

Caduff · Reulecke · Vedder (Hrsg.)

PASSIONEN

Corina Caduff · Anne-Kathrin Reulecke ·
Ulrike Vedder (Hrsg.)

PASSIONEN

Objekte – Schauplätze – Denkstile

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Blaue Passionsblume („Passiflora caerulea“), Blüte von oben
Fotograf: Michael Gasperl (lizenziiert unter Creative Commons SA 3.0)

„Die Blätter schwefelgelb und violett, / Doch wilder Liebreiz in der Blume waltet. /
Das Volk nennt sie die Blume der Passion.“ (Heinrich Heine)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestattet.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5006-7

KARLHEINZ BARCK

Erfindung und Passion

Charles Fouriers imaginäre Schauplätze

„The greatest invention of the nineteenth century
was the invention of the method of invention.“
(Alfred North Whitehead: *Science and the Modern World*, 1926)

„Das Spiel als Kanon der nicht mehr
ausgebeuteten Arbeit aufgestellt zu haben, ist
eines der großen Verdienste Fouriers.“
(Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*)

„Toi qui ne parlais que de lier vois tout c'est délié
Et dessous dessus on a redescendu la côte.“
(André Breton: *Ode à Charles Fourier*, 1947)

„La Passion (le caractère, le goût, la manie) est
l'unité irréductible de la combinatoire fouriériste,
le graphème absolue du texte utopique.“
(Roland Barthes: *Sade-Fourier-Loyola*, 1971)

Don Quijote und der „Aether der Poesie“

Im zweiten Teil des *Don Quijote* (1615), zehn Jahre nach dem ersten erschienen (1604/05), begegnen die beiden Protagonisten bereits den Lesern des ersten Teils und mit Don Alvaro Tarfe sogar der Zentralfigur des gefälschten *Don Quijote* von Avellaneda. Mit der kritischen Musterung aller literarischen Gattungen auf dem Schauplatz des *Siglo de oro*, des goldenen Zeitalters der spanischen Nationalkultur, gibt Cervantes dem *Don Quijote* Gesicht und Profil eines „Literaturromans“. ¹ Diese Gespräche und kritischen Urteile über die zeitgenössische Literatur kann man eine Urszene dessen nennen, was Sigrid Weigel in ihrer Beschreibung von *Schauplätzen von Shakespeare bis Benjamin* als Programm einer Theorie von Literatur „als Voraussetzung der Kulturgeschichte“ skizziert hat. ² Im dritten und vierten Kapitel des zweiten Teils des *Don Quijote*, in dem denkwürdigen Literaturgespräch zwischen Don Quijote und dem Studenten Sansón Carrasco, der den ersten Teil des Romans gelesen hat und in die Debatte bringt, liefert Cervantes die ästhetische

1 Vgl. Werner Krauss: *Miguel de Cervantes. Leben und Werk*, Neuwied/Berlin 1966, S. 165-189 (Kap: XXIII: „Der Literaturroman“).

2 Sigrid Weigel: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München 2004.

Rechtfertigung seines Romans im Rahmen der aristotelischen Poetik und ihrer Unterscheidung von Poesie und Historiographie. Was Sansón Carrasco dazu gegenüber Don Quijote vorbringt, ist auch die Meinung von Cervantes: „Der Dichter kann Dinge berichten oder besingen, nicht wie sie waren, sondern wie sie sein sollten; der Historiograph darf sie nicht beschreiben, wie sie sein sollten, sondern wie sie waren, ohne dass er der Wahrheit etwas beimischt oder fortnimmt.“³ Was Cervantes im *Don Quijote* als der „größten Satire gegen die menschliche Begeisterung“ (Heinrich Heine) auf dem Binnenschauplatz der Ritterromane inszeniert, bedurfte freilich der Abgrenzung gegen deren Realitätsverlust, die als *ficción pura*, als reine Fiktion, aus der neuen Ästhetik auszugrenzen war. Cervantes hat der Fiktion neuen real-utopischen Grund gegeben. Don Quijotes Verkörperung illusionären Rittertums – sein Wahn – verzaubert und entzaubert gleichermaßen. Die Utopie eines messianischen Versprechens, Erwartung und Hoffnung zugleich, prägt durch seinen Roman die Konstellation einer literarischen Moderne, und mit der in Don Quijotes Abenteuern verwobenen Frage nach dem Ort und Schauplatz der Bücher in der Welt hat Cervantes den emblematischen Roman der Moderne geschaffen. Seither sind die Verrückten und Narren in ihrem leidenschaftlichen Begehren in und nach einer anderen Welt, in der „les mots [...] ne marquent plus les choses“⁴, die tragischen und komischen Helden auf den Schauplätzen der Geschichte.

Zweihundert Jahre später, 1824, erscheint mit Heinrich Heines *Einleitung zum ‚Don Quixote‘* (geschrieben im Februar 1837, Druck in Preußen verboten) bei Dennig Finck & Co in Pforzheim auf dem imaginären Schauplatz einer von Literatur bestimmten Kulturgeschichte die kritisch-romantische Umdeutung des Romans zum Exempel von *Weltironie*. Dafür setzt Heine die als Eponymie der Figur (und des Romans) entstandene Doppelbedeutung des wohl von ihm als Neologismus geprägten Begriffs „Donquixotismus“⁵ ein, der im Text seiner Einleitung eine moderne utopische Dimension bekommt. Er beschreibt sie als Ausdruck (oder als Signal) einer besonderen imaginären europäischen „Familienähnlichkeit“ der Literatur:

Wie die spanischen Dichter unter den drei Philippen, so haben auch die englischen unter der Elisabeth eine gewisse Familienähnlichkeit, und weder Shakespeare noch Cervantes könnten auf Originalität in unserem Sinne Anspruch machen. Sie unterscheiden sich von ihren Zeitgenossen keineswegs durch besonderes Fühlen und Denken oder besondere Darstellungen, sondern nur durch bedeutendere Tiefe, Innigkeit, Zärte und Kraft; ihre Dichtungen sind mehr durchdrungen und umflossen vom *Aether der Poesie*. Aber beide Dichter sind nicht bloß die Blüthe ihrer Zeit, sondern sie waren auch die Wurzel der Zukunft. Wie Shakespeare durch den Einfluß seiner Wer-

3 Miguel de Cervantes Saavedra: *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha*, übers. v. Susanne Lange, München 2008, Bd. 2, S. 36.

