

Redaktion Dr. Christine Kutschbach

Gestaltung Carolyn Steinbeck · Gestaltung

Layout / Satz Marietta Damm, Jana Sherpa

gesetzt in der ITC Charter

Rätsel und Gesicht(e): Literarische Auflösungs- und Erlösungsverfahren – Friedrich Nietzsche, Franz Rosenzweig, Hermann Broch

Doren Wohlleben

1. Rätsel und Gesicht(e) – Gesichtsverlust als kulturelle Verlustgeschichte der Moderne

In der Moderne wird das Menschengesicht, das lange Zeit Sinnbild für die Ebenbildlichkeit Gottes und somit für menschliche Ganzheitlichkeit war, radikalen Auflösungsprozessen unterzogen. Zugleich scheinen immer wieder Erlösungsutopien durch, die eine neue Suche nach dem verlorenen oder erst noch zu schauenden Gesicht initiieren. Dieser Doppelstrebigkeit wird im Folgenden unter dem Leitbegriff des Rätsels nachgegangen. Letzterer lässt sich hierbei auf seinen zweifachen altgriechischen Ursprung zurückführen, auf *griphos* („Fischernetz, Schlinge“: Ratespiel) und *ainigma* („dunkle Andeutung“: das Rätselhafte).¹ Das Rätsel wird in der Theologie seit jeher – in der Philosophie vermehrt in der Moderne – mit dem Gesicht (in seiner Doppeldeutigkeit von gesehenem und sehendem Gesicht) assoziiert, dessen Les- und Lösbarkeit es einer hermeneutischen Bewährungsprobe unterzieht.

An zwei philosophischen Werken soll in einem ersten Schritt dieses Junktim von Rätsel und Gesicht(e) im Diagramm der beiden Lösungsbewegungen von Auflösung und Erlösung nachgezeichnet werden: an Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*² (1883–1885) und Franz Rosenzweigs *Stern der Erlösung*³ (1921) sowie seinen „nachträgliche[n] Bemerkungen“ hierzu in „Das neue Denken“⁴ (1925). Deren theologisch-philosophische Stoßrichtung scheint zunächst einmal diametral entgegengesetzt: Verkündet Nietzsches Zarathustra gleich zu Beginn, „dass Gott todt ist“ (KSA 4, S. 14), endet Rosenzweigs *Stern der Erlösung* damit, „einfältig [zu] wandeln mit [...] Gott“ (SE, S. 471). Friedrich Nietzsche und Franz Rosenzweig haben jedoch beide die Unmöglichkeit, allgemeinverbindliche Wahrheit philosophisch fassen zu können, erkannt. Nietzsche reagiert darauf, indem er als Zerstörer jeglichen Systemdenkens die fragmentierte Wahrheit als „bewegliches Heer von Metaphern“, als „Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind“ (KSA 1, S. 880 f.), entlarvt. Rosenzweig hält mit seinem Entwurf eines neuen, offenen Systems an dem Glauben fest, dass in der Erlösung aus der Welt des Bruchs einst die Welt der

1 Vgl. hierzu: Wohlleben, Doren, „Rätsel und Literatur. Ethische Perspektiven einer hermeneutischen Grundfigur“, in: Butzer, Günter; Zapf, Hubert, *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven. Bd. IV*, Tübingen 2009, S. 131–148, besonders S. 132 f.

2 Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra*. Kritische Studienausgabe [KSA], hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 2002.

3 Rosenzweig, Franz, *Der Stern der Erlösung* [SE], mit einer Einführung von Reinhold Mayer und einer Gedenkrede von Gershom Scholem, Frankfurt am Main 1988.

4 Rosenzweig, Franz, „Das neue Denken. Einige nachträgliche Bemerkungen zum *Stern der Erlösung*“ [ND], in: ders., *Zweistromland. Kleinere Schriften zur Religion und Philosophie*, mit einem Nachwort von Gesine Palmer, Berlin/Wien 2001, S. 210–234.

Wiederherstellung entstehe und „ein im ästhetischen Sinn Fertiges, Abschließendes zustande kommt“ (SE, S. 270). Diese Welt dringt bei Rosenzweig im Schauen des „Weltgleichnisses im Gottesantlitz“ (ND, S. 232) zur *einen* Wahrheit⁵ vor, worauf das Menschengesicht, in das ein Stern der Erlösung eingeschrieben ist, hindeutet. Nietzsches Zarathustra hingegen findet „den Menschen zertrümmert [...] und zerstreuet“, „Bruchstücke und Gliedmaassen und grause Zufälle – aber keine Menschen“ (KSA 4, S. 178 f.).

Während mit Blick auf das Verhältnis von Rätsel und Gesicht Nietzsche zunächst im Zeichen der Auflösung steht, so Rosenzweig in dem der Erlösung. Nichtsdestotrotz lassen sich an exponierten Stellen ihrer Werke jeweils Gegenbewegungen feststellen: Dort greift Nietzsche auf Erlösungskonzeptionen zurück, bei denen sich in gleichnisartiger Zukunftsschau noch einmal alles zusammenfügt: „Und das ist all mein Dichten und Trachten, dass ich in Eins dichte und zusammentrage [...]“ (KSA 4, S. 178). Und Rosenzweig lässt, kaum scheint er die „endgültige Lösung“ (ND, S. 232) in der göttlichen Erlösung philosophisch pointiert zu haben, einen hermeneutischen Auflösungsprozess folgen, der – im Rekurs auf den diabolischen Mephisto – „manches Rätsel knüpft“ (ND, S. 234). Beide rekurren dabei auf den Rätsel-Begriff, den sie mit Gesichtsaufösungen und -erlösungen assoziieren. Denn das Gesicht – bei Nietzsche in Überblendung mit der teuflischen Fratze, bei Rosenzweig als Vorverweis auf das göttliche Antlitz – wird zum Schauplatz, zur Gesichte ihres neuen Denkens.