4 Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, S. 61.

5 Vgl. Heinrich Heine: „Einleitung zum ‚Don Quixote‘“, in: Ders.: *Säkularausgabe. Werke – Briefe – Lebenszeugnisse*, hg. v. der Stiftung Weimarer Klassik und dem Centre National de la Recherche Scientifique, Berlin/Paris 1979, Bd. 9, S. 139.

ke, namentlich auf Deutschland und das heutige Frankreich, als der Dichter der späteren dramatischen Kunst zu betrachten ist, so müssen wir im Cervantes den Stifter des modernen Romans verehren. [...] Den Spaniern gebührt der Ruhm, den besten Roman hervorgebracht zu haben, wie man den Engländern den Ruhm zusprechen muß, daß sie im Drama das Höchste geleistet.⁶

Die Akteure auf dem Schauplatz weltliterarischer Familienähnlichkeit werden von Heine ausdrücklich mit Namen genannt: „Cervantes, Shakespeare und Göthe bilden das Dichter-Triumvirat, das in den drei Gattungen poetischer Darstellung, im Epischen, Dramatischen und Lyrischen, das Höchste hervorgebracht.“⁷

Noch einmal hundert Jahre später wird Carl Schmitt in seinem Essay *Hamlet oder Hekuba* die Erhebung Hamlets zum Mythos – beginnend mit Ferdinand Freiligraths Gedicht „Hamlet ist Deutschland“, auf das sich Heiner Müller in seiner *Shakespeare Factory* immer wieder bezogen hat – in eine kulturgeschichtliche Konstellation eintragen, die ihm zufolge von der „Unveränderbarkeit von Tragik und freier Erfindung“ gekennzeichnet ist:

Bekanntlich hat der europäische Geist sich seit der Renaissance entmythisiert und entmythologisiert. Trotzdem hat die europäische Dichtung drei große symbolhafte Figuren geschaffen: Don Quijote, Hamlet und Faust. Von ihnen ist jedenfalls einer, Hamlet, bereits zum Mythos geworden. Alle drei sind merkwürdigerweise Bücherleser und insofern Intellektuelle, wenn man so sagen will. Alle drei sind vom Geist aus der Bahn geworfen. Achten wir nur einmal auf ihren Ursprung und ihre Herkunft: Don Quijote ist Spanier und rein katholisch; Faust ist Deutscher und Protestant; Hamlet steht zwischen beiden mitten in der Spaltung, die das Schicksal Europas bestimmt hat.⁸

Fourier – Erfindung einer „machine passionnelle“

Auf dem Pariser Schauplatz der 1830er Jahre sind Heine und Fourier einander inkognito begegnet. In einem Text über die von der „Civilisation“ geprellten Gelehrten und Künstler, der später der 1822 erschienenen dreibändigen *Théorie de l'Unité Universelle* hinzugefügt wurde, erwähnt Fourier einen „M. Heyne, savant distingué d'Allemagne“, den wir wohl als Heinrich Heine identifizieren dürfen. Fourier hat von dessen deplorablem Schicksal in Armut aus einem Zeitungsbericht erfahren, „où l'on déplorait la pauvreté de M. Heyne, savant distingué d'Allemagne, qui pendant la majeure partie de sa vie eut à peine quelques pommes-de-terre à manger.“⁹ Von Heine wiederum, der in Paris die Aktivitäten der Saint-Simonisten und Fourieristen aus der Nähe mit Interesse beobachtete, haben wir die Beschreibung (s)einer Begegnung mit Fourier in den Pariser Berichten unter dem Datum des 15. Juni

6 Ebd., S. 144 und S. 146 (Hvh. K. B.).

7 Ebd., S. 147.

8 Carl Schmitt: *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Stuttgart 1985, S. 54.

9 Charles Fourier: *Œuvres Complètes*, hg. v. Simone Debout, Paris 1966, Bd. 3, S. 396 f.

1843. Heine porträtiert Fourier – ähnlich wie Marx und Engels zur selben Zeit in der *Deutschen Ideologie* (1845/46)¹⁰ – als Verkörperung eines französischen Gegensatzes zur lutherisch-deutschen „Vernichtung der Sinnlichkeit“¹¹. Es ist ein Bild des Bohémien, der nicht auf dem Weg in den Elfenbeinturm flanierend durch die Pariser Straßen zieht, sondern in seiner Lage die Bedingungen für andere Existenzmöglichkeiten erkennt und *erfindet*:

Ja, Pierre Leroux ist arm, wie Saint-Simon und Fourier es waren, und die providenzielle Armuth dieser großen Sozialisten war es, wodurch die Welt bereichert wurde, bereichert mit einem Schatz von Gedanken, die uns neue Welten des Genusses und des Glückes eröffnen. [...] Saint-Simon [...] fristete sein Dasein nur durch Betteln. Auch Fourier mußte zu den Almosen der Freunde seine Zuflucht nehmen und wie oft sah ich ihn, in seinem abgeschabten Rocke, längs den Pfeilern des Palaisroyals hastig dahinschreiten, die beiden Rocktaschen schwer belastet, so daß aus der einen der Hals einer Flasche und aus der anderen ein langes Brot hervorguckten.¹²