Den zweiten Teil bilden Lektüren literarischer Porträts in Hermann Brochs erstem Romanteil *1888 – Pasenow oder die Romantik* aus der 1931/32 erschienenen Romantrilogie *Die Schlafwandler*⁶. Die Trilogie analysiert die historische Entwicklung von den Gründerjahren bis zum Ende des Ersten Weltkriegs in drei Stationen – 1888 (Romantik)/ 1903 (Anarchie)/ 1918 (Sachlichkeit) – als eine Epoche des Wertezersfalls. Dieser „Zerfall der Werte“ wird im ersten Romanteil, der mit dem Schlagwort Romantik, das hier weniger literaturhistorisch zu verstehen ist denn als eine moralische Lebenshaltung, die an überkommenen Wertmustern festhält,⁷ in den Gesichtsaufösungen der Protagonisten literarisch performiert, bevor er im vierten Buch dann essayistisch reflektiert wird. Auch hier lässt sich eine Verschränkung einer Erlösungstopie, die einerseits als überkommenes Relikt, als ein Nicht-Mehr, ironisiert, andererseits als ein utopisches Fernziel, als Noch-Nicht, konturiert wird, mit einem Auflösungsprozess beobachten. Erstaunlicherweise – und gewissermaßen gegenläufig zur impliziten Theorie des Romans – ist eine Dynamik von der Fratze hin zum Antlitz, vom physiognomischen Gesicht, hin zur philosophisch-mystischen Gesichte feststellbar.

2. Das Gesicht als Rätsel – Friedrich Nietzsches Also sprach Zarathustra (Kap. Vom Gesicht und Räthsel) (1883–85)

In „Vom Gesicht und Räthsel“ (KSA 4, S. 197–202), dem zweiten Kapitel des dritten Teils, das die architektonische Mitte von Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1883–85) bildet, geht es um ein Fratzens Gesicht im Wechselspiel von messianischer Hoffnung und deren nihilistischer Destruktion: „Sah ich je so viel Ekel und bleiches Grauen auf Einem Antlitze?“ (KSA 4, S. 201). Gesicht und Gesichte werden hier über das Rätsel, das Ratespiel (vgl. altgr. *griphos*) und Rätselschau (vgl. altgr. *ainigma*) zugleich meint, aufeinander bezogen:

5 Vgl.: „Nur bei Gott selber steht da die Bewährung, nur vor ihm ist die Wahrheit Eine“ (ND, S. 232).

6 Broch, Hermann, *Die Schlafwandler*, Kommentierte Werkausgabe [KW], Bd. 1, hg. v. Paul Michael Lützeler, Frankfurt a. M. 1978.

7 Vgl. hierzu Wohlleben, Doren; Lützeler Paul Michael (Hg.), *Hermann Broch und die Romantik*, Berlin/Boston erscheint Herbst 2013.

Ihr Räthsel-Frohen!

*So rathet mir doch das Räthsel, das ich damals schaute, so deutet mir doch das Gesicht des Ein-
samsten!*

*Denn ein Gesicht war's und ein Vorhersehn; – was sah ich damals im Gleichnisse? Und wer ist,
der einst noch kommen muss? (KSA 4, S. 202)*

Zarathustra, der sich gerade des Geists der Schwere, eines lästigen Zwerges, entledigt hat, sieht das surreal verfremdete Gesicht eines Hirten, aus dessen Mund sich eine Schlange windet. Er suggeriert, dass dieses geschaute Rätsel lösbar sei und animiert seine Zuhörer, die „Räthsel-Trunkenen“ und „Zwielicht-Frohen“, die den rote Faden rationalen Erschließens verloren hätten, es zu „errathen“ (KSA 4, S. 197). Gegenstand des Rätsels ist ein Gesicht, das zugleich prophetische Gesichte ist („ein Vorhersehn“), also auf ein zukünftiges, messianisches Antlitz vorausverweist („wer ist, der einst noch kommen muss?“).

Lösbar ist das Rätsel allenfalls noch im Lachen, ein Lachen das bei Zarathustra eine Erlösungssehnsucht weckt, der er kaum standzuhalten vermag: „Meine Sehnsucht nach diesem Lachen frisst an mir: o wie ertrage ich noch zu leben! Und wie ertrüge ich's, jetzt zu sterben! –“ (KSA 4, S. 202). Diese Formulierung erinnert an einen Ausspruch Zarathustras im zweiten Teil aus dem Kapitel „Von der Erlösung“ (KSA 4, S. 177–182), in dem Gesicht und Rätsel ebenfalls eng aufeinander bezogen sind:

Ich wandle unter Menschen als den Bruchstücken der Zukunft: jener Zukunft, die ich schaue.

*Und das ist all mein Dichten und Trachten, dass ich in Eins dichte und zusammentrage, was Bruch-
stück ist und Räthsel und grauser Zufall.*

*Und wie ertrüge ich es, Mensch zu sein, wenn der Mensch nicht auch Dichter und Rätselrathen und der
Erlöser des Zufalls wäre! (KSA 4, S. 179)*

„Bruchstücke der Zukunft“ ist der Mensch deshalb, weil er über kein ganzheitliches Menschengesicht, sondern nur noch über dessen karikaturistisch übersteigerte Einzelteile verfügt: „das ist ein Ohr! Ein Ohr, so gross wie ein Mensch! Ich sah noch besser hin: und wirklich, unter dem Ohre bewegte sich noch Etwas, das zum Erbarmen klein und ärmlich und schwächig war“ (KSA 4, S. 178). Das Ohr wird vom Volk für einen großen Menschen, ein Genie, gehalten, bleibt für Zarathustra aber ein „umgekehrte[r] Krüppel“ (ebd.). Als „Bruchstück“ ist es „Räthsel“, entkontextualisiert und ästhetisch verfremdet. Er allein, so behauptet der „Räthselrathen“ Zarathustra (KSA 4, S. 248) seinen Jüngern gegenüber, sei noch zu einer Enträtselung imstande, zu einer Zukunftsschau, bei der sich alles wieder zusammenfüge, eine Erlösung vom Zufall stattfinde. Doch scheint er insgeheim diesen Ganzheitsglauben schon verloren zu haben, wenn es ganz am Ende heißt: „Aber warum redet Zarathustra anders zu seinen Schülern – als zu sich selber?“ (KSA 4, S. 182).

Das komplexe Ineinandergreifen von Auflösung und Erlösung lässt sich folglich an Nietzsches *Also sprach Zarathustra* besonders gut aufzeigen. Die Doppeldeutigkeit des Wortes Gesicht als sehendes und gesehenes Gesicht, als Gesicht und Gesichte, *visage* und *vision* wird hier produktiv gemacht. Gleich ob das Werk, wie von Martin Heidegger in seinem Vortrag „Wer ist Nietzsches Zarathustra?“ (1953),⁸ an den Höhe- und Endpunkt der metaphysischen oder, wie in poststrukturalistischen Lesarten, an den Anfang der nachmetaphysischen Tradition gestellt wird, das Kapitel „Vom Gesicht und Räthsel“ (KSA 4, S. 197–202)

⁸ Heidegger, Martin, „Wer ist Nietzsches Zarathustra?“ [Vortrag gehalten am 8. Mai 1953 im Club zu Bremen] [WNZ], in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7: Vorträge und Aufsätze, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Hermann, Frankfurt am Main 2000, S. 99–124..

bildet dabei eine wichtige Referenz. Denn „in der Gestalt Zarathustras“ zeige sich, so Heidegger, „das Gesicht des Rätsels“ (WNZ, S. 117). Die „Gestalt Zarathustras“ meint hierbei keine dem Leser plastisch vor Augen stehende literarische Figur. Vielmehr bleibt sie Name eines Prinzips, abstrakter Sprecher. Sie lehrt⁹ ein Zweifaches, was in sich zusammengehört: die ewige Wiederkunft¹⁰ sowie den Übermenschen.

Zarathustra, dessen „Sehnsucht“ dem „Rätselvolle[n]“ gilt (WNZ, S. 118), stellt demnach das Rätsel selbst dar und gibt es zugleich auf. Er ist Figur und Figuration (lat. *figura*) des Rätsels, ‚Gestalt‘ und ‚Gesicht(etes)‘. Allerdings bleibt er dabei, so Heidegger, „er-dacht“ (WNZ, S. 122), und denkt sein Gedachtes – dies Nietzsches Untertitel, „für Alle und Keinen“ – in stiller Einsamkeit. Denn Zarathustra ist ein Meister des (*Mono-*) *Logos*, des paradoxen, aphoristischen Rätselwortes, eines Wortes, das der Antwort des Anderen nicht bedarf.

3. Das Rätsel als Gesichte – Franz Rosenzweigs Stern der Erlösung (Kap. Das Tor) (1921)

Während bei Nietzsche das Antlitz in eine verzerrte Maske dekonstruiert ist, findet sich im letzten Kapitel „Das Tor“ von Franz Rosenzweigs *Stern der Erlösung* (1921) eine gegenläufige Denkbewegung. Diesmal wird „die starre Maske des Menschen“ (SE, S. 470) symbolisch übersteigert, als Davidsstern gelesen und in das ganzheitliche Antlitz Gottes und dessen Wahrheit hinübergeführt:

Es ist deshalb kein Menschenwahn, wenn die Schrift von Gottes Antlitz und selbst seinen einzelnen Teilen redet. Die Wahrheit lässt sich gar nicht anders aussprechen. Erst indem wir den Stern als Antlitz schauen, sind wir ganz über alle Möglichkeit von Möglichkeiten hinweg und schauen einfach.
(SE, S. 470)

Diese Schau, die höchste mystische Erfahrung überhaupt, setzt den *Logos* außer Kraft, macht das Rätselwort zur Gesichte und lässt es schweigen („schweigt das Wort“; SE, S. 465). Den Weg dorthin bahnt notwendigerweise das Erscheinen des Menschengesichts, also die Wirklichkeit der menschlichen Erfahrung. Allein im menschlichen Antlitz offenbart sich die göttliche Wahrheit. Denn die mystische Struktur Gottes bleibt, wie auch in kabbalistischer Tradition üblich, auf die Kategorien des menschlichen Körpers angewiesen.¹¹ Die Lesbarkeit des Menschengesichts ist somit *conditio sine qua non* für die Schau des göttlichen Antlitzes, auf die sie in einem symbolischen Zeichen, in der Figur des Sechssterns, verweist: Rosenzweig teilt, analog zu dem aus zwei spiegelverkehrt übereinander gelegten Dreiecken im Davidstern, „die Organe des Antlitzes in zwei Schichten“ (SE, S. 470): Das erste wird vom Mittelpunkt der Stirn, der die Ohren zugerechnet werden, und dem Mittelpunkt der Wangen, zu denen die Nase gehört, gebildet – das zweite von Augen und Mund, die das erste beleben. Das Einzelteil ist hier, anders als bei Nietzsche, *pars pro toto* und wird zum Ganzen harmonisch in Bezug gesetzt. So gilt Rosenzweig der Mund als „der

9 Vgl. hierzu: Figal, Günter, „Zarathustra als erfundener Lehrer“ in: Mayer, Mathias (Hg.), *Also wie sprach Zarathustra? West-östliche Spiegelungen im kulturgeschichtlichen Vergleich*, Würzburg 2006, S. 49–57.