War die „Vernichtung der Sinnlichkeit“ durch die „Civilisation“ genannte dritte Stufe (nach „Wildheit“ und „Barbarei“) in der Kulturgeschichte der Menschheit der eine Impuls von Fouriers Sozialutopie, so stellte die Trennung von Körper und Geist, von *sciences incertaines* und *sciences fixes* den anderen, mathematisch und musikalisch imprägnierten Impuls dar. Demgegenüber bilden sowohl eine Theorie der Leidenschaften, der *association passionnelle*, als auch eine pädagogische Haus- und Lebensordnung für die Phalanstères – die idealen Wohn- und Produktionsgenossenschaften – in Fouriers Utopie die *pivots*, so der von ihm erfundene Begriff, das heißt die Grundpfeiler und Leitlinien.

Roland Barthes hat als erster in seinem Essay *Sade-Fourier-Loyola* (1971) an die entscheidende Bedeutung des Erfindungsbegriffs als eine Art Bewegungsfaktor des Fourierschen Systems erinnert. Fourier, „un intrus tel que moi“¹³, nennt sich Erfinder, „inventeur“ – „Je ne suis pas écrivain, mais inventeur“ –, und Entdecker, „découvreur“, wie Kolumbus, mit dessen Unternehmen er sein eigenes vergleicht: „Cette lutte de Colomb avec le XVe siècle, représente exactement la situation du XIXe siècle à mon égard.“¹⁴ Ein Erfinder, ein Neuerer war Fourier vor allem auch im Bereich der Schriftsprache, um sein System repräsentieren (darstellen und auf-führen) zu können. Roland Barthes nennt Fouriers Sprachfanatismus ein „fait d’écriture, un déploiement du signifiant. [...] celui qui amène au jour de nouvelles

10 Fouriers „kolossale Anschauung vom Menschen“ wird im Abschnitt „Fourierismus“ beschrieben, vgl. Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*, Berlin 1948, Bd. 3, S. 498 ff.

11 „Denn Luther hatte nicht begriffen, daß die Idee des Christentums, die Vernichtung der Sinnlichkeit, gar zu sehr im Widerspruch war mit der menschlichen Natur, als daß sie jemals im Leben ganz ausführbar gewesen sey.“ Heinrich Heine: „Religion und Philosophie in Deutschland“, in: *Säkularausgabe* (Anm. 5), Bd. 8, S. 144.

12 Heine: *Säkularausgabe* (Anm. 5), Bd. 10, S. 207.

13 Fourier: *Œuvres Complètes* (Anm. 9), Bd. 3, S. 125.

14 Ebd., Bd. 10, S. 127.

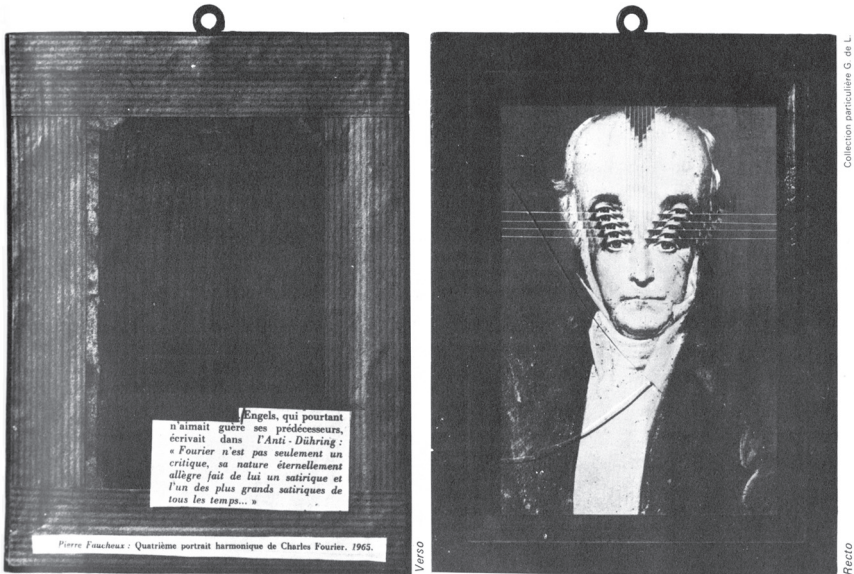


Abb. 1: Pierre Fauchoux: *Quatrième portrait de Charles Fourier*

formules et investit ainsi, à coups de fragments, *immensément et en détail*, l'espace du signifiant¹⁵.

Als Erfinder, der den Begriff des Ingenieurs für sein poetisches utopisches Denken reklamiert, hat Fourier (s)einen Platz in der noch zu schreibenden Theoriegeschichte der Erfindungskunst. Sie hätte sich Whiteheads epistemologischer Markierung zu versichern: „the greatest invention of the nineteenth century was the invention of the method of invention.“¹⁶ Fourier, der sich immer wieder sowohl auf Newton, von dem er den Begriff der *attraction* in seine Passionstheorie übernimmt, als auch auf Leibniz beruft, könnte mit seiner Sozialutopie und der Erfindung der Leitmaxime, dass *les attractions sont proportionnelles aux destinées*, eine Vermittlung zwischen Aufklärung und Moderne schaffen. Dabei lässt er Carl Friedrich Flögels von Baumgartens *Aesthetica* (1735/1750) inspirierte *Einleitung in die Erfindungskunst* (1760) hinter sich, die ganz dem in der deutschen Tradition des Idealismus stehenden Gegensatz von Kunst und Technik verhaftet bleibt.¹⁷ Fourier hingegen steht mit seiner *Utopie als Erfindungskunst*, die die romantische Figur des