10 Roberto S. Martínez greift den wichtigen Kommentar Martin Heideggers auf, dass Zarathustra selbst den Gedanken der ewigen Wiederkunft nie lehrt, sondern hierzu lediglich von seinen Tieren, dem Adler und der Schlange, aufgefordert wird, und treibt ihn ins Extrem: „Was ich damit natürlich in Frage stelle ist, ob es den Lehrer der ewigen Wiederkunft im Zarathustra, im Text, überhaupt gibt. Vielleicht handelt es sich eher um eine Erfindung der Interpreten“ (Martínez, Roberto S., „Wer ist Zarathustras Adler? Zur Interpretationsgeschichte einer Figuration“, in: ebd., S. 155–171, hier: S. 160 (Fußnote 15)).

11 Vgl. hierzu: Mosès, Stéphane, *System und Offenbarung. Die Philosophie Franz Rosenzweigs*, mit einem Vorwort von Emmanuel Lévinas, aus dem Französischen von Rainer Rochlitz, München 1985, 220–223.

Vollender und Vollbringer allen Ausdrucks, dessen das Antlitz fähig ist“ (SE, S. 471). Doch fungiert er nicht als hermeneutisches Sprachrohr, das ausdrückt, indem es sich öffnet, sondern indem es versiegelt, nämlich „im Schweigen, hinter dem die Rede zurücksank: im Kuß“ (SE, S. 471). Nicht mehr in der Selbstbesinnung, der zurückgezogenen, innerlichen Gottesschau (SE, S. 231), erst im zwischenmenschlichen, liebenden Fremdbezug erhält das Antlitz seine volle Bedeutung. Explizit analogisiert Rosenzweig den Kuss, den Gott Moses gab, nachdem er das Gelobte Land schaute, aber nicht betreten durfte, mit dem Kuss der Menschen untereinander. Denn „mitten im Leben“ (SE, S. 471) geht die Erlösung vonstatten, die Rosenzweig innerhalb seines triadischen Bezugssystems Gott – Mensch – Welt zunächst als die Relation zwischen Mensch und Welt betrachtet.

Das Rätsel („Geheimnis der Offenbarung“) ist bei Rosenzweig „in allen drei Bezirken, der Vorwelt des Begriffs, der Welt der Wirklichkeit, der Überwelt der Wahrheit“ zugleich beheimatet und kann somit nicht terminologisch gefasst, sondern nur lebenspraktisch „erfahren“ und letztlich als Gesichte geschaut werden (ND, S. 233). Ihm ist jedenfalls, wie in Heideggers Nietzsche-Lektüre, nicht durch einen faustisch-wissenschaftlichen, hermeneutischen Lösungsakt beizukommen. Es bleibt, mit Heidegger, dunkel oder wird, mit Rosenzweig, unaufhörlich neu geknüpft. Was Heidegger in seinem Nietzsche-Buch über den *Zarathustra* schreibt, kann gleichermaßen auch für Rosenzweig gelten:

*Aber das Rätsel und das Erraten des Rätsels wären hier gründlich mißverstanden, wollten wir meinen, es handle sich um das Treffen einer Lösung, mit der sich alles Fragwürdige auflöste. Das Erraten dieses Rätsels soll vielmehr erfahren, daß es als das Rätsel nicht auf die Seite gebracht werden kann.*¹²

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sowohl bei Friedrich Nietzsche als auch bei Franz Rosenzweig das Menschengesicht, das zugleich dunkler Spiegel eines nicht-(mehr)-menschlichen Gesichts ist, an prominenter Stelle steht: einmal als Angelpunkt des *Zarathustra*, einmal als Schlusspunkt des *Stern der Erlösung*. Bei Nietzsche, dem Zertrümmerer jeglichen Systems, lässt sich von der Suche nach Einheit in der Differenz sprechen, von einer Erlösungssehnsucht, die in der verzerrten Fratze jedoch immer wieder Auflösungsprozessen unterliegt – bei Rosenzweig, der ein neues, offenes System sucht, hingegen von einer Differenz in der Einheit, bei der in der Schau des göttlichen Antlitzes die Erlösung letztlich die Auflösung zu überwinden bestrebt ist.

Der Wahrheitsbegriff bleibt bei beiden ein prekärer Bezugspunkt: Friedrich Nietzsche und Franz Rosenzweig rekurren auf ihn, wenn sie vom Menschengesicht, dem Kristallisationspunkt des Rätsels, sprechen. Zwischen der mystischen Rede vom Angesicht Gottes, das als Schau der Wahrheit gilt (bei Franz Rosenzweig), und dem Maskenspiel, das zum rätselhaften Fratzen gesicht erstarrt und jegliche Einheitsschau desavouiert (bei Friedrich Nietzsche), wird das Gesicht zum hermeneutischen Prüfstein des neuen Denkens.

4. Von der Fratze zum Antlitz in Hermann Brochs *Die Schlafwandler* (1931/32)

„[I]m Gesichte selber war das Rätsel gelegen“ (KW 1, S. 119). Dieses Fazit, das Hermann Broch seinen Protagonisten Joachim in den *Schlafwandlern* (1931/32) ziehen lässt, könnte genauso gut als Motto sämtli-

¹² Heidegger, Martin, *Nietzsche*, 2 Bände, Bd. 1, Stuttgart 1961, fotomechanische Wiedergabe 2008, S. 257.

cher, vor allem im ersten Romanteil *1888 – Pasenow oder die Romantik* zahlreichen literarischen Porträts¹³ gelten. Diese greifen die philosophische Rätsel-Gesichts-Thematik auf und stellen sie in einen intermediären Diskurs, wobei eine Dynamik von der szenisch-theatralischen, über die visuell-imaginative bis hin zur auditiv-rhythmischen Kunst zu beobachten ist.¹⁴ Dem im Roman fortschreitenden ‚Zerfall der Werte‘, einer Leitidee des essayistischen wie literarischen Werks Hermann Brochs, korrespondiert der zunehmende Erosionsprozess des menschlichen Gesichts. Letzteres trägt von Anfang an – analog zu Nietzsches ‚Vom Gesicht und Räthsel‘ – groteske, chimärenhafte Züge. Allmählich begeben sich die Protagonisten auf die Suche nach dem *verlorenen Gesicht*, dies der Titel eines im Entstehungszeitraum der *Schlafwandler* gemalten Bildes Salvador Dalís (1904–1989), mit dessen gemalten Körpermetamorphosen Hermann Brochs literarische Gesichtsdarstellungen streckenweise vergleichbar sind.¹⁵ Wo sie es kurzzeitig zu finden glauben, erscheint es als „das entmenschlichte Antlitz“ (KW 1, S. 157) oder „höhere Antlitz“, das – hierin der Erlösungsphilosophie Franz Rosenzweigs nicht unähnlich – eine „Gewißheit des göttlichen Lebens“ verheißt (KW 1, S. 130). So erahnen die Schlafwandelnden in einer Madonnenwahrnehmung ein Antlitz, das auf den Tod vorausverweist und sich dabei der Maske entblößt („die Maske von dem Antlitz fällt“; KW 1, S. 159). Das Menschengesicht deutet – wie bei dem Philosophen Franz Rosenzweig, der ihm den Davidstern einschreibt – hierauf hin. Doch löst es sich bei Hermann Broch immer wieder auf, da – anders als bei Rosenzweig – die Begegnung mit dem Anderen letztlich ausbleibt. Denn der Mensch verharrt in den *Schlafwandlern* in seiner Einsamkeit und sucht dort vergebens die Erfüllung: „Er hofft auf Erfüllung... [..]. Erfüllung und Erkennen in der Einsamkeit und Fremdheit“ (KW 1, S. 160). Der Gesichtsverlust geht einher mit dem Verfall ethischer Orientierungshilfen und fester sozialer Gefüge. Die Erlösungshoffnung auf eine neue Zeit, in der *vision* und *visage*, Gesichte und Gesicht miteinander verschränkt sind, besteht jedoch fort. Zwar charakterisiert Broch *1888 – Pasenow oder die Romantik* in seinem Nachwort als eine „harmlose Erzählung von gleichmäßigem Tempogefälle und fast ungebrochener naturalistischer Färbung“ (KW 1, S. 724), doch erweisen sich die Figurenzeichnungen keineswegs als harmlose naturalistische Gemälde. Vielmehr unterliegen die dargestellten Gesichter, parallel zu dem im Roman fortschreitenden Zerfall der Werte, einem zunehmenden Auflösungsprozess. Sie dekonstruieren das, wofür sie traditionell einstanden: den Glauben an die Les- und Lösbarkeit des Rätsels Mensch.

Bsp. 1:

Die prekäre Nähe naturalistischer Detailtreue zur karikaturistischen Verfremdung führt Hermann Broch in einem Porträt zu Beginn der *Schlafwandler* aus der personalen Erzählperspektive des Titelhelden des ersten Romanteils, Joachim v. Pasenow, vor: Als müssten bestimmte Beschreibungsstrategien erst einmal an einer, wie es heißt, „nebensächliche[n] Figur“ (KW 1, S. 13) erprobt werden, hat dieses Porträt einen Menschen zum Gegenstand, der für das weitere Geschehen irrelevant ist, den Schaffer Jan. Als erinnertes „Bild“, das „sich vor alle anderen Bilder schob“ (KW 1, S. 13), wird die Figur in Szene gesetzt. Das „menschliche Wesen“ beginnt, sich „hinter der struppigen Landschaft voll undurchdringlichen, wenn auch weichen Gebüsches“ (KW 1, S. 13) zu verflüchtigen, die Landschaft führt zu einer allmählichen

¹³ Mit ‚Porträt‘ ist im Folgenden nicht die literarische Gattung gemeint, sondern, im ursprünglichen Sinn, die literarische Gesichtszeichnung. Zu den ethischen Implikationen eines weiter gefassten Portrait-Begriffs und dessen Affinitäten zum Essay vgl. Niefanger, Dirk, „Denkmöglichkeiten. Zum Verhältnis von Essay und Portrait in Hermann Brochs Romantrilogie *Die Schlafwandler*“, in: *Euphorion* 102/2 (2008), S. 241–270.

¹⁴ Vgl. hierzu ausführlicher: Wohlleben, Doren, „Verlöschen der Gesichter in der Landschaft“: Porträts in Hermann Brochs *Die Schlafwandler*, in: Stašková, Alice; Lützel, Paul Michael (Hg.), *Hermann Broch und die Künste*, Berlin/New York 2009, S. 39–54.

¹⁵ Explizit verachtete Hermann Broch – vermutlich beeinflusst von Clement Greenberg, dem an der amerikanischen Ostküste anerkannten Kunstkritiker und Verteidiger der abstrakten Moderne – Salvador Dalí, dem er in einem Vortrag von 1950 sogar vorwarf, im „Kitsch-System“ (KW 9/2, S. 170) zu agieren. Dennoch vereint die beiden die Vorstellung von einer Metamorphose des menschlichen Körpers in Landschaft, obgleich ungewiss ist, ob Broch die entsprechenden Bilder Dalís überhaupt kannte. Vgl. zu Broch im Kontext zeitgenössischer Maler: Lützel, Paul Michael, „Hermann Broch und die Maler: Biographie, Ekphrasis, Kulturtheorie“, in: ebd., S. 11–38, besonders: S. 33–35.