15 Roland Barthes: *Œuvres complètes*, hg. v. Eric Marty, Paris 1994, Bd. 2, S. 1105.

16 Alfred North Whitehead: *Science and the Modern World*, Cambridge 1953, S. 120.

17 „Damit die Künste von den Wissenschaften unterschieden werden, so nehme ich hier den Begriff der Kunst im genauesten Verstande, nämlich, dass sie eine nicht wissenschaftliche Fertigkeit ist, etwas herfürzubringen, was durch den Lauf der Natur nicht hervörkommen wäre.“ Carl Friedrich Flögel: *Einleitung in die Erfindungskunst*, Breslau/Leipzig 1760, S. 286.

savant fou verkörpert, Leibniz näher, der in den *Nouveaux Essais* eine „nouvelle espèce de Logique“ angeregt hatte, in der das Denken spielerisch die Kunst des Erfindens in allen Bereichen des Lebens befördern könnte: „Ce qui serait de grand usage pour perfectionner l'art d'inventer, l'esprit humain paroissant mieux dans les jeux que dans les matières les plus sérieuses.“¹⁸

Diese Vision prägt Fouriers Begriff des *travail attrayant*, der lustvollen Arbeit, als Inbegriff eines imaginären Schauplatzes, auf dem durchgespielt wird, was als Alternative zu jener Zerstörung der Arbeit, die durch den reinen Nutzen ihrer Verwertung erfolgt, möglich wäre. In der marxistischen Denktradition wurde diese Seite der Fourierschen Sozialutopie von dem Konzept der ‚entfremdeten Arbeit‘ regelrecht verschluckt, obwohl Marx noch im *Kapital* auf Fourier und auf das Konzept *travail attrayant* als einer ernstzunehmenden anderen Denkrichtung ausdrücklich verweist. Auch August Bebel hat in seiner im Gefängnis geschriebenen – von der deutschen Sozialdemokratie ebenso wie von den Kommunisten bald nach ihrer Veröffentlichung im Jahre 1888 vergessenen – Fourier-Biographie gerade darin den „eigentliche[n] Revolutionär“ gesehen.¹⁹ Walter Benjamin hat diese Spur in Fouriers System der Leidenschaften, der *attraction passionnelle*, als dessen eigentlichen utopischen Angelpunkt betont, der das Konzept der Arbeit als spielerisch und vergnüglich prägt und trägt: „Das Spiel als Kanon der nicht mehr ausgebeuteten Arbeit aufgestellt zu haben, ist eines der großen Verdienste Fouriers“, notiert Benjamin im Baudelaire-Abschnitt des *Passagen-Werks*.²⁰ In dem umfangreichen, mehr als dreißig Seiten umfassenden Fourier-Abschnitt zieht er aus der Lektüre einer zeitgenössischen Arbeit über Sozialismus und Romantik ein Fazit über „Grundlinien von Fouriers Lehre“: „Das Utopische tritt zurück, die Angleichung an Newton wird deutlich. Die passion ist die im Subjekt verspürte attraction, die die ‚Arbeit‘ zu einem so natürlichen Vorgang macht wie es der Fall eines Apfels ist.“²¹

André Breton hat mit seiner „Ode an Charles Fourier“ (1947) die Debatte über das Utopische wieder angefangt, die dann in den 1960er Jahren in Frankreich virulent wird.²² Aus dem amerikanischen Exil und nach seinem Besuch bei den Hopi-Indianern im Juni 1945, wo er deren atlantische Paradiese entdeckt²³, nach Hiro-

18 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, Frankfurt am Main 1996, Bd. 2.4, S. 514.

19 Vgl. August Bebel: *Charles Fourier. Sein Leben und seine Theorien* (1888), Leipzig 1978, S. 236.

20 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1989, Bd. V.1, S. 456. Vgl. auch Wolfgang Asholt: „Benjamin und Fourier“, in: *global benjamin*, hg. v. Klaus Garber/Ludger Rehm, München 1999, Bd. 2, S. 1032-1044.

21 Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 20), Bd. V.2, S. 798.

22 Vgl. René Schérer: *Utopies nomades*, Paris 1996, sowie ders.: *Charles Fourier ou la contestation globale*, Paris 1996. Vgl. auch die von Simone Debout koordinierte Fourier-Sondernummer der Zeitschrift *topique. Revue Freudienne*, 4/5 Oct. 1970.

23 Vgl. André Breton: „Carnet de voyage chez les Indiens Hopi“, in: Ders.: *Œuvres Complètes*, hg. v. Marguerite Bonnet, Paris 1999, Bd. 3, S. 183-209.

shima und Nagasaki und während der *Potsdamer Konferenz* der Anti-Hitler-Koalition, schreibt er sich und Fourier mit genauer Datierung in den imaginären Schauplatz seiner „Ode à Charles Fourier“ ein:

Je te salue de la croisée des chemins en signe de preuve et de la trajectoire toujours en puissance de cette flèche précieusement recueillis à mes pieds: „Il n'y a pas de séparation, d'hétérogénéité entre le surnaturel et le naturel (le réel et le surnaturel). Aucun hiatus. C'est un ‚continuum‘, on croit entendre André Breton: c'est un ethnographe qui nous parle au nom des Indiens Soulteaux“