Auslöschung des Gesichts. Das Charakteristische des Menschengesichts: der Bart im Gesicht, wird ins Karikaturistische überführt: das Gesicht als Bart, und durch die Landschaftsanalogie ins Groteske verzerrt: der Bart als Gebüsch. Diese Überblendung zweier Bilder, Gesicht und Landschaft, verhindert eine eindeutige Identifizierung („ebensowohl hätte es ein anderer sein können“; KW 1, S. 13) und lässt den Bart zu einem rätselhaften Element werden, das sich – wie das Ohr in Nietzsches *Zarathustra* – aus seinem ursprünglichen Kontext gelöst hat und eine verfremdende Eigendynamik erfährt. Eine derartige Verschleierung („wie hinter einem Vorhang“; KW 1, S. 13), geht mit Unverständlichkeit einher: „Selbst wenn Jan sprach – aber er sprach nicht viel –, war man dessen nicht sicher“ (KW 1, S. 13). Die Lesbarkeit des Gesichts ist spätestens hier endgültig aufgegeben: Opazität statt Transparenz lautet das Credo, wobei die Opazität noch durch humorvoll-satirische Einlagen, wie beispielsweise die Beschreibung des Gähnens Jans, aufgehellt wird.

Das Porträt deutet bereits auf eine der Schlüsselszenen des ersten Romanteils voraus, in der aus derselben Erzählperspektive das „Antlitz“ Elisabeths dekonstruiert wird und sich die Grenzen zwischen der „Landschaft des Gesichtes“ und „dem Gesicht der Landschaft“ (KW 1, S. 119) aufzulösen beginnen. Diese Entdifferenzierung von Mensch und Natur führt die physiognomische Beschreibung ad absurdum und macht das Gesicht zum Tableau des Enigmatischen: „und es nützte nichts, im Antlitz Elisabeths nach der Lösung zu fahnden; im Gesichte selber war das Rätsel gelegen“ (KW 1, S. 119). Die „Lösung“ und Lesbarkeit des Menschen kann also nicht in dem von Broch in seinem Essay „Das Weltbild des Romans“ angeprangerten „Photographennaturalismus“ gesucht werden, ein, so Broch, „Hypernaturalismus“, der mit naivem Mimesis-Glauben „Realitätsvokabeln“ unreflektiert aneinanderreihet. Vielmehr praktiziert Broch einen „erweiterte[n] Realismus“, „eine Sphäre der traumhaft erhöhten Realität, die nicht mehr in den Vokabeln begründet liegt“ (KW 9/2, S. 105).

Bsp. 2:

Diese „Sphäre der traumhaft erhöhten Realität“ deutet sich in den Szenen mit Bertrand an, der rätselhaftesten Romanfigur der *Schlafwandler*. Nicht von ungefähr wird ausgerechnet sie für die teils faszinierenden, teils beängstigenden Landschaftsvisionen, die „Hirngespinnste“ (KW 1, S. 78) des Romantikers Joachim v. Pasenow verantwortlich gemacht. Spätestens mit Bertrands Auftritt bricht endgültig die Moderne in Pasenows ‚romantische‘ Welt ein und unterzieht jene einer fundamentalen Verunsicherung. Bertrand als die mephistophelische Figur des Zwischen veranlasst die Überblendungen und Verschiebungen von Gesichtern, die Auflösung des Einen im Anderen, die jegliche Identität hinfällig macht und der eine destruktiv-diabolische Kraft innewohnt. Über ihn heißt es: „es war der Leibhaftige, dessen Gesicht und Gestalt den Schatten eines Gebirgszuges dort an die Wand warf“ (KW 1, S. 176). Dies ist im Kontext der Gesichtsdarstellungen besonders brisant, da der Schattenriss an der Wand als der Ursprung der Malerei gilt.¹⁶ Bertrand wird nicht als Mensch mit einem Individualschicksal eingeführt, sondern als „Zeichen des Dämons und des Bösen“ (KW 1, S. 176), als eine mythische Figur, die einer Chimäre ähnelt („Spuk und Hirngespinnst“; KW 1, S. 177) und selbst gesichtslos bleibt. Denn nicht physiologisch greifbar soll Bertrand sein, sondern philosophisch begreifbar – abstrakt, nicht konkret. Was Martin Heidegger über Friedrich Nietzsches *Zarathustra*-Figur schreibt, trifft auch auf Bertrand zu: Er bleibt er-dacht, gesichtetes Rätsel ohne (Menschen-) Gesicht. Anstatt selbst betrachtet zu werden, betrachtet Bertrand – und dies aus der Perspektive des wertfreien Ästheten. Nur ihm gelingt es mit einem zerlegenden, analysierenden Blick, der von Elisabeth als unangenehm empfunden wird, eine detaillierte physiognomische Beschreibung von ihr

16 Bei Plinius heißt es, die Malerei habe mit dem Umreißen „eines menschlichen Schattens mit Linien“ begonnen (*Naturalis historia*, XXXV, 15).

abzuliefern: „Sie ist eigentlich nicht schön, sagte sich Bertrand, da er Elisabeth am Klavier betrachtete, der Mund ist zu groß und diese Lippen sind von einer merkwürdig weichen und fast bösen Sinnlichkeit“ (KW 1, S. 104).¹⁷ Er ist der Porträtist, der sich mit dem Phänomen Gesicht auseinandersetzt, das er rational kategorisieren und enträtseln zu können glaubt (vgl. *griphos*).

Bertrand bildet einen Gegenpol zu dem Protagonisten Joachim, für den Gesichter, insbesondere dann, wenn sie sich durch „Unschönheit“ auszeichnen (KW 1, S. 105), immer wieder einen Ort der Beunruhigung und Reflexion darstellen (vgl. *ainigma*). So in folgender Kernszene (KW 1, S. 119 f.): Joachim befindet sich nach dem Tod seines Bruders und der Distanzierung von seinem ihm gegenüber mit Hass erfüllten Vater in einer Krise, an einem Wendepunkt seines Lebens, und hat erstmals Zeit zur Besinnung. Initiiert wird letztere nicht in einsamer Abgeschlossenheit, sondern durch die Konfrontation mit einer Frau, sogar mit *der* (von der Gesellschaft) für ihn bestimmten Frau, Elisabeth. Vom Anderen geht also die Beunruhigung aus, tritt ein „unlösbares Problem“ (KW 1, S. 119), das eigene Lebensrätsel, ins Bewusstsein. Doch verwandelt sich dieser Andere/ diese Andere alsbald in *das* Andere, wird „fern-menschlich und landschaftlich“ (KW 1, S. 120). Dies wird aus der personalen Perspektive Joachims in einer surrealen, raschen Bilderfolge geschildert, welche beim Leser die Imagination eines Gesichtes erschwert, wenn nicht gar verunmöglicht. Die Entgrenzung von Figur und Hintergrund – hier fühlt man sich wieder an Dalí erinnert – wird mit dem Rätsel verknüpft und in die eigene vorbewusste Kindheit mythisierend zurückprojiziert. In einem Akt der Innerlichkeit („[e]r schloß ein wenig die Augen“), im Tagtraum, wird der Anblick des Gesichtes (*visage*) zur Gesichte (*vision*):

Er schloß ein wenig die Augen und schaute durch den Spalt über die Landschaft des hingebreiteten Gesichtes. Da verfloß es mit dem Gesicht der Landschaft selber, der Waldessaum der Haare setzte sich fort in dem gelblichen Gelaube des Forstes und die Glaskugeln, die die Rosenstöcke des Vorgartens zierten, glitzerten gemeinsam mit dem Stein, der im Schatten der Wange – ach, war es noch eine Wange – als Ohrgehänge sonst blitzte. Es war erschreckend und beruhigend zugleich und wenn der Blick das Getrennte in so seltsam Einheitliches und nicht mehr Unterscheidbares verschmolz, fühlte man sich sonderbar an irgend etwas gemahnt, in irgend etwas versetzt, das außerhalb aller Konvention fernab im Kindlichen lag, und die ungelöste Frage war wie etwas, das aus der Erinnerung emporgetaucht war wie eine Mahnung. (KW 1, S. 119 f.)

Das Porträt Elisabeths gleitet in das Chimärenhafte ab. Erneut handelt es sich um ein Symbol des Bösen, diesmal das der Schlange, die an das Fratzens Gesicht Nietzsches gemahnt: „denn eigentlich war es kein richtiges Gesicht mehr, sondern bloß ein Teil des Halses, sah aus dem Hals hervor, sehr entfernt an das Gesicht einer Schlange erinnernd“ (KW 1, S. 119). Diese Tierassoziation wird sogleich überführt in die Schilderung einer Landschaft, die zuvor mit „herbstlich“ charakterisiert wurde:

[...] hügelartig sprang das Kinn vor und dahinter lag die Landschaft des Gesichtes. Weich lagen die Ränder des Mundkraters, dunkel die Höhle der Nase, geteilt durch eine weiße Säule. Wie ein kleiner Bart sproß der Hain der Augenbrauen und hinter der Lichtung der Stirne, die durch dünne Ackerfurchen geteilt war, war Waldesrand. (KW 1, S. 119)

¹⁷ Bertrand geht es um die Erscheinung des Gesichtes, nicht um das, was sich – in physiognomischer Tradition – hinter der Erscheinung verbirgt. Hier lässt sich eine Parallele zu der Position Georg Simmels feststellen, der sich mit der „ästhetische[n] Bedeutung des Gesichtes“ auseinandersetzt (Vgl.: Simmel, Georg, „Die ästhetische Bedeutung des Gesichtes“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. I., hg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1995, S. 36–42. Vgl. auch: Simmel, Georg, „Aesthetik des Porträts“, in: ders., ebd., S. 321–332.)

Die existentielle Angst vor der Gesichtlosigkeit nimmt im Romanverlauf zu und wird erneut mit dem „Dämon“, der Teufelsfratze Bertrand, assoziiert (KW 1, S. 128). Nur für einen ephemeren Moment, in „drei [erkauften] Liebesnächten mit Ruzena“ (KW 1, S. 123), in denen sich der Titelheld Joachim über die ihm bedrohlich scheinende Heirat mit Elisabeth hinwegtröstet, empfindet er den Verlust eines physiognomisch greifbaren Gesichts als befreiend. Allerdings realisiert er schon kurz darauf die Unmenschlichkeit eines solchen Bildverlustes:

Wenn er ihr dann lang in die Augen schaute und mit sanft tastendem Finger über ihre Lider strich und sie es für Liebe nahm, so versank er oftmals in ein angstvolles Spiel und er ließ dieses Antlitz ins Unbestimmte verdämmern, bis hart an die Grenze, wo es ins Unmenschliche umzukippen drohte und das Gesicht gesichtslos wurde. Vieles war eine Melodie geworden, die man nicht vergessen zu können meint, und aus der man doch herausgleitet, um sie stets aufs neue schmerzlich suchen zu müssen. (KW 1, S. 127 f.)

Wo das Bildhafte an seine Grenzen stößt, „das Gesicht gesichtslos“ wird, beginnt die Wirkungsmacht der Musik. Während das Gesicht den (sprachlich oder bildnerisch) darstellenden Künsten zugewiesen werden kann, ist das immer stärker abstrahierte, bis ins (Ur-) Symbolische aufgelöste Antlitz dem Kunstmedium Musik zugehörig.