Je te salue du bas de l'échelle qui plonge en grand mystère dans la *Kiwa* hopi la chambre souterraine et sacrée ce 22 août 1945 à Mishongnovi à l'heure où les serpents d'un nœud ultime marquent qu'ils sont prêts à opérer leur conjonction avec la bouche humaine

Du fond du pacte millénaire qui dans l'angoisse a pour objet de maintenir l'intégrité du verbe

Des plus lointains ondes de l'écho qu'éveille le pied frappant impérieusement le sol pour sceller l'alliance avec les puissances qui font lever la graine.²⁴

Mit der Veröffentlichung von Bretons Fourier-Ode am 1. Februar 1947 in Form einer Broschüre beginnt in Frankreich Fouriers Nachleben im eigentlichen Sinne auf den Schauplätzen des Surrealismus und der Bewegung des Mai 68²⁵, ein Nachleben, das durch die Nachlass-Entdeckung und -Veröffentlichung von *Le nouveau monde amoureux*²⁶ wichtige Impulse bekam. Breton beschäftigte sich zum ersten Mal mit Fourier in New York. In dem zwischen August und Oktober 1944, d. h. nach dem *D-Day* vom 6. Juni 1944 und vor der Befreiung von Paris an der Küste der kanadischen Halbinsel Gaspésie entstandenen poetischen Manifest *Arcane 17* notierte er zum ersten Mal zu seiner Fourier-Lektüre:

Ihr teuren, lange von entgegengesetzten Seiten attackierten, gestern fast aus der Erinnerung verschwundenen Schatten, frenetischer Schatten Charles Fouriers, immer noch bedeutender Schatten des Père Enfantin, der Hohn, den man über euch ausgegossen hat, wird nicht für immer über euch obsiegen, und ich füge hinzu, daß allein dieser Spott euch die Sympathie der Dichter einträgt. Eine große Wiedergutmachung an euch ist fällig, die derzeitigen Ereignisse bereiten sie vor, sie könnten sie sogar in greifbare Nähe rücken und diese Wiedergutmachung wird um so feierlicher sein müssen, je länger sie auf sich warten lassen.²⁷

24 André Breton: „Ode à Charles Fourier“, in: *Ceuvres Complètes* (Anm. 23), S. 362; vgl. die deutsche Übersetzung von Heribert Becker, in: André Breton: *Ode an Charles Fourier. Surrealismus und utopischer Sozialismus*, Berlin 1982, S. 50 f., sowie in Karlheinz Barck: *Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch*, Leipzig 1988, S. 286.

25 Vgl. René Schérer: *Roland Barthes, Pierre Klossowski, Sade et Fourier*, Marseille 1974.

26 Charles Fourier: *Le nouveau monde amoureux*, hg. v. Simone Debout-Oleszkiewicz, Paris 1967. Vgl. eine deutschsprachige Auswahl: Charles Fourier: *Aus der neuen Liebeswelt*, hg. v. Daniel Guérin, Berlin 1977.

27 André Breton: *Arkanum 17. Ergänzt durch Erhellungen*, übers. v. Heribert Becker, mit einem Essay v. Bernd Mattheus, München 1993, S. 45 f.

Maschinerie der Leidenschaften

Fourier klassifiziert die Leidenschaften in drei Gruppen: die *passions matérielles* der fünf Sinne; die vier *passions affectives* (*Ambition*/Ehrgeiz; *Amitié*/Freundschaft; *Amour*/Liebe; *Paternité*/Vaterschaft-Familie); die drei *passions distributives* (*Cabale*/Streitsucht; *Papillonne*/Flattersucht; *Composite*/Übereinstimmungslust). Diese letztgenannten, von Fourier erfundenen distributiven Leidenschaften stimulieren als *agents de liaison* auf vermittelnde, ausgleichende, konfliktregulierende Weise das Gruppenleben in den Phalanstères. Italo Calvino hat sie in einem seiner drei Fourier-Essays Anfang der 70er Jahre charakterisiert:

Die *Cabaliste* oder Streitlust (von *cabale*, dem Komplott, einem Schlüsselwort der Hofpolitik des Ancien Régime) ist die Leidenschaft der Intrigen und der Rivalitäten; die *Composite* oder Übereinstimmungslust ist das Bedürfnis nach Genüssen, die die Sinne und den Geist gleichzeitig befriedigen und zur Hingabe an eine blinde Begeisterung führen; die *Papillonne* oder Flatterlust ist die Leidenschaft der Veränderungen, der Neuigkeit, des Reisens. Die Serien und Gruppen, in denen sich das gesellschaftliche Leben der Harmonie artikuliert, stützen sich vor allem auf diese drei Leidenschaften (oder genauer auf die Streitlust und die Flatterlust; die Übereinstimmungslust ist in ihren Aspekten irrationalen Ungestüms sehr viel schwerer zu erfassen). Der Tag des Menschen in der Harmonie ist ein ständiger Übergang von einer Gruppe zur anderen.²⁸

Die in Fouriers Spiel der Leidenschaften nach dem Lustprinzip mögliche Glückserwartung, die *promesse de bonheur*, erfüllt sich im Genuss auf dem Schauplatz der „Harmonie“, die die „Civilisation“ ablösen wird: „Le VRAI BONHEUR consiste dans la jouissance la plus étendue de ces divers degrés de plaisir où figurent combinément les douze passions, dont cinq sensitives et quatre affectives, ces neuf dirigées par les trois distributives.“²⁹

Fouriers System der *attraction passionnelle* stellt den Begriff der Leidenschaft (*passion*) in seiner Doppelbedeutung von Leiden und Begeisterung auf historisch ganz neue Grundlagen.³⁰ Zu Recht hat man gesagt, Fourier sei „peut-être le premier à penser les passions sous la catégorie moderne du désir“³¹. Das ist mit Hilfe eines Vergleichs jener unterschiedlichen Orte vorstellbar, die der Marquis de Sade und Sigmund Freud den von der jeweils gesetzten Norm bestimmten Formen der Ausnahme, der Abweichungen, der Perversionen zuweisen. In Fouriers ‚Klaviatur der Passionen‘ gibt es auf dem Schauplatz der *attraction passionnelle* keine Ausgrenzungen, seien sie pathologisch oder durch andere repressive Argumente begründet.

28 Italo Calvino: „Der Rechner der Wünsche“ (1971), in: Ders.: *Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft*, München/Wien 1984, S. 65.

29 Charles Fourier: „Théorie de l'Unité universelle“ (1822), in: *Œuvres Complètes* (Anm. 9), Bd. 3, S. 196.

30 Vgl. zum neuesten Stand der Forschung zur Begriffsgeschichte den Eintrag „Passion/Leidenschaft“ von Dieter Kliche in: *Historisches Wörterbuch Ästhetischer Grundbegriffe*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2002, Bd. 4, S. 684-724.

31 Urias Arantes: *Charles Fourier ou l'art des passages*, Paris 1992, S. 102.

Für Sade sind die Leidenschaften Gelüste triebhafter Aggressionen, bei Freud stehen sie unter dem Druck von Repression und Sublimierung. Octavio Paz hat in einem Gedenkartikel zu Fouriers 200. Geburtstag beider Differenz zu Fourier gut markiert:

Fourier [vertritt] die Meinung [...], dass alle Leidenschaften, nicht ausgenommen jene, die er ‚Manien‘ nannte und die wir Perversionen und Abweichungen nennen, Teil der Klaviatur der universalen Anziehung sind. Sade macht aus der erotischen Ausnahme eine nihilistische Ästhetik und Freud eine pessimistische Therapeutik. Für beide läßt sich die Ausnahme auf nichts reduzieren. Bei Fourier erleben wir die Reintegration der Ausnahmen: einem mathematischen und musikalischen Prinzip gehorchend, entfalten sie sich wie ein Fächer. Die Körper sind ein Gewebe von Hieroglyphen. Obgleich jeder anders ist, sagen alle das gleiche, da sie nur Variationen des Paars Verlangen/Lust sind.³²

Fourier setzt nicht nur den Primat der Leidenschaften absolut, sondern auch die Generation von imaginären Beziehungen zwischen den Leidenschaften nach Kriterien analoger Kopplungen als Handlungsanweisung. Der Denker als Erfinder wird zum Regisseur auf einer Bühne des Wissens in ganz elementarem Sinn. Denn das Modell für Analogiebeziehungen zwischen den Schauplätzen der vier Bewegungen – dem *mouvement social, animal, organique* und *social* – ist die Oper! Die Oper, so könnte man sagen, als eine Wissenskunst *par excellence*. Auf dem nach dem Modell der Oper strukturierten Schauplatz inszeniert sich im Phalanstère eine körperbetonte pädagogische Bildung und Ausbildung, die aus sieben Zweigen (*branches*) besteht: Gesang, Instrumentenspiel, Tanz, Gestik, Gymnastik, Poesie, Malerei. Oper in Fouriers Verständnis ist soziales und ästhetisches Gesamtkunstwerk wie das Essen auf den Schauplätzen der Küche und der Salons als gastrosophische Inszenierung einer Symphonie des Genusses.³³

L'opéra est, chez les harmoniens, la voie d'initiation à tous les arts et sciences d'agrément. [...] Je le nomme ressort d'initiation aux sciences dites industrielles, chimie, physique, agriculture, manufacture. [...] Si l'on veut l'unité composée et la justesse composée, ou justesse matérielle et spirituelle, il faut recourir à l'opéra, pour former les enfants à la justesse matérielle. – Eh! quel grand avantage l'Harmonie trouvera-t-elle à faire de tous les citoyens autant de chanteurs et danseurs et joueurs d'instruments?³⁴

Dieses analogische Denken Fouriers – angeregt durch Schellings Naturphilosophie, die in Frankreich dank Pierre Leroux bekannt war –, das sich immer wieder mathematischer und musikalisch-kompositorischer Ordnungen versichert, ist epistemologisch von besonderem Interesse.