Bsp. 3

In einer späteren Imagination Joachims eines Madonnenbildes auf der silbernen Wolke¹⁸ findet wiederum eine Verschränkung von dem „Verlöschen der Gesichter in der Landschaft“ (KW 1, S. 130) und der Musik, in diesem Fall der „Melodie des Chorals“ (KW 1, S. 129 f.), statt. Der Prozess der Gesichtsauflösung wird durch Musik initiiert, die das äußere Sehen in ein inneres Schauen verlegt:

Und in dem Verfließen der Formen, Verfließen, das so sanft war wie das Rieseln des Wassers und der Nebel an einem regnerischen Frühlingsabend, wurde ihm klar, daß der so gefürchtete Zerfall des menschlichen Antlitzes zu einem Nichts von bewegten Erhöhungen und Vertiefungen die Vorstufe sein soll für eine neue und lichtere Einheit im seligen, wolkigen Verband, nicht Abklatsch mehr des irdischen Gesichtes, sondern zur Verheißung des Ebenbildes, kristallener Tropfen, der singend aus der Wolke fällt. Und selbst wenn dieses höhere Antlitz nicht von irdischer Schönheit und Vertrautheit sein würde, fürs erste wohl fremd und erschreckend, vielleicht noch erschreckender als das Verlöschen der Gesichter in der Landschaft, so war eben dies der erste Schritt gewesen, Vorahnung des göttlichen Grausens, dennoch Gewißheit des göttlichen Lebens [...]. (KW 1, S. 130)

Verklingt die Musik, verblasst das Bild: „der Choral ging zu Ende und Joachim glaubte zu erkennen, daß manche der jungen Männer gleich ihm zuversichtlich und mit entschlossener Inbrunst zum Himmel schauten“ (KW 1, S. 131). Der Choral verdeutlicht die Perspektive der Transzendenz, denn die Musik gilt als etwas Jenseitiges, das „rein und klar über allem schwebte wie auf einer Silberwolke“ (KW 1,

¹⁸ Vgl. zu dieser Szene auch: Lützelner, Paul Michael, *Kulturbruch und Glaubenskrise. Brochs, Schlafwandler' und Grünewalds ‚Isenheimer Altar‘*, Tübingen/Basel 2001, S. 28–43 sowie Eicher, Thomas, *Erzählte Visualität. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Hermann Brochs Romantrilogie ‚Die Schlafwandler‘*, Frankfurt am Main 1993, S. 56–59.

S. 104) und das (menschliche) Gesicht in einer All-Einheitsschau ins (göttliche) Antlitz verkehrt, in „eine neue und lichtere Einheit [...] zur Verheißung des Ebenbildes“ (KW 1, S. 130). Antlitz, Musik und die Aufhebung von Zeit bedingen einander und werden in dieser triadischen Beziehung auch in der oben bereits erwähnten Szene im dritten Buch der *Schlafwandler* aufgegriffen, wenn der Arzt Dr. Kessel die Cellosonate e-moll op. 38 von Brahms spielt:

Sein mildes Gesicht war seltsam nach innen gekehrt, der graue Schnurrbart über den eingezogenen Lippen war kein Schnurrbart mehr, sondern ein grauer Schatten, die Falten der Wangen hatten sich anders gelagert, es war kein Gesicht mehr, fast unsichtbar war es, vielleicht eine graue Herbstlandschaft in Erwartung des Schnees. [...] denn die lärmende Stummheit dieser Zeit, ihres Getöses stummer und undurchdringlicher Schall, aufgerichtet zwischen Mensch und Mensch, eine Wand, durch die des Menschen Stimme nicht hinüber, nicht herüber mehr dringt, so daß er erbeben muß, – aufgehoben war die entsetzliche Stummheit der Zeit, es war die Zeit selber aufgehoben und sie hatte sich zum Raum geformt, der sie alle umschloß, da nun Kessels Cello erklang, aufsteigend der Ton, den Raum aufbauend, den Raum erfüllend, sie selber erfüllend. (KW 1, S. 631 f.)

Hier kulminieren fast alle Aspekte der im ersten Buch der *Schlafwandler* so dominanten, im zweiten und dritten dann kaum noch reflektierten Gesichtsthematik: das milde, nach innen gewendete Gesicht, der enigmatische Schnurrbart, die Auflösung des Gesichts in eine Herbstlandschaft, die Zeitlosigkeit und der von Musik erfüllte Raum.

5. Das enigmatische Gesicht – literarische Auflösungs- und Erlösungsverfahren

Das Gesicht wird in der Moderne enigmatisiert und zu deren doppeltem krisenhaftem Kristallisationspunkt: erstens zur Krise des Individuums, das dissoziiert wird im Tier (Friedrich Nietzsche) und in der Landschaft (Hermann Broch), sowie zweitens zur Krise der Repräsentation, der visuellen und/ oder sprachlichen Darstellbarkeit. Es verweist allenfalls noch ironisch auf die Les- und Lösbarkeit des Gesichts in Form eines Ratespiels, konterkariert und karikiert aber letztlich diese physiognomische Tradition. Die teils minutiösen Detailbeschreibungen („hohe Auflösung“) dienen nicht mehr einer Mimesis von Wirklichkeit, sondern einer Übersteigerung ins Enigmatische, einer symbolhaften Poiesis: Je ausführlicher sie ausfallen, desto rätselhafter wird ihr Produkt. Anstatt für Individualität einzustehen, lösen sich die Gesichter im Abstrakt-Symbolischen auf. Nichtsdestotrotz initiiert gerade dieser Auflösungsprozess eine neue Erlösungssehnsucht, begeben sich die Figuren auf die Suche nach dem *verlorenen Gesicht*. Letzteres ist jedoch weder als Bild, gar Urbild, oder Logos fassbar, sondern kann nur noch in einem dynamischen Prozess gesucht werden. Diese hermeneutische Prozessualität der Komposition und Dekomposition von Gesichtern vermag die Literatur in Szene zu setzen. Sie demaskiert, indem sie zwischen Auflösungs- und Erlösungsverfahren oszilliert, das Gesicht als Garant von Deutung und Bedeutung, denn: „Im Gesichte selber war das Rätsel gelegen“.