32 Octavio Paz: „Warum Fourier?“, in: Breton: *Ode an Charles Fourier* (Anm. 24), S. 116.

33 Vgl. Fourier: „L'Opéra et la Cuisine“ (1821), in: *Œuvres Complètes* (Anm. 9), Bd. 10, S. 141-168.

34 Ebd., S. 183 und S. 142.

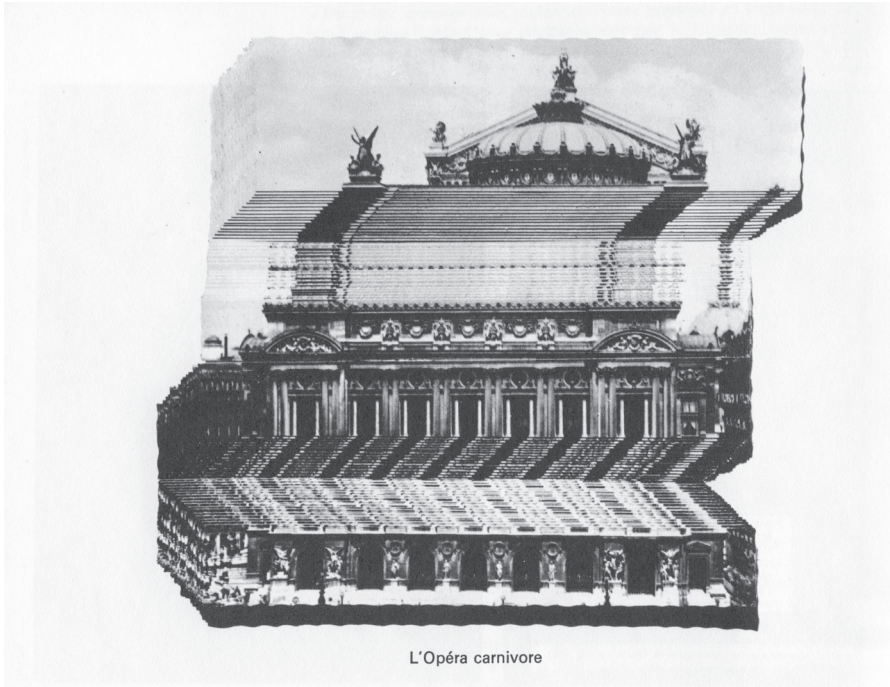


Abb. 2: Pierre Fauchaux: *L'Opéra carnivore*

Im Spiegel des Universums entwirft die Analogie – „la neuve et charmante science de l’analogie universelle“ – die Welt als emblematisches Verweisungssystem, worin sich der Geist des 19. Jahrhunderts exemplarisch und besonders zu erkennen gibt: „C’est surtout au sujet de l’analogie qu’on reconnaît l’esprit du XIXe siècle.“³⁵ Fourier selbst ist darin einer der Stichwortgeber für die relativistische Kulturgeschichte von Edward B. Tylor bis Homi K. Bhabha³⁶, die im Denken in Analogien ein Kriterium des Kulturvergleichs und eine Methode der Erfindungskunst in den Wissenschaften und Künsten erkannt hat.³⁷ Der von Analogien umstellte Schauplatz zeigt deren Rolle als epistemologische Instrumente der Erfindung und der Erkundung von Nicht-Wissen (*non-savoir*).³⁸ Analogien weisen einen Weg zum Nicht-Wissen als dem Utopos, den die Wissenschaftstheorie heute als das ‚Ende der

35 Fourier: „De l’Analogie“, in: *Ceuvres Complètes* (Anm. 9), Bd. 12, S. 202.

36 Vgl. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London/New York 1994.

37 Vgl. das dem Thema *L’ANALOGIE* gewidmete Sonderheft der *Revue Internationale de Philosophie* 23/87, 1969, Fasc. 1; sowie Ralph W. Gerard/Clyde Kluckhohn/Anatol Rapoport: „Biological and Cultural Evolution. Some Analogies and Explorations“, in: *Behavioral Science* 1/1, 1956, S. 6-18.

38 Vgl. Charles Perelman: „Analogie et Métaphore en science, poésie et philosophie“, in: *Revue Internationale de Philosophie* 23/87, 1969, S. 3-15.

TABLE ET ANALOGIE DES 7 PASSIONS DE L'ÂME.

6. Ut.	Amitié.	Violet.	Addition.	Cercle.	Fer.	
7. Mi.	Amour.	Azur.	Division.	Ellipse.	Étain.	
8. Sol.	Paternité.	Jaune.	Soustraction.	Parabole.	Plomb.	
9. Si.	Ambition.	Rouge.	Multipliat ^{on} .	Hyperbole.	Cuivre.	
10. Ré.	<i>Cabaliste</i> .	Indigo.	Progression.	Spirale.	Argent.	
11. Fa.	<i>Alternante</i> .	Vert.	Proportion.	Quadratrice.	Platine.	
12. La.	<i>Composite</i> .	Orangé.	Logarithme.	Logarithmique.	Or.	
*	Ut.	UNITÉISME.	Blanc.	Puissances.	Cycloïde.	Mercure.

Abb. 3: Charles Fourier: *Table et analogie des 7 passions de l'âme*

Gewissheiten‘ und als Übergang zu einer ‚neuen Rationalität‘ beschreibt.³⁹ „Aller du connu à l'inconnu par l'analogie“⁴⁰ war Fouriers Richtschnur auf seinem dreißigjährigen Weg zur Erkundung der Leidenschaften und ihrer ‚Verzahnungen‘ mit den Universen der vier Bewegungen. *Engrenage* ist der für diese Zwecke von ihm erfundene Begriff, der ein technischer ist und dessen Reichweite Fourier in seinem Bestreben, den sozio-psychologischen Index der Leidenschaften neu und anders als in den Gefühlstheorien der Aufklärung zu bestimmen, (noch) nicht bewusst geworden ist. Der Zeitgenosse Goyas hätte eine Ahnung davon bekommen können, hätte er sich auf der Traumlandschaft von Goyas *Capricho 43* umgesehen.⁴¹ Es ist das verborgene (nicht aber verdrängte) Ungesagte seiner Utopie, ihr *non-dit*.⁴²

Walter Benjamin hat es als erster erkannt und als die Unruhe seiner eigenen intensiven Fourier-Lektüren, die wie eine Glaskuppel über dem *Passagenwerk* hängen, registriert und an Fouriers Begriff des *engrenage*, der Verzahnungen, festgemacht. Zwischen 1935 und 1939, dem ersten (deutschen) und dem zweiten (französischen) Exposé für das Hauptstadt-Paris-Baudelaire-Buch, entdeckt Benjamin in Fouriers Erfindungen die Maschinerie als deren Apriori: „Die Verzahnungen der passions, das verwickelte Zusammenwirken der passions mécanistes mit der passion cabaliste sind primitive Analogiebildungen zur Maschine im Material der Psychologie. Diese Maschinerie aus Menschen produziert das Schlaraffenland, das ur-

39 Vgl. Ilya Prigogine: *La fin des certitudes Temps, chaos et les lois de la nature*, Paris 1996.

40 Fourier: *Ceuvres Complètes* (Anm. 9), Bd. 3, S. 131. Vgl. zu einem ähnlichen (analogen?) Begriff des *non-savoir* und der Analogie: Georges Bataille: *L'Expérience Intérieure*, darin den Abschnitt „Hegel“, der das poetische *non-savoir* als eine andere Form des Wissens diskutiert: „Que le non-savoir soit encore savoir“, in: Georges Bataille: *Ceuvres Complètes*, Paris 1973, Bd. 5, S. 130.

41 Vgl. dazu Karlheinz Barck: *Poesie und Imagination*, Stuttgart 1993, S. 112 ff.

42 Fourier hat seine Theorie der Leidenschaften in einem Text zusammengefasst, den Simone Debout aus dem Nachlass herausgegeben hat: Charles Fourier: *Citerlogue. Accord de la morale avec les droits naturels par absorption composée*, hg. v. Simone Debout, Fontfroide-le-Haut 1994.

alte Wunschsymbold, das Fouriers Utopie mit neuem Leben erfüllt hat.⁴³ Im französischen Exposé von 1939 erweitert er diese Beobachtung im Anschluss an einen Vergleich zwischen Hegels systematischer und Fouriers humoristischer Figur des Kleinbürgers, indem er aus Fouriers Nicht-Berücksichtigung der Ausbeutung der Natur durch den Menschen eine revolutionäre Schlussfolgerung zieht:

La technique se présente bien plutôt pour Fourier comme l'étincelle qui met le feu aux poudres de la nature. Peut-être est-ce là la clé de sa représentation bizarre d'après laquelle le phalanstère se propagerait 'par explosion'. La conception postérieure de l'exploitation de la nature par l'homme est le reflet de l'exploitation de fait de l'homme par les propriétaires des moyens de production. Si l'intégration de la technique dans la vie sociale a échoué, la faute en est à cette exploitation.⁴⁴

Benjamin hat, wie zehn Jahre später André Breton in seiner Ode auf Fourier, für die Fouriersche Utopie der Leidenschaften einen Handlungsraum ausgemacht, worin er sich selbst mit seiner „Politik“ einen bevorzugten Platz sichert:

Zu Fouriers Vorstellung von der Verbreitung der phalanstères durch explosions sind zwei Vorstellungen meiner ‚Politik‘ zu vergleichen: die von der Revolution als einer Innervation der technischen Organe des Kollektivs (Vergleich mit dem Kind, das am Versuch, des Mondes habhaft zu werden, greifen lernt), und die vom ‚Aufknacken der Naturteleologie‘.⁴⁵

Auf dem imaginären Schauplatz einer Erfindungskunst stehen Cervantes-Heine-Fourier-Benjamin-Breton als Ingenieure des Denkens in einer hier ‚erfundenen‘ Konstellation, unter deren Beleuchtung vielleicht Kulturwissenschaft denkbar wäre als leidenschaftliches „Denken und Arbeiten an Übergängen“⁴⁶.

43 Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 20), Bd. V.1, S. 47.

44 Ebd., S. 64.

45 Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 20), Bd. V.2, S. 777.

46 Weigel: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte* (Anm. 2), S. 11.

Bildnachweise

KARLHEINZ BARCK:

ERFINDUNG UND PASSION. CHARLES FOURIERS IMAGINÄRE SCHAUPLÄTZE

Abb. 1: Pierre Faucheux: *Quatrième portrait de Charles Fourier*, 1965, in: *L'archibras* 3 (1968): Le surréalisme, S. 91.

Abb. 2: Pierre Faucheux: *L'Opéra carnivore*, in: *L'archibras* 3 (1968): Le surréalisme, S. 92.

Abb. 3: Charles Fourier: *Table et analogie des 7 passions de l'âme*, in: Charles Fourier: *Œuvres complètes*, Bd. 2: Théorie de l'unité universelle, Paris 1842, S. 145.

HANS BELTING:

NACHRUFE AUF DAS GESICHT: RILKE UND ARTAUD

Abb. 1: Auguste Rodin: *Mann mit der gebrochenen Nase*, 1863-64 (Philadelphia Museum of Art), in: John L. Tancock: *The Sculpture of Auguste Rodin*, Philadelphia Museum of Art, Boston 1976, Abb. 79.

Abb. 2: Antonin Artaud: *Ohne Titel*, 1948, Zeichnung (Privatsammlung), in: *Antonin Artaud: Dessins et portraits*, hg. v. Paule Thévenin/Jacques Derrida, Paris 1986, Abb. 111.

MICHAEL BÖHLER:

KLEINE PASSION ODER GRAND ENNUI – FLIEGENTOD UND KRÖTENLEBEN.

ZU ZWEI GEDICHTEN GOTTFRIED KELLERS

Abb. 1: Albrecht Dürer: *Christus in der Rast*, 1511, Holzschnitt, ca. 127 x 97 mm (Titelbild von *Die Kleine Holzschnittpassion*), in: Albrecht Dürer: *Das Gesamtwerk. Sämtliche Gemälde, Handzeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte*, hg. v. Mathias Bertram, Berlin 2000, S. 826 (= Digitale-Bibliothek, Bd. 28).

STEPHAN BRAESE:

KENNY CLARKE IM CLUB ST-GERMAIN-DES-PRÉS.

ZU EINEM SATZ VON ALFRED ANDERSCH

Abb. 1: *Kenny Clarke und Miles Davis in Paris*, Mai 1949. Mit freundlicher Genehmigung der Frank Driggs Collection, New York City